

Il paesaggio e il suo doppio

di Filippo Fimiani

Nella Premessa di *Verso la Neostetica*¹, Luigi Russo enuncia la sua visione dualistica – o, starei per dire, la sua diploplia metodologica – dell'estetica e della storia dell'estetica, oggetti di ricerche scientifiche e pratiche culturali:

per comprendere l'estetica nel suo senso più intimo, la logica disciplinare cioè che ha fatto sorgere questa forma di sapere nella cultura occidentale e svilupparsi in tutte le sue numerose stagioni attraverso tanti scarti cognitivi, bisogna attingere al suo doppio, ossia a quel sapere parallelo e speculare offerto dalla storia dell'estetica e questo non significa quindi adorarne le ceneri ma rianimarne il fuoco per accendere la possibilità di nuove imprese conoscitive.

Questa affermazione del volume pubblicato nei *Supplementa* degli "Aesthetica Preprint", rivista del Centro Internazionale di Studi di Estetica, sembra felicemente appropriata per festeggiare la rinascita, sotto la guida di Paolo D'Angelo, di una realtà editoriale così importante per la cultura estetologica italiana. Vorrei allora prendere spunto dall'originale evocazione della categoria letteraria e psicoanalitica del "doppio"² per abbozzare una "pratica d'uso"³ estetologica e sondare, grazie a una mostra d'arte recentissima, i rapporti tra immagini e immaginari, generi e visioni, tra esperienze e istituzioni, paesaggi e luoghi, tra reale e digitale, autografico e allografico, tra storia e arte. C'è un'altra piccola ragione dietro la mia scelta: dato che alcuni dei paesaggi e dei luoghi tematizzati dal progetto dell'artista che discuterò brevemente sono partenopei e siciliani, è un altro modo per ricordare Luigi.

Si tratta di un'arte post-concettuale e meta-linguistica, lontana dal "magmatico processo della formatività" artistica⁴ evocato da

¹ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, p. 7.

² M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Bologna 2012.

³ L. Russo, *Benedetto Croce e la storia dell'estetica*, in Id. *Verso la Neoestetica*, cit., p. 37; il testo è del 1988.

⁴ Id., *Rosario Assunto o il paesaggio dell'estetica*, ivi, p. 244; il testo è del 1995.

Russo a proposito del perduto rapporto tra estetica ed estetico, tra “teoria pura dell’esperienza estetica” ed “esperienza delle pratiche”⁵. Oggi, le pratiche estetiche sono “nicchie” e “network” e l’arte si misura con micro-pratiche di produzione e fruizione, circolazione e consumo, visione e condivisione, familiari alle nostre maniere di “fare” come *prosumers* iper-mediatizzati⁶. “Il basso” e “il mondo pregnante della vita estetica”⁷ contemporanea sono innervati dalla *Kulturtechnik* digitale, ed è questa la condizione storica e sociale di possibilità della loro gravidanza preriflessiva, percettiva ed esperienziale. Il medium di ogni esperienza d’immagine è tecnologizzato *in situ* e *in visu*⁸, è cioè ambiente mediale e mediatizzato dall’agentività fattuale e indiretta dei modelli iconici che, ri-mediati e pre-mediati⁹, plasmano le precomprensioni del nostro sguardo collettivo sul mondo.

Che tali precomprensioni siano primariamente visive e che il paesaggio sia costruzione culturale ed estetica, lo attestano varie definizioni, comuni e specialistiche. Per la Convenzione Europea del paesaggio del 2000, paesaggio è “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”; nel Codice dei Beni culturali e del paesaggio del 2004 leggiamo che “per paesaggio si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni” e che “la tutela e la valorizzazione del paesaggio salvaguardano i valori che esso esprime quali manifestazioni identitarie percepibili”¹⁰. Nello stesso spirito, Paolo D’angelo afferma che paesaggio è “forma propria di un territorio, ossia quel che in una porzione di superficie terrestre si costituisce in immagine e, più in generale, in dati percettivi apprezzabili da parte di un osservatore”¹¹.

⁵ *Ibid.*

⁶ D.M. Lopes, *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 227-230 e F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2016, pp. 285-294.

⁷ L. Russo, *Rosario Assunto o il paesaggio dell’estetica*, loc. cit.

⁸ A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, tr. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009.

⁹ J.D. Bolter, D. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it. di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002 e D. Grusin, *Pre-mediation. Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave MacMillan, London-New York 2010, pp. 38-60.

¹⁰ Art. 131, comma 1 e 2 del DLgs. 22 n. 42.

¹¹ P. D’Angelo, *Paesaggio*, in G. Carchia, P. D’Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma 1999, p. 210. Cfr. C. Franceschi, *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, in M. Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles 1997, pp. 75-111; M. Leibenath, L. Gailing, *Semantische Annäherung an ‘Landschaft’ und ‘Kulturlandschaft’*, in W. Schenk, M. Kühn, M. Leibenath, S. Tzschaschel (Hrsg.), *Suburbane Räume als Kulturlandschaften*, Akademie für Raumforschung und Landesplanung Verlag, Hannover 2012, pp. 58-79; K. Berr, W. Schenk, *Begriffsgeschichte*, in O. Kühne, F. Weber, K. Berr, C. Jenal (Hrsg.), *Handbuch Landschaft*, Springer, Wiesbaden 2019, pp. 23-38.

In tali definizioni sono rintracciabili sia il modello rappresentativo della finestra del *De Pictura* (1435, I, 19) di Alberti, presente nell'ipermediazione digitale¹², sia il polo egologico del circoscrivere la visione e segmentare il continuum sensibile come condizione di qualificazione percettiva e apprezzabilità estetica. La prima "costituzione di un'immagine" – D'Angelo usa il lessico di Husserl e Brandi, maestro di Russo – è quella di un'immagine discreta rispetto al fondo ambientale e degna di contemplazione. Se, seguendo una discutibile etimologia¹³ ripresa da vari studiosi¹⁴, riportiamo questo termine così significativo nella storia dell'estetica e delle filosofie delle arti al *contueor* (da *tueor*, guardare) di Alberti e al *templum* delle pratiche divinatorie, in tale perimetro immateriale ed eventuale e nella sua lettura specializzata e finalizzata ritroviamo un "doppio" performativo della rappresentazione paesaggistica pittorica e della sua contemplazione estetica.

Il "senso scenico", estetico e identitario del paesaggio, segnato da un gusto prodotto dal sentimento romantico e la nascita del turismo moderno europeo e divenuto poi preferenza diffusa e globalizzata, è però da tempo molto criticato: sarebbe un costrutto ideologico assimilato in maniera irriflessa e surrettizia. Studi culturali e post-coloniali, socio-geografia qualitativa e approcci semiotici, pragmatici e fenomenologici dell'*Environemental e Ecological Aesthetics*¹⁵, considerano i "modi di vedere" un paesaggio e la *Landschaftsbildbewertung*, la valutazione della qualità visiva dell'immagine paesaggistica, come esperienze incarnate e situate

¹² A. Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2009.

¹³ Varro, *de Ling. lat.*, 7, 5. Cfr. S. Czarnowski, *Le morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie*, in *Actes du Congrès international d'histoire des religions tenu à Paris en octobre 1923*, Honoré Champion, Paris 1925, t. I, pp. 339-359; J.-P. Vernant, *La Divination. Contexte et sens psychologique des rites et des doctrines*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", vol. IV, 1948, pp. 299-325; A. Gottarelli, *Contemplatio. Templum solare e culti di fondazione. Sulla regola aritmo-geometrica del rito di fondazione della città etrusco-italica tra VI e IV secolo a. C.*, Edizioni del Centro di ricerca per le Tecnologie multimediali applicate all'Archeologia, Bologna 2013, pp. 27-46, 151-154.

¹⁴ Pes D. Arasse, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris 2004, pp. 62 ss.; G. Didi-Huberman, *L'Œil de l'Histoire – Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, Paris 2011, pp. 30 ss.; Jean-Luc Nancy – in *L'image – le distinct*, in *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, pp. 23 ss. – si riferisce invece a l'uso in Heidegger di *temnos*, *templum*, *Bezirk* e *Riss*, decostruito anche da Derrida.

¹⁵ P. McNaughten, J. Urry, *Contested Nature*, Sage, London 1998, pp. 104-132; Y. Saito, *The Aesthetics of unscenic Nature*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 56, n. 2, 1998, pp. 101-111; T.C. Daniel, *Whither scenic Beauty? Visual Landscape Quality Assessment in the 21st Century*, in "Landscape and Urban Planning", vol. 54, nn. 1-4, 2001, pp. 267-281; P.H. Gobster, J.I. Nassauer, T.C. Daniel, G. Fry, *The shared Landscape: What does Aesthetics have to do with Ecology?*, in "Landscape Ecology", vol. 7, n. 22, 2007, pp. 959-972; A. Berleant, *Reconsidering scenic Beauty*, in "Environmental Values", vol. 19, n. 3, 2010, pp. 335-350.

in una co-relazione complessa tra cose, artefatti, atmosfere, persone e viventi, tra materialità, affettività, discorsi e azioni umane e non-umane. Piuttosto che espressione autonoma di istanze culturali, preoccupazioni stilistiche e distinzioni sociali incarnate in un dato gusto estetico, il paesaggio contemporaneo sarebbe poi sintomo del passaggio epocale dalle pratiche urbanistiche emerse in risposta alle trasformazioni strutturali dell'economia industriale e dell'urbanizzazione a essa correlata, alle progettazioni territoriali nate dalle crisi delle città postindustriali.

Con tale crisi del paesaggio e dell'immaginario iconografico contemporaneo, nell'epoca dell'ipermediazione tecnologica e della sua pervasività nelle pratiche ordinarie¹⁶, si confronta *Landscapes*, progetto espositivo di Domenico Antonio Mancini. Allestita da maggio a giugno del 2019 presso la sede napoletana della Galleria Lia Rumma, a Via Vannella Geatani, la mostra del giovane artista tematizza le continuità e le cesure storiche, ontologiche, percettive, discorsive e fruitive, tra paesaggio reale, paesaggio come genere pittorico, e paesaggio digitalizzato.

In un'intervista¹⁷, Mancini ha detto che

Google Street View ha la stessa funzione che avevano i dipinti di paesaggio del XIX secolo. Il museo in quel periodo storico era il luogo nel quale gli spettatori avevano la possibilità di viaggiare da fermi e vedere luoghi non sempre facilmente raggiungibili. Nel secolo che stiamo prendendo in considerazione c'era una grande differenza, per esempio, tra la pittura di 'paesaggio' e la 'veduta'. E su questa differenza si giocava la responsabilità assunta da colui o colei che realizzava il dipinto. La veduta era una visione di ciò che il pittore aveva innanzi; il paesaggio era una sua interpretazione. Nel paesaggio contemporaneo, fruibile tramite Google Street View, non c'è più l'occhio e la mente di un autore, si tratta di pura rilevazione, è in buona sostanza una macchina che si sposta sul territorio e rileva una serie di immagini del territorio stesso. Si aprono così una serie di riflessioni relative alla produzione e alla fruizione dell'immagine. Per esempio da chi e perché è stato scelto, e in qualche modo predeterminato, ciò che guardiamo mediante l'utilizzo dei dispositivi tecnologici. È la tecnologia che detta le modalità della costruzione delle immagini: come devono essere prodotte, con quali caratteristiche, assecondando i gusti dei fruitori.

Mancini mette in scena proprio tale relazione critica tra un'iconografia paesaggistica codificata e l'iconotesto del vedutismo di-

¹⁶ C. Waldheim, *Landscape as Urbanism. A general Theory*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 2016, pp. 88-106; V. Vicenzotti, *On the Concept of Landscape in Landscape Urbanism*, in M. Atha, P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, Abingdon-New York 2018², pp. 565-575. Sul nuovo turismo, iper-mediatizzato e *social*, J. Urry, J. Larsen (eds.), *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, London 2011, pp. 115-187.

¹⁷ M. Guida, *Domenico Antonio Mancini. Arte e Politica, social-controllo e periferie. Da Lia Rumma. Con intervista all'artista*, 14 giugno 2019; <https://www.artapartofculture.net/2019/06/14/domenico-antonio-mancini-da-lia-rumma-arte-e-politica-con-intervista-all-artista/>

gitale attuale. Il suo allestimento comparativo e riflessivo è anche topologico e genealogico, concerne, cioè, le trasformazioni e le rimemorazioni dello spazio del museo ottocentesco nel luogo espositivo contemporaneo, in cui il primo è *reenacted* come “doppio” nel secondo. Con tratto leggero, sulle pareti bianche dell’ingresso alla galleria, l’artista ha risagomato la boiserie in noce scura e massiccia della Sala Agata del Museo Civico Filangieri, destinato originariamente alle collezioni private del Principe Gaetano, accessibile al pubblico dal 1881 e, dopo molte traversie dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, riaperto nel 2012. Nello spazio asettico del *White Cube*, un particolare del *décor dell’intérieur* museale passato è stilizzato e smaterializzato in design concettuale e funge da supporto e contesto spettrale per un’altra eterotopia iconica, non meno canonica e stereotipizzata: *Veduta di Castellammare di Stabia*, pittura a olio di piccole dimensioni del 1840 circa – rubata e ritrovata nel 2018 – di Anton Sminck van Pitloo, titolare della prima cattedra di paesaggio presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli e fondatore della Scuola di Posillipo, poi capeggiata da Giacinto Gigante, caratterizzata da un vedutismo *en plein air* apprezzato da Turner, Camille Corot, la scuola di Barbizon e altri.

Già in questa anticamera meta-discorsiva e para-testuale troviamo i temi della mostra e una logica del doppio, insieme spaziale e temporale: la relazione tra documentario e concettuale, esemplare e referenziale, stereotipo iconografico, *reenactment site-specific* e ipermediazione tecnologica. Relazione che riguarda anche l’ideologia della trasparenza del regime autografico e quella dell’algoritmo, ovvero le immagini realizzate manualmente e le immagini tecniche e digitali, prodotte automaticamente e allografiche¹⁸.

Nella prima sala della galleria, sono esposti cinque grandi dipinti rettangolari a olio, di un bianco luminoso, attraversati a metà, ad altezza sguardo, da una lunga sequenza alfanumerica nera, trascritta con precisione calligrafica ma senza autorialità artistica in Helvetica light, font disegnato da Max Miedinger e carattere tipografico ufficiale dell’intera segnaletica di New York. Immediata la somiglianza aspettata con la linea dell’orizzonte¹⁹, da cogliere alla giusta distanza con un colpo d’occhio analogo a quello su una veduta paesag-

¹⁸ Sulla complementarietà tra la logica dell’immediatezza analogica e quella dell’ipermediazione dei nuovi media digitali, come “l’altra faccia della medaglia [...]”, un alter-ego che non ha mai abbandonato il palcoscenico storico” della rappresentazione pittorica, J.D. Bolter, D. Grusin, *op. cit.*, pp. 58 ss.; cfr. J. D’Cruz, P.D. Magnus, *Are Digital Images Allographic?*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 72, n. 4, 2014, pp. 417-427.

¹⁹ C. Flécheux, *L’horizon. Des traités de perspective au Land Art*, PUR, Rennes 2009 e *L’orizzonte. Un saggio in cinquanta questioni*, tr. it. di G. Lombardo, Mucchi, Bologna 2016.

gistica naturale e urbana²⁰; istantanea anche la perplessità di fronte siffatte opere aniconiche, minimaliste e concettuali, in cui campeggiano indirizzi di Google – che parzialmente sono anche nei titoli delle opere –, né da leggere nella loro interezza, né da apprezzare esteticamente nella loro fattezze, né da capire nel loro significato.

Al visitatore non è richiesta una appartata attenzione aspettuale ed estetica all'opera d'arte, ma una applicazione strumentale, finanche condivisa e relazionale, finalizzata alle operazioni tecnologiche che l'artefatto richiede di fare. Già frustrato nelle sue aspettative e aspirazioni di apprezzamento estetico, non deve distrarsi e scoraggiarsi ma disciplinare l'interazione tra prestazione visiva e tattile, tra lettura sulla tela e scrittura sul proprio smartphone. Al posto del raccoglimento contemplativo e dello sprofondamento nella rappresentazione paesaggistica – modello dell'esperienza estetica e della sua soddisfazione edonistica e solitaria²¹ –, allo spettatore tocca un compito ingrato. L'artista ha scelto l'opacità critica di un pluralismo semiotico e pragmatico invece della trasparenza immersiva del realismo digitale, ha optato per una performance tra occhi e mani e per una transazione tra linguaggi e dispositivi invece del trasporto sensoriale illusorio in luoghi visualizzati su un display.

Di che luoghi si tratta? Di paesaggi di periferia, in gran parte di Napoli Est, di Palermo, Catania, Roma e Milano. Noti per fatti di cronaca e inchieste giornalistiche, sono stereotipi d'una iconografia suburbana del nostro paese, complementari alle altre vedute pittoriche prese in prestito dal Museo Civico Filangieri e raggruppate nell'ultima stanza della Galleria Lia Rumma. Il dipinto di Pitloo, non a caso sulla soglia per percorso espositivo, esemplifica un *locus amoenus* idilliaco e idealizzato, ai margini dell'urbanizzazione e della modernità. Il *Panorama di Napoli vista da Occidente*, olio del 1730 circa la cui attribuzione a Juan Ruiz è oggi dubbia, è invece una veduta aerea, con un taglio prospettico a partire da Posillipo, comune nell'iconografia topografica settecentesca da Gaspar Butler in poi, e racconta forse l'arrivo di un Viceré austriaco, comunque la grandezza del potere politico e militare; di un secolo successiva ma analoga per la visione a volo d'uccello e l'aspirazione propagandistica, *Veduta di Messina*, attribuita a Salvatore Fergola, anch'egli della Scuola di Posillipo; *Ponte Maria Cristina sul fiume Calore* e *Ponte Real Ferdinando sul fiume Garigliano*, di Girolamo Gianni (1850-1859 ca), documentano i primi ponti sospesi in ferro in Italia

²⁰ L. Daston, *The Coup d'Oeil: On a Mode of Understanding*, in "Critical Inquiry", vol. 45, n. 2, 2019, pp. 320-321.

²¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, tr. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, pp. 130-131, 133.

ed Europa, costruiti da Luigi Giura agli inizi del 1830 per volontà della Regina e il suo giovane consorte, e illustrano l'eccellenza tecnologica e la sua integrazione con la natura.

Della perdita definitiva di tali capacità progettuali e politiche testimoniano invece le immagini di Google Street View dei quartieri periferici di Napoli Est – Via Argine, Via Petruccelli, Via Prisco, Taverna del ferro, Rione Luzzati –, Catania – Viale Moncada, Librino –, dello Zen di Palermo e del Corviale di Roma, di Pioltello, comune nell'hinterland Est di Milano. Insieme tecniche e sociali, queste immagini panoramiche e “dal basso”²² sono solo apparentemente più realistiche e trasparenti e meno ideologiche di quelle autografiche del vedutismo pittorico. La loro produzione e la loro fruizione a 360° sono rese possibili da una tecnologia complessa e dall'articolazione di diversi mezzi e dati, programmi e dispositivi – fotocamere digitali HD di Immersive Media, GPS e scanner laser delle Google Car, software di montaggio, integrazione e ottimizzazione –, e di varie procedure e operazioni per la digitazione, la ricerca, la visualizzazione e la navigazione.

Queste vedute di paesaggi suburbani sono di seconda mano e “di secondo sguardo”²³, forse sono viste da altri oltre l'artista e l'occhio non-umano delle fotocamere, novello e anonimo Argo ipermediale. Senza valore fotografico, autoriale e artistico, Mancini le ha selezionate ma non ripresentate in quanto immagini materiali e, grazie a una pittura aniconica e laconica, ne ha riprodotto solo la ricodificazione testuale e referenziale e ne ha eliminato ogni apprezzabilità visiva ed estetica. È così riconfermata la natura tecnica e opaca, ipermediatizzata e immateriale, di tali documenti iconografici del paesaggio contemporaneo, accessibili solo attraverso una serie di azioni e strumentazioni nient'affatto immediate e scontate. Nel progetto espositivo, i paesaggi suburbani di Google Street View

²² D. Anguelov, C. Dulong, D. Filip, C. Frueh, S. Lafon, R. Lyon, A. Ogale, L. Vincent, J. Weaver, *Google Street View: Capturing the World at Street Level*, in “Computer”, vol. 43, n. 6, 2010, pp. 32-38; B. Campkin, R. Ross, *Negotiating the City through Google Street View*, in A. Higgott and T. Wray (eds.), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Ashgate, Burlington (VT) 2012, pp. 147-157; S. Künzler, *Vermessungen neuer Terrains: Google Maps Street View als medienlandschaftliche Topologie*, in “Schweizerisches Archiv für Volkskunde”, vol. 108, 2012, pp. 264-276; I. Hoelzl, R. Marie, *Google Street View: Navigating the Operative Image*, in “Visual Studies”, vol. 29, n. 3, 2014, pp. 261-271; V. Campanelli, *New Aesthetic in the Perspective of Social Photograph*, in D.M. Berry, M. Dieter (eds.), *Postdigital Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015, pp. 259-270; C. Gilge, *Google Street View and the Image as Experience*, in “GeoHumanities”, vol. 2, n. 2, 2016, pp. 469-484.

²³ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla post-fotografia*, tr. it. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018, pp. 141-154; cfr. F. Bernstein, L. Kaußen, B. Stemmer, *Online-Partizipation und Landschaft*, in O. Kühne, F. Weber, K. Berr, C. Jenal (Hrsg.), *Handbuch Landschaft*, cit., pp. 547-558.

non si oppongono in presenza al vedutismo pittorico tradizionale, sono invece fuori scena, ne sono il doppio osceno – per riprendere un’etimologia discussa e abusata²⁴ –, sono cioè esclusi dalla visibilità della sfera pubblica in generale e del luogo istituzionale della Galleria Lia Rumma in particolare solo a determinate condizioni, su cui si può però agire e intervenire; sono invisibili ma ancora visualizzabili con una pratica di responsabilità nei confronti delle tante mediazioni – culturali, sociali, economiche, tecnologiche – che costituiscono le nostre esperienze contemporanee, inclusa quella estetica. A prima vista inguardabili, ci riguardano.

Appunto un’inversione tra soggetto e oggetto di visione, tra immagine paesaggistica, pittorica e materiale, e immagine digitale e on-line, è messa in scena nell’ultima stanza del percorso espositivo. Una frase al neon di ascendenza minimalista sovrasta e quasi ricopre con una espressiva luce rossa i dipinti a olio sopra ricordati, raccolti in una quadreria ideale e impossibile: “la periferia vi guarda con odio”, legge il visitatore, che a stento identifica i soggetti pittorici. Tale insegna, avverte la presentazione di *Landscapes*²⁵, riproduce quanto l’artista ha letto, scritto con spray nero, sulla base di Palazzo Missori, tipico esempio di architettura fascista realizzato da Marcello Piacentini nel centro di Milano. La rimediazione meta-linguistica realizzata da Mancini non è però una nuova attribuzione di valore, artistico più che documentario²⁶, al gesto vandalico e politico²⁷ che, spontaneo ed effimero, ha realizzato il graffito.

Alla reversibilità tra vedente e visto che la fenomenologia coglieva nella relazione estetica al paesaggio naturale e pittorico²⁸, Mancini, che pure sembra evocare *L’Occhio e lo Spirito* nell’intervista sopra menzionata, oppone un’altra inversione, nel segno della storia e della storicità dell’immagine e dell’esperienza. Oggi, grazie alla figura retorica della personificazione, la periferia suburbana e non la natura, anzi: la fotografia digitale di Google Street View e non la pittura autografica d’artista fronteggia e guarda sia chi la guarda – impegnandolo a una digitazione specifica, tecnologica ed esteriorizzata, e non in una tattilità diffusa, incarnata e sinestetica

²⁴ S. Bauman, *Scene and obscene. Another botly contested Opposition*, in “Third Text”, vol. 14, n. 51, 2000, pp. 5-15.

²⁵ <http://www.liarumma.it/exhibitions/landscapes-2019-lia-rumma-naples/>

²⁶ Come in *Digital Landscapes of a War* di Azahara Cerezo, nella recente esposizione collettiva curata da Juan Fontcuberta, *Un món paral·lel*: <http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Un-mon-parallel-00003>

²⁷ Su cui insiste la recensione di N. Martino, *Il paesaggio è una promessa di felicità*, in “operavivamagazine”, 10 giugno 2019: <https://operavivamagazine.org/il-paesaggio-e-una-promessa-di-felicit/>

²⁸ Esemplici i paesaggi di Cézanne, quelli olandesi del XVII secolo, cinesi e giapponesi, come di Sesshū Tōyō, del XV secolo.

–, sia le immagini paesaggistiche del passato – rendendole irriconoscibili, alterandole e svelando così l'altra faccia, futura e reale, del paesaggio contemporaneo. Che è fuori dalla galleria – e accessibile attraverso un cellulare²⁹.

²⁹ P. Osborne, *Art as displaced Urbanism. Notes on a new Constructivism of the Exhibition Form*, in M. Kuzma, M. Gioni (eds.), *With all due Intent: Manifesta 5. European biennial of Contemporary Art*, Actar, Centro Internacional de Arte Contemporánea, San Sebastian 2004, pp. 64-77.