

Quando la performance diventa pietra, si compie il destino delle icone

di Francesca Alix Nicòli

Nella società dello spettacolo le immagini si rincorrono e susseguono a rotazione. In un mondo sin troppo visuale, le immagini si affastellano e accavallano ai ritmi incalzanti del taglio al montaggio, dello zapping e della navigazione che spizzica a bocconi informazioni e messaggi raccolti qua e là per lo più a random: le immagini si oppongono alle personalità autentiche dalle profondità abissali. E l'autenticità viene seppellita o relegata fra le muffe e le casse di vini d'annata in cantina. Vanessa Beecroft non sembra rimpiangere l'Italia e il vecchio mondo quando esclama di essersi sentita finalmente a casa approdando negli States. Evidentemente la società giovane e storicamente meticcia americana calzava a pennello a una british che ha ceduto presto al fascino della città moderna, ai profili lucidissimi e puliti di contro a un'Italia materna e sensuale, ma ricca in storia dell'arte e fatta di una decadenza piena di fascino. La materia è anche le donne procaci dal seno debordante che sfoggiano in scollature volgari e grossolane, troppo seducenti, fisiche, tali animali bovini che si offrono alla munzione o puttane da sbarco. La velocità, l'anonimia della città e la produzione industriale vanno dritte all'uniformazione degli individui analoghi ai prodotti standardizzati del commercio. Le anime scappano via da quei gusci così adatti alla realtà virtuale del televisore, non vi sono più caratteri da conoscere, via le complessità psichiche, le esitazioni, le incertezze di un tipo umano romantico, troppo umano, vecchio, personale, troppo singolare. I corpi cedono il passo ad ologrammi generati elettronicamente, privi di peso come le performance. La magrezza eterea del nuovo tipo di femminilità emerso con le modelle anoressiche che sono parte dell'immaginario della Beecroft tira a corpi efebici giovanissimi e asessuati, ben si adatta al rapido scambio dei generi nelle pratiche sessuali post-umane, in sintonia con lo spazio cyber del virtuale, ostile al cibo come a un antico servaggio verso un sistema fisiologico arretrato ed elementare di alimentazione e consumo, in tutto piegato e sottomesso alla natura. Velocità del fisico snello che si emancipa dalla sua base fisiologica e dal mangiare, ebbrezza del distacco dal corpo, soddisfazione e senso di onnipotenza dell'io non dominato neanche dal bisogno di urinare, leggero, libero, felice. Disincarnazione, sollevamento dalla base fisica dell'esistenza, luce e pulizia del mondo moderno, tutto traslato verso l'incorporeo e il mentale, solo elettronico e senza materia. La magrezza fa il paio con l'essenzialità del concetto da cui nascono grandi amori, l'infatuazione minimal, anche per il grigiore e l'austerità di un portamento rigidamente neutro. Al bando la lentezza, come in una rinata stagione moderna che si sposa alle temperature climatiche del concettuale anni settanta e del minimalismo. In fondo la vecchia Europa è troppo lenta, hegel-cristiana e/o marxista, complicata da precauzioni ideologiche che sbarrano la strada a qualunque progetto. Non basta Milano per chi vuole protendersi oltre le pesanti catene dell'oggi, perciò la bella superficialità dei profili dei grattacieli atterrando a Manhattan si offre frizzante e profumata come una mela. E poi oltre, non basta mai, e per giocare sempre d'anticipo si parte verso il più presto a fare incetta di ore e per recuperare tempo si va verso gli spazi sconfinati di una Los Angeles che invece resta inafferrabile e dilatata esponenzialmente in senso orizzontale e senza centro, perciò invita al raccoglimento e alla concentrazione, probabilmente nel presentimento di nuove rotte artistiche, in una nuova fase della vita. Gli anni novanta sono finiti da un pezzo e dal XXI secolo ci aspettiamo qualcosa di più.

Perform, mettere in pratica, esibire una capacità o un talento, recitare, agire: che è come accettare e anzi prescrivere di passare, mutarsi nelle pratiche e negli usi, non essere un sostrato immutabile, imperativo pragmatico e anglosassone per eccellenza, teorizzato la prima volta proprio in America, con Dewey negli anni trenta del secolo scorso. Le moderne statue di Vanessa Beecroft sono modelle di professione, ma più spesso si tratta di conoscenti o semplicemente ragazze prelevate dalla strada, alle quali viene imposto un codice comportamentale basato sulla flessibilità. Non guardare le altre, non interagire col pubblico, sii sciolta, non ti irrigidire, non recitare, cerca di essere un'icona. La performance non

si accontenta di rappresentare la realtà, e presenta direttamente i suoi soggetti al pubblico. Nella rinuncia ad un'arte rappresentativa l'opera si smaterializza e si fonde con il divenire della vita. Passate le tre o quattro ore di rito, dell'ennesima performance della Beecroft non resterà che una fotografia. Quando sono mimetiche le arti tradizionali raggiungono un certo grado di realismo per interposta persona, ossia si servono di un intermediario, la tela, il quadro, lo schermo, come supporti materiali che vengono elaborati artisticamente. L'immagine, cioè la rappresentazione più o meno fedele di un oggetto fisico, è il sostituto mentre il rimando è esterno, spazialmente localizzato oltre il quadro. Sorprendentemente, la performance non acquisisce un surplus ontologico rispetto alla realtà solo finta della pittura, del cinema o della scultura realiste. Le modelle entrano con tutto il loro peso corporeo dentro l'opera, ma la performance resta connotata prevalentemente dal suo carattere evanescente e transitorio: invece di crescere in peso ontologico il lavoro artistico perde peso. Quando nell'opera d'arte viene presentata al pubblico una realtà e non una rappresentazione, c'è una relazione diretta senza niente di mezzo: via la rappresentazione, via l'immagine, ci siamo solo noi e loro. Nonostante il realismo sia diretto e quindi in un certo senso più reale, sotto un profilo estetico la performance si sgonfia d'essere, il lavoro artistico non ha più alcuna fisicità e si esaurisce nel tempo breve della sua durata. Il realismo in arte si rimodella sul conio dell'interrogativo più tradizionale in filosofia per cui ogni cosa ha sempre un duplice risvolto e si sdoppia in pura apparenza ed essere. Le modelle non sono a disposizione per sempre, o almeno non come donne vere ma forse come icone sì.

Nell'epoca della loro fruizione in massa le arti si moltiplicano in serie illimitate per la distribuzione in larga scala. L'unico, l'originale cede il suo posto privilegiato alla replica. Anche il fruitore non è più un fedele subissato dalla grandezza del messaggio divino che cala su di lui dalle decorazioni parietali di una chiesa. L'attenzione del pubblico è quella tipica del mondo contemporaneo, il cui carattere è ondivago e fluttuante. La ricezione è distratta e critica allo stesso tempo, chiunque è in diritto di esprimere la sua, e nessuno è rimasto abbagliato per ore da una folgorante verità. Lo svago, il divertimento prevalgono sulla volontà di approfondimento e decifrazione proprie dell'analista e del giudice competente, e sia chiaro, non ambiscono ad essere né più né meno di quel che sono. Nessuno ha diritto all'ultima parola, la superficialità di un impegno localizzato e discontinuo non pretende di raggiungere i significati ultimi dell'opera. Ed è un sollievo questo svuotamento di valori fissi, sono un'indigeribile pesantezza le cose troppo serie. L'uomo-massa e le icone in fondo si corrispondono. Se il fascino auratico delle icone mass-mediatiche è analogo alla perfetta imperturbabilità delle statue antiche, nella performance le persone fisiche sono come divinità incarnate, solo a pochi metri dal contatto col pubblico affluito per l'evento. Donne vere creano una distanza psicologica per apparire come icone, un'astrazione le rende opache e le colloca irrimediabilmente fuori mano come star televisive. Non ti guardano, non vogliono sedurre, sono sospese altrove, fanno parte di un'altra realtà, si cuciono fuori dal tempo ordinario dell'esistenza nonostante condividano col pubblico una sola e medesima serie temporale. Giacciono al di là di una cesura impalpabile, in fondo stanno recitando una parte. Le ragazze-simulacro fuoriescono dalle pagine dei magazines come pura falsificazione della loro presenza in persona, *contradictio de facto et realis*, non individui ma esemplificazioni di tipi umani. Come il copione di una commedia che andremo ad interpretare senza grossi incidenti di percorso per il grande fratello o per il Truman show. Il tipo astratto e senza corpo che esiste solo nell'etere ora ci si offre in carne ed ossa. Il gusto dell'estetica contemporanea fa e cuce in taglie standard abiti prêt-à-porter, e quando nei marmi sembra idealizzare come gli antichi, esprime la stessa tendenza ad allontanarsi dai fenomeni, dagli individui con tutto il loro carico di idiosincrasie personali, le loro determinazioni spaziotemporali e i loro attributi accidentali e secondari. L'idea è fuori dalle circostanze materiali, fuori dalla donna qui presente ci sono le labbra di Angelina Jolie. Le specie, un terzo tipo androgino del futuro, un modello astrae dai caratteri particolari e va verso un ideale universale lontano dai corpi situato nell'etere come ai tempi di Platone era nell'iperuranio. Le icone scendono fra noi nel vivo della

performance, o trovano una realtà artistica ancor più vera e tangibile nei marmi. I marmi e le performance esprimono una e una sola esigenza artistica, quella di dare concretezza ai miti del mondo contemporaneo, le immagini dell'etere.

Di fronte allo spettacolo di queste divinità olimpiche incarnate chi è colto da imbarazzo, chi non sa più come reagire, chi combatte il ruolo voyeuristico che Vanessa gli cuce addosso, sposta lo sguardo da seni e peli pubici, cerca sguardi che non trova, complicità che non si stabiliscono. Per tutto il tempo reale dell'arte, un tempo vissuto e contato minuto per minuto da modelle e astanti, è altalenante l'attenzione sporadica e casuale del pubblico. Si corre alle pareti e poi di nuovo alle natiche, alle gambe esili e lunghissime, una si alza, l'altra siede ed è quasi immobile, poi di nuovo su al soffitto.

Sul piano esistenziale provoca una specie di disagio il fatto che le ragazze-immagine siano costitutivamente prive di un'essenza, ridotte a niente più che un'apparizione transeunte, manifestazione, fenomeno nel quale le stesse ragazze non riescono a riconoscersi: io non sono tutta lì, in quell'immagine consegnata alla percezione altrui. Anche ribellandosi a questa riduzione e scadimento nella presa oggettiva dello sguardo dell'altro, la persona, l'individuo sperimenta il senso della propria mutazione in oggetto. Il simulacro nasce come furto dell'io. Con un ché di sadico Vanessa dirige la sua orchestra diurna. Come presentiva a fine Ottocento il primo pubblico della fotografia, lo scatto ruba l'anima. Anche battendo i piedi per terra e ostinandosi a ripetere che in un'immagine non si esauriscono le pieghe e gli ambiti più riposti e proibiti di una personalità, l'immagine dà a chi la possiede un titolo di proprietà, un possesso. D'altra parte, e questo è il carattere ambiguo delle immagini, le modelle restano impermeabili, sfuggono alla cattura anche quando restano in posa per ore, e questo Vanessa deve averlo sentito fin dai tempi delle lunghe pose di modellato al liceo artistico di Genova. C'è sempre un'impenetrabilità con la quale si fa i conti rapportandosi con l'altro, e la posa di una modella intensifica questo tratto essenziale ad ogni nostro rapportarci all'altro. Si danno da una parte i fenomeni, le modelle quali si mostrano agli spettatori, e dall'altra un residuo ontologico, un limite invalicabile, la persona con tutte le sue profondità d'essere, inaggrabilmente, costitutivamente, strutturalmente fuori mano, per sempre irraggiungibile. Un vero possesso sull'altro non si realizza mai, e le immagini, le ritensioni psicologiche, i ricordi, non sono che meri sostituti, entità interposte come i quadri e le sculture, meri palliativi. Probabilmente alla sensibilità dell'uomo del 2000 la persona non interessa proprio più, essendo invece così eccitante il fascino irresistibile delle pure immagini, specie se queste ultime sono artificialmente, abbondantemente ritoccate per aderire a una nostra idea, a un freddo concetto.

In questa opposizione strutturale fra essere ed apparire, l'essenza strutturalmente effimera dell'immagine collassa sulla nostra rivendicazione ad una personalità unica. Come quando gli amici pensano di conoscerci e parlano di noi, quando il partner non ha capito niente di quello che siamo etc etc. Il sentimento dell'io quale viene sperimentato dall'interno a intensità e lunghezze variabili, si guasta e lacera nelle singole riprese effettuate su di noi da punti di vista particolari, brevi e fugaci, che a noi appaiono sempre sbagliati, perché sono scatti parziali e limitati data la costituzione esistenziale, aperta e sempre incompiuta, del nostro offrirci all'altro. E così ci ribelliamo: quella lì non sono io. Ma ecco il rovescio della medaglia: per quanto tu possa avere l'impressione di dominare la modella che si mette a disposizione, si offre nuda, segue meticolosamente le istruzioni che le hai dato, tu non la prendi mai. La modella, comunque lontana e disinteressata a stabilire un contatto, mette in evidenza la vischiosità strutturale delle immagini. Il simulacro sfugge alla presa. Non si dialoga col tubo catodico.

Prima di fare 70 performances, i primi disegni della Beecroft precocemente analizzati da Germano Celant testimoniavano il bisogno di comunicare stati d'animo, perplessità, fragilità, gli interventi colorati ad acquerello accrescevano l'irrealtà di una narrazione la cui provenienza interna da un mondo ricchissimo rifletteva anche la volontà di fissare o meglio, di confessare, il vomito, le lacrime, le zone erogene, la voglia di morire, il senso di leggerezza, il gonfiore fisico, i volti delle amiche, le ossessioni, svuotarsi, tuffarsi, essere distrutti, ridursi a brandelli, perdere l'io,

essere gambe, essere tronchi, frammenti corporei privi di una direzione centrale, corpi senza organi, dividersi in due, la voglia di perdersi, cedere al peso di essere se stessi, abdicare. Che ne è del minimalismo degli inizi, delle prime, modernissime, prove alle gallerie milanesi in linea con gli esperimenti più audaci di body art e performance se arriva una vertigine, si sciolgono le rassicuranti piattezze di un approccio tutto pragmatico all'esistenza in un risucchio al suolo, il rientro in un corpo che partorisce allatta e ama, il riassorbimento in una vita che è anche fatta di lentezze, faccende palloccolose, problematiche sociali e media che strumentalizzano qualunque cosa? Si scivola sotto il glossy, quelle carte patinate non dicono più nulla, c'è dell'altro, anzi le cose più interessanti stanno proprio oltre il lucido, a rompere le superfici riflettenti in spessori vertiginosi. Allora squinterniamo i nostri quaderni, apriamo le nostre pratiche artistiche ormai ben rodute in interrogativi che mai ci eravamo posti, cerchiamo un filo conduttore, il ricongiungimento a certi esperimenti dell'adolescenza, forse il ricordo di un'identità oltre questo performare?

Non ravviserei nella nuovissima serie di marmi la volontà di scavo, l'introspezione quale era così chiaramente manifesta nei disegni degli inizi, ma nel sentire l'insufficienza della performance ad esprimere tutte le esigenze artistiche della Beecroft noterei di primo acchito la sua robusta nutrizione alla scuola degli antichi. Anche nel corso di un casting per la performance le ragazze le appaiono come sotto il filtro di un'iconografia remota, letteralmente sorprende passare un volto alla Pontorno, riconosce la capigliatura dei preraffaelliti nelle folte chiome di una mannequin o arrossa le gote di un gruppetto di loro a rimettere in scena le pitture studiate viste e riviste in tanti anni di frequentazione del museo virtuale della storia dell'arte. Non si tratta affatto di giovani prive di rimandi e incolori: sono la vergine dello sposalizio del Perugino, il corpo fresco e illibato dell'adolescente in un quadro manierista. Allora le performances acquisiscono il significato di veri e propri *tableaux vivants*, col ché non è più l'anelito verso il domani a predominare, ma semmai un ricordo indelebile delle pagine della storia, con un conflitto di correnti in direzioni opposte capace di creare buche pericolosissime per il critico che inclini un po' troppo in un senso piuttosto che nell'altro. Questa intrinseca contraddizione rafforza e rende meno scontato il lavoro della Beecroft, che non può ormai farsi strumento di convinzione in nessuna campagna ma solo aderire a un percorso ben più sfaccettato e smosso di quanto si possa pensare a tutta prima. Quando sente l'attrazione gravitazionale verso una materia pesante e carica di storia e tradizioni come la pietra a parlare è proprio il suo spirito mobile, la sua ostilità a farsi rinchiudere in facili incasellamenti dalla critica e dal mercato, la sua rivendicazione ad essere questo, ma anche molto altro. In fondo la sua è la stessa ribellione delle modelle che diventano preda dei teleobiettivi, lo stesso reclamo fiero e se vogliamo anche tardo romantico, a non essere tutta lì, malgrado anche questa nuova avventura dei marmi sia tutta ancora da percorrere.

Nel passaggio al marmo, l'impressione che sia solo una facile deriva classicheggiante non può che essere l'esito di una considerazione frettolosa e di superficie. Al contrario ravvisiamo più chiaramente nella produzione dei marmi echi deleuziani e del tardo strutturalismo. Il frammento corporeo non è riconciliato in unità organiche superiori, la parte staccata dal tutto non è ricondotta a nessuna funzione. Parte di un meccanismo che si è inceppato, il tronco, il viso, la mano ha rotto gli argini, ha spezzato le catene, genera flussi e pulsazioni, moti di vita autonoma, voce schizoide indocile e renitente, desiderio non piegato a nessuna logica costruttiva. La persona con la sua identità monolitica si è per sempre squagliata in mille piani e orizzonti diversi per i quali ogni tentativo di pacificazione e ri-strutturazione restano vano, quando non viene evitato con cura. Quando si tratta di assemblare pezzi incoerenti la composizione risulta discorde, stridula, non rassicurante. I marmi che una volta dovevano fungere da "scultura" e "basamento" in unità stilistiche ben studiate e ispirate alla iconografia del monumento, ora hanno colori che fanno a pugni, accostamenti atipici, provengono dagli abbinamenti liberi e strafottenti degli adolescenti, non cercano di piacere, non vogliono sedurre, sono ribelli e antigraziosi. I piedistalli mantengono le numerazioni caratteristiche negli usi commerciali dei depositi per la vendita e lo stoccaggio dei blocchi, a volte hanno tracce di sporcizia o i segni delle intemperie, sono

irregolari, né geometrici né del tutto rozzi. Cataste di pietra come lanci aleatori, aggiustamenti casuali ove la spontaneità di un incastro ha più importanza che non la guida di un progetto a lungo concepito e pianificato nei dettagli: a farla da protagonista è il caso, queste unioni non mirano a durare in eterno, finché funziona. Il caso, questo grande autore dell'arte d'oggi nata senza plot ma sotto i colpi dell'improvvisazione dada e duchampiana, dalla musica di John Cage e dal rumorismo contemporaneo, lasciava libere le modelle delle performance mentre i loro corpi si concedevano alla morsa fagocitante del pubblico e della fotografia. Ora il caso regge le fila di un nuovo gioco, e il concerto delle forme si leva in altrettante voci in un sincro dissonante. Con l'approdo al marmo la Beecroft sfugge al cliché della durezza così connaturato a questo materiale, e da brava interprete del nostro tempo ne mette in risalto la fragilità, la durezza dei marmi fa i conti col rischio che si rompano da un momento all'altro, tanto più che ama metterli in bilico o sul punto di cadere. Lungi dall'esaltare l'eternità dei valori come ha fatto tutta la statuaria classica e anche l'arte celebrativa più tradizionale dei monumenti, l'equilibrio è frutto del caso, l'armonia inesistente, e un po' dappertutto si ha l'impressione che questo castello di sabbia possa crollare da un momento all'altro.

Il frammento anatomico parla di unità organiche distrutte irrimediabilmente, l'assemblaggio è anarchico e sprezzante per le convenzioni, il colore saturo è per lo più acido e senza riflessi, o zeppo di venature come reti da pesca. E arrivano i colpi a rompere e straziare con voluttà un elegante collo allungato, lasciando mozza e asimmetrica la percezione di un viso altrimenti bellissimo. Solo al rozzo il nudo contemporaneo di queste pietre colorate pare come un retour à l'ordre del XXI secolo. Le levigature sono impeccabili, le superfici tirate a lucido e specchianti, e fanno capolino la lapislazzuli, la malachite, materiali preziosi da gioielleria, l'eleganza piena di ironia guarda a Ilaria del Carreto di Lucca e va in barba alla tradizione, il camouflage riassume lo statuario antico cipollino in chiave californiana anni settanta, perciò il materiale dei papi diventa "psichedelico chic". In realtà queste opere derivano direttamente dalla fotografia di moda che appiattisce volutamente i suoi soggetti per sbatterli in copertina. Le identità sono provvisorie, fluide, capaci di dominare a tratti il caos emerso dalle frammentazioni e incrinature, prevale ancora il canto della disseminazione fuori controllo, la frattura schizofrenica, l'assemblaggio dissonante soggiace a un piacere infantile per l'organizzazione spontanea, la fiducia nell'indeterminazione, una saggia volontà di evasione dal comando della ragione. La prassi artistica del calco e poi la tecnica di riproduzione a punti nella lavorazione artistica dei marmi sono mezzi tecnici impersonali, l'artista scompare dietro una produzione meccanica. Rasenta lo zero l'espressione del singolo, si assopisce il gemito, il lamento, il grido. Si zittiscono le passioni viscerali, l'io è messo a tacere, nella performance, nella fotografia e ugualmente nella scultura. Lontano dagli individui dominano gli schemi e gli stereotipi, oltre la realtà cangiante e fragrante di mille sfumature per cui non esiste parola né concetto si afferma il tipo umano, nelle pietre ma anche prima nelle performances. La freddezza e l'impersonalità del calco e della tecnica della scultura da modello soddisfa il palato della Beecroft che è artista del nostro tempo e colloca i suoi fra i prodotti freddi e mentali dell'elettronica. Va letta ancora nella direzione eterea e rarefatta dei prodotti televisivi l'insoddisfazione verso il realismo che spinge verso l'astrazione dei corpi, fa scomparire peli, grinze, pelle d'oca, brufoli e imperfezioni che inevitabilmente s'imprimono nell'alginato quando andiamo a fare il calco dal vero. Si corre verso l'idealismo, la cancellazione astrae. Si tipizzano i corpi e si va verso le mannequins: qui si tira la vita dalla parte dell'arte, verso le idee, verso i tipi mentali. Si gioca alle belle statuine, non si corre dietro all'attimo fuggente. Il transeunte si blocca e viene congelato nel calco in gesso e poi nel marmo, lontano dallo scorrere in divenire degli istanti uno dietro l'altro. E non è horror vacui ma è in chiara continuità con le performances la volontà di esporre insieme una serie di frammenti marmorei in colori diversissimi fra loro non accontentandosi di una o due opere. Allora come adesso si tratta di nutriti gruppi di ragazze, la stessa intenzionalità di fondo di creare una istallazione in assetto monumentale, un set scenografico prende possesso dello

spazio. Il pragmatismo connaturato e british della Beecroft la rende ostile e persino diffidente riguardo all'essere, lei è una professionista dell'immagine.

Se nella performance il soggetto ha più peso rispetto al supporto materico che viene a mancare quasi del tutto, quando la performance si blocca avviene un travaso di realtà. Torniamo a un'arte rappresentativa. Il livello estetico è superiore rispetto a quello ontologico esistenziale. Il supporto è più gonfio d'essere rispetto al riferimento esterno. La rappresentazione ha più realtà delle ragazze, che in fondo di per sé non interessano proprio nessuno. Cresce il peso del supporto materico e diminuisce il peso dei soggetti, che non ci sono più. La realtà si pietrifica. Cosa abbiamo rubato al divenire? Una presa momentanea di Dobro, Miki, Priscilla e Jennifer, nessuna delle quali sarà mai più quella che abbiamo fra le mani. Salviamo un'apparizione fugace e momentanea dallo svanimento nel nulla, e non basta una foto, vogliamo proprio toccarla questa immagine strappata al suo portatore. Le ragazze non ci sono più, ma noi abbiamo una realtà molto più pesante. Questo è il duplice statuto ontologico delle immagini. Se il soggetto è volato via dall'opera d'arte, e impaziente se ne scappa dopo la performance, ora bastano le interposte persone: i simulacri rendono superflua la presenza delle persone fisiche. La rappresentazione rimpiazza di nuovo la presentazione pura dei soggetti. L'approccio freddo, lo sguardo oggettivo della fotografia è lo stesso con cui un calco si solidifica in pietra: qui si afferra non la persona ma l'immagine. Ora Vanessa supera anche lo scoglio della vischiosità delle immagini, ha trovato come trattenerle. Come sanno bene i filosofi, quando all'ens realis subentra l'ens intentionalis ci muoviamo dalla percezione all'idea. Le immagini assolvono il compito di presentarci qualcosa o qualcuno, nel ricordo, o nelle fantasticherie, rispetto a quando lo incontriamo davvero. E in fondo i ricordi o le pure fantasie, hanno questo di vantaggio, che i ricordi ci appartengono, e possono restituirci i profumi di una sera, e nella straordinaria facoltà di essere rievocabili a piacere, riportano in vita sempre di nuovo come la prima volta lo sguardo intenso di un amico l'atmosfera di un istante. Al contrario della vita che passa, questa è magia delle immagini. Il realismo indiretto non procurerà il contatto con la calda fragranza dell'essere, ma almeno sulle immagini, siano pietre o fotografie, ci assicura un possesso totale. Ora che delle donne vere si può benissimo fare a meno, l'essere è tramontato del tutto. Il dominio delle immagini è l'evento epocale del nostro tempo. Ora le icone sono reali, concrete e tangibili molto più di quelle imprevedibili e imperfette realtà che sono le ragazze.