

SPECIALE Ex-cinema: “Ci devono essere delle macerie specifiche per costruire la città dell'impossibile”. Note su *Eureka* di Ernie Gehr

Nel 1972 esce sulle pagine di “Art in America” un numero speciale dedicato all'iperrealismo. Lo speciale comprende il magnifico saggio di W. C. Seitz, “The Real and the Artificial: Painting of the New Environment”, più dodici interviste ai suoi maggiori protagonisti (“The Photo-Realists: 12 Interviews”)¹. I dodici sembrano uniti da una pratica d'uso dell'oggetto, una logica prossima al *ready-made*²: fotografie, brochures, cartoline, ritagli di giornale. Ma le tecniche, i materiali messi in atto per trasferire i dati della fotografia sulla tela divergono a seconda degli artisti. C'è chi lavora proiettando una diapositiva sulla tela disegnando i contorni degli oggetti (Bechtle, Bell, Blackwell, Cottingham, Goings, Salt), c'è chi utilizza i dati di più fotografie trasferendoli in una sola, ideale, compiendo un gesto quasi “neo-classico” (Richard Estes) e c'è chi come Chuck Close, Malcolm Morley, Don Eddy utilizza una “griglia” fittissima.

Tra i dodici intervistati all'interno dello speciale che voleva consacrare l'iperrealismo, manca un nome, quello di Malcolm Morley: forse il primo artista ad avere utilizzato la fonte fotografica, le cartoline e le brochures per realizzare i suoi quadri.

Dopo essere passato per una serie di dipinti vicini all'espressionismo astratto, uno dei primi soggetti scelti da Morley è una nave, un transatlantico che egli tenta di dipingere dal vero. Per lui si tratta di *fidelity paintings*: “Sono sceso al molo 57, ho preso una tela e ho cercato di dipingere dal vero. Ma era impossibile riuscire a cogliere la totalità con un solo colpo d'occhio, con un pezzo da una parte e un pezzo dall'altra, un'impossibilità a 360 gradi. Ero disgustato – ho preso una cartolina di quella nave da crociera, la *Queen of Bermuda* – ma forse si trattava della *Empire Monarch*”³.

Come lavora Morley? Sovrappone una griglia al suo modello fotografico e la riporta nella scala dell'immagine che deve dipingere. Poi dipinge un quadratino del suo modello servendosi di una lente d'ingrandimento, nascondendo le altre parti, rovesciando il tutto, per eliminare ogni intrusione del contenuto dell'immagine nel suo campo di visione, operando dunque una sorta di decontestualizzazione, di distacco: risonanza del *ready-made*⁴. Dipinge un piccolo quadrato, senza ripassarci, lasciando visibili solo quelli vicini in modo da ottenere un'articolazione continua e dolce. Un metodo, scrive Jean-Claude Lebensztejn, che «apparenta il suo lavoro a quello di pittori e scultori astratti degli anni '60: Agnes Martin, Sol LeWitt, Carl Andre, Brice Marden»⁵.

La fotografia, insomma, funziona come un *mezzo* per produrre una serie di tensioni interne alla tela, e tra i due medium: fotografia stessa (referente primario) e dipinto. La striscia bianca che incornicia i dipinti di Morley ne è una testimonianza visibile, così come pure la riproduzione dei disequilibri cromatici e gli scarti prodotti dalla sovrapposizione della quadricromia, nel quadro che riproduce la stampa dell'*Atelier* di Vermeer (1968). Osservando attentamente, possiamo vedere delle linee rosse, verdi e gialle che sembrano come aggiunte ai bordi dei quadrati neri e bianchi del pavimento. Un critico (Alfred Frankenstein) descriverà il quadro come “stupefacente per dimensioni e *implacabilmente fedele all'infedeltà cromatica dell'originale*”⁶.

L'immagine insomma possiede un doppio statuto. Parliamo di immagine al secondo grado. Come indica Lebensztejn nella sua monografia dedicata a Morley: “Le immagini di Morley sono, nella tradizione Pop, immagini di immagini. Il segno-dipinto ha per referente un altro segno, un'altra immagine, e spesso si tratta di un'immagine corrotta dalla riproduzione di massa”⁷. Oltre a questo, Morley lavora anche ad una sorta di *invisibilità*, il cui gesto è tutto racchiuso in una frase rilasciata a Bruce Kurtz, durante la grande esposizione iperrealista a Documenta 5, riportata su “Art Magazine” nel giugno del 1972: “Far affiorare la superficie della tela senza causare onde”⁸.

“L'idea di un'arte invisibile era nell'aria intorno al 1970 – scrive Lebensztejn – e già negli ultimi dipinti di Reinhardt, di Rothko, che Brice Marden giudicava, proprio per questo, particolarmente importanti”⁹.

SPECIALE Lo stesso Marden, a proposito dei suoi pannelli monocromi della fine degli anni Settanta, dichiarava: “Dipingo molto accuratamente con tocchi verticali, che non si possono davvero vedere a meno di appiattirsi al suolo o di mettere l’opera in una luce differente. Questa tecnica è emersa dalle tele di Rothko”¹⁰.

Ma potremmo pensare alle sculture piatte di Carl Andre, o a certi lavori di Andy Warhol: “La mia prossima serie sarà composta da pitture pornografiche. Sembreranno vuote; ma quando si accenderà la luce nera allora li si vedrà – delle grosse tette e... se arriverà un poliziotto, non faremo altro che spegnere la luce o accendere quella normale – come potranno sospettare che si tratti di porno?”¹¹.

Secondo Lebensztejn, i quadri di Morley sarebbero esempi di ciò che Duchamp nelle sue *Notes* chiamava *infrasottile*: quel luogo operativo infinitesimale che separa due spazi come, ad esempio, la pittura dall’opera d’arte, e implica appunto una tensione nell’opera, spesso invisibile¹².

Tensione, distacco, gesti pittorici meccanici, automatici: raramente il cinema si è posto questioni simili, soprattutto quello hollywoodiano. Il supporto, la pellicola, vengono spesso considerati solo la base materiale su cui imprimere azioni e narrazioni. Ma, ancora prima di occuparci di questo, dobbiamo affrontare un’altra questione. La segnala uno studioso che si occupa di letteratura comparata e cinema, vicino a posizioni post-strutturaliste: Akira Mizuta Lippit. In un suo saggio intitolato “Extimacy. Outside Time and Superrealist Cinema”, egli espone quella che potremmo considerare una sorta di *lettera rubata*. Il fatto che ogni film porti in sé la traccia della sua matrice fotografica renderebbe piuttosto evidenti certi tratti iperrealisti. A partire da questo assunto, Mizuta Lippit si chiede se al cinema sia possibile una *differenza*, insomma, in poche parole, un iperrealismo ulteriore, “alla seconda”. “L’iperrealismo al cinema è possibile al di fuori dell’iperrealismo proprio del supporto?”¹³. Esiste un iperrealismo cinematografico che faccia emergere e renda evidente questa tensione tra immagine e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo), ciò che rende tale un’esperienza artistica?

A ragione, Mizuta Lippit indica nel cinema sperimentale e nel “film strutturale” – emerso proprio in concomitanza della pittura iperrealista, una possibile affinità. Un’affinità crono-fotografica, che diventa iperrealista proprio per un certo modo di trattare la temporalità: “La funzione e la rappresentazione del tempo nel film segnala la possibilità di avere la meglio su un essenziale (o essenzialista) realismo al cinema ed esporre un’iperrealità come effetto del tempo fotografico”¹⁴.

Gli esempi portati da Mizuta Lippit sono diversi (Stan Brakhage, Michael Snow, Peter Kubelka, Carolee Schneemann, Kenneth Anger, Paul Sharits, Andy Warhol).

Il film strutturale ad esempio lavora a una messa a nudo dei processi che definiscono la produzione e la proiezione delle immagini. Paul Sharits compone il film lavorando sul singolo “fotogramma” e non pensando il cinema come un insieme di sequenze girate. Rielaborando e riflettendo sull’unità di misura del fotogramma, questi filmmaker liberano il cinema dalla semplice riproduzione della realtà, pensandolo più come una struttura tonale, ritmica, matematica: variazioni temporali, ripetizioni, movimenti definiti dal numero dei fotogrammi. La proiezione del film non diventa altro che lo spazio di quella *tensione* di cui abbiamo parlato in precedenza.

Nel saggio di Mizuta Lippit non viene citato un nome, quello di Ernie Gehr. Eppure, un film come *Eureka*, realizzato nel 1974 e proiettato per la prima volta nel 1979, avrebbe dovuto forse attirare la sua attenzione.

Come i pittori iperrealisti, Gehr utilizza, riusa, reimpiega, non una foto o una brochure, ma in questo caso un film girato nel 1906 (probabilmente il 14 aprile) a San Francisco, intitolato *A Trip Down Market Street Before The Fire*. Il fuoco a cui il titolo allude è quello dell’incendio causato dal terremoto che nel 1906 devastò la città. Esempio di *travelogue*, il film riprende il movimento rettilineo di un tram lungo Market Street, fino all’arrivo alla stazione che porta lo stesso nome. Il film del 1906¹⁵ dura in tutto nove minuti e mezzo, *Eureka* invece chiude lo stesso movimento verso la stazione ferroviaria (escludendo l’ultima parte del film originale) impiegandovi mezz’ora. Il fatto è che Gehr rielabora il film. È Annette Michelson a

SPECIALE mostrargli i materiali, di proprietà di una delle eredi degli operatori che l'avevano girato (i Miles Brothers). Ottenuti i permessi per utilizzarlo, Gehr lo proietta su una parete con un proiettore, facendo avanzare il film fotogramma per fotogramma senza far bruciare la pellicola, lo rifilma, scattando dai quattro agli otto fotogrammi per ogni immagine del film originale.

Questo gesto somiglia a quello compiuto da Morley con la sua griglia. Non sono entrambi movimenti quasi meccanici? O forse, più che meccanici, *automatici*? Per entrambi, l'automatismo è un modo per restare indifferenti e distaccati rispetto a ciò che si sta realizzando. Non è dunque un caso che P. A. Sitney, a proposito di Ernie Gehr, parli di film e soggetti rigorosamente impersonali, realizzati "automaticamente": "The mechanical means became an art instrument. In learning to work with this instrument, or in coming to attend to the implications of its mechanical means, many of the filmmakers of the American avant-garde cinema have discovered automatism"¹⁶.

In *Eureka* questo *automatismo* provoca un rallentamento del movimento che estende la durata del film. Che cosa emerge da questo rallentamento? Una dimensione cronica. Una dilatazione temporale. La citazione del film d'origine e la sua variazione creano insomma una tensione. Gehr lavora a partire da quelle che Giorgio Manganelli, riflettendo sulla citazione musicale, chiama *macerie specifiche*. Macerie di film del cinema delle origini, in questo caso, per costruire una città dell'impossibile.

Ecco io ho accennato prima alle variazioni che Stravinskij introduce nelle citazioni. Effettivamente la variazione è proprio, direi, il riassunto della cosa suprema che la musica può fare e che la letteratura non può fare... la... la variazione adopera uno schema, una geometria, e su questa geometria... questa geometria la ricomponne continuamente in modo totalmente iriconoscibile e riconoscibile. È lei e non è lei. È continuamente cambiata ma mantiene lo stesso schema. E c'è da diventare matti di fronte al fascino, all'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità¹⁷.

Eureka (e il film strutturale) rientra in questa logica della variazione matematica e geometrica. I gesti e i movimenti compiuti dalle persone risultano più percepibili e quasi in eccedenza. Secondo Myrel Glick, nel film si innesca "un esagerato senso di movimento attraverso lo spazio, in grado di schiudere una sensazione di profondità dello spazio mentre nello stesso tempo il suo lento e apparente avanzamento discontinuo tende ad appiattirlo"¹⁸. E questo cosa causa? Gehr – scrive Myrel Glick – portando alla luce, accentuando "il contrasto e la cruda definizione della luce e dell'ombra, intensifica la trama e la grana irregolare del film originale, provocando una serie di spettri bianchi e neri che popolano il suo lavoro, facendoli oscillare in un ritmo che pulsa, preso tra la loro esistenza tattile di forme di rappresentazione e pura grana del film che varia in tonalità, densità e forma"¹⁹.

Non ci muoviamo anche qui nei pressi di un'arte invisibile? Nell'*infrasottile*²⁰?

Anche nel film, come nei quadri iperrealisti, qualcosa insomma si espone, *produce* una tensione. Ne emerge non solo l'immagine, ma a ben vedere anche la sua struttura, grazie a un tempo iperreale, cronico, rallentato, profondo. Del film (pellicola, emulsione, grana) rileviamo, forse, il suo ipotetico inconscio ottico. Morley considerava la trama dei suoi quadri iperrealisti *hallucinogenetic* ("Una pittura che non allucina non è una pittura. Questa è una regola fondamentale. La chiamo un'*art-on*'"²¹). Qualcosa di simile emerge anche nel film di Gehr. Un'invisibile trama crono-fotografica si pone davanti alla realtà filmata: questa scansione fotogrammatica allucina²².

Infine, che cosa sono tutte queste operazioni che abbiamo riportato se non ipotesi parassitarie che perturbano un'opera, inscrivendovi una nuova traiettoria temporale? Postproduzioni?

Forse la pratica del riuso, del riciclaggio (quello che al cinema si usa definire *found footage*) più che una questione postmoderna (a meno di non voler considerare postmoderno il collage, Picasso, o *Children's*

SPECIALE *Corner* di Debussy, Jarry o Lautréamont – come sostiene Jean-Claude Lebensztejn²³) riguarda la messa in campo di una *scrittura* che Jacques Derrida, in un famoso intervento intitolato *Firma evento contesto*, considerava “al di fuori di ogni orizzonte di comunicazione semio-linguistica; *scrittura*, cioè come possibilità di funzionamento separato, ad un certo punto, dal suo voler-dire “originale” e dalla sua appartenenza ad un contesto saturabile e rigido”²⁴.

L'atto comunicativo in questo caso corrisponderebbe ad un semplice *trasporto*, o ad una *postproduzione*. Qualcosa accade *fra le immagini*²⁵. Un passaggio, un trasferimento operato costruendo griglie, o, semplicemente, modificando i parametri che processano la materia fotogrammatica, compresa la sua temporalità.

Sostiene Derrida:

Ogni segno, linguistico o non linguistico, parlato o scritto (nel senso corrente di questa opposizione), come unità piccola o grande, può essere citato, messo tra virgolette; con ciò esso può rompere con ogni contesto dato, generare all'infinito dei nuovi contesti, in modo assolutamente non saturabile. Ciò non implica che il marchio valga fuori contesto, ma, al contrario, che vi siano soltanto contesti senza nessun centro di ancoraggio assoluto. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio non è un accidente o un'anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno più avere un funzionamento cosiddetto “normale”. Cosa sarebbe un marchio che non potessimo citare? E di cui non si potesse perder per strada l'origine?²⁶.

Jacques Derrida presenta questo intervento, nell'agosto 1971, al *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française*, ponendo la sua firma in calce.

Nel 1969 (19 giugno), sulle pagine del “Village Voice”, Jonas Mekas scrive un testo intitolato *On Tom Tom and Film translations*. Si tratta di una breve analisi del film di Ken Jacobs, *Tom Tom The Piper's Son*. Film che per Mekas crea un precedente, quello che egli definisce “film translation”. “The film translation aspect opens unlimited possibilities. There will be translations of *Birth of a Nation*, of *Dr. Caligari*, of *Cleopatra*. I suspect the entire Hollywood production of the last eighty years may become just material for future film artists – at least for some of them”²⁷.

Forse questi trasferimenti di film, queste postproduzioni, funzionano come degli *esergo*. Così potremmo chiamarli. Akira Mizuta Lippit parla proprio di questo in apertura del suo libro, rifacendosi alla famosa lettura di Derrida dell'*esergo* che Nietzsche aveva posto nel suo *Ecco Homo*²⁸.

L'*esergo* infatti, dal greco *ex* (fuori) *ergon* (opera), fa riferimento a uno spazio al di fuori dell'opera, al di fuori del corpo essenziale dell'opera, e insieme parte di essa, in poche parole – parte e separata. Un *esergo* localizza uno spazio esterno che appare incluso nell'opera come suo fuori. Che tipo di opera e che tipo di fuori? [...] Possiamo immaginare un cinema che appaia come una serie di *eserghi*, elementi di un cinema essenziale che ha luogo tra opere – tra, di fianco, e al di fuori di esse – ma anche come lavoro del fuori, iscrizioni di un lavoro che illumina il fuori; opere che rendano il cinema visibile, e perciò possibile? Un cinema altrove, verso e dallo stesso cinema, segnato da questo passaggio nel fuori, non più cinema e ancora ad esso prossimo? Potremmo chiamare questo corpo d'opera un *ex-cinema*?²⁹

Credo che, nella sua tensione, nel suo lavoro di iscrizione, nel suo tempo cronico, iperreale, *Eureka* di Ernie Gehr ne faccia parte.

Rinaldo Censi

SPECIALE Note

1. William C. Seitz, "The Real and the Artificial: Painting of the New Environment", *Art in America*, n. 6 (Novembre-Dicembre 1972), pp. 58-72. Una parte di queste interviste (nove su dodici) è stata tradotta e pubblicata all'interno di I. Mussa, *L'iperrealismo. Il vero più vero del vero*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974.
2. Il rimando va ovviamente a Marcel Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Multhipla Edizioni, Milano 1979, p. 66. Per Salvador Dalí i quadri iperrealisti sono dei "readymade fatti a mano". Cfr. Salvador Dalí, "Realisme sybaritique aigu", in Linda Chase, *Les Hyperrealistes Americaines*, Filippachi, Paris 1973, p. 4. Sulla pratica d'uso degli oggetti vedi Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*, Lukas & Sterneberg, New York 2005, p. 25.
3. Dichiarazione di Malcolm Morley. Cfr. Richard Francis, "Malcolm Morley", *Bomb*, n. 55 (Primavera 1996), pp. 26-31. Questo momento decisivo per la sua carriera ritorna in altre occasioni, vedi ad esempio Kim Levin, "Malcolm Morley [sic]: Post Style Illusionism", *Arts Magazine*, vol. 47, n. 3 (Febbraio 1973), pp. 60-63. ("Sono sceso con una tela per dipingere una nave dal vero. È finita che ho comprato una cartolina che raffigurava quella nave. La cartolina era l'oggetto").
4. "È molto difficile scegliere un oggetto perché, dopo quindici giorni, si finisce coll'amarlo o detestarlo. È necessario raggiungere una specie di indifferenza, a tal punto da non avere alcuna emozione estetica. La scelta dei ready-mades è sempre fondata sull'indifferenza visiva così come sull'assenza totale di buono o cattivo gusto". Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 66.
5. Riprendiamo qui le indicazioni tecniche dalla magnifica monografia che Jean-Claude Lebensztejn ha dedicato a Morley, *Malcolm Morley: Itinéraires*, Mamco, Genève 2002, p. 54.
6. Alfred Frankenstein, "The High Pitch of New Realism", *San Francisco Sunday Examiner & Chronicle* (17 agosto 1969), pp. 29-30, cit. in Jean-Claude Lebensztejn, "Préliminaire", cit. in Jean-Claude Lebensztejn (a cura di), *Hyperréalismes USA 1965-1975*, Hazan / Les Musées de Strasbourg, Paris 2003, p. 35.
7. Jean-Claude Lebensztejn, *Malcolm Morley: Itinéraires*, cit., p. 61. Sul doppio statuto dell'immagine, rimandiamo a Lawrence Alloway, "Art as Likeness", in Id., *Topics in American Art since 1945*, W.W. Norton & Company, New York 1975, pp. 177-78.
8. Bruce Kurtz, "Documenta 5: A Critical Preview", *Arts Magazine*, vol. 46, n. 8, (Giugno 1972), p. 37.
9. Vedi Jean-Claude Lebensztejn, "En pure perte", in *Cinéma*, n.7 (2004), p. 11.
10. Marden rilascia la dichiarazione a Mark Rosenthal. Vedi al riguardo Jeffrey Weiss (a cura di), *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington 1998, pp. 360-359, cit. in Jean-Claude Lebensztejn, "En pure perte", cit., p.
11. Vedi Gene Swenson, "What is Pop Art", *Art News*, vol. 62, n. 3 (Novembre 1963), pp. 60-61. Esistono alcuni quadri di questo tipo: *Bosom I* e *Bosom II* – datati da Rainer Crone 1963; un altro si intitola *Double Torso*, datato 1967. Sono di proprietà di Playboy Enterprises Inc. Vedi Jean-Claude Lebensztejn, "En pure perte", cit., p. 11.
12. Marcel Duchamp, "Inframince 1-46", in Id., *Notes*, Flammarion, Paris 1999, pp. 19-36.
13. Akira Mizuta Lippit, "Extimacy: Outside Time and Superrealist Cinema", in Id., *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*, University of California Press, Oakland 2012, p. 41.
14. Ivi, p. 43. Sul "film strutturale" si veda almeno P. Adams Sitney, "Structural Film", *Film Culture*, n. 47 (Estate 1969), pp. 1-10. Vedi anche Peter Gidal (a cura di), *Structural Film Anthology*, BFI, London 1978.
15. Il film ha posto spesso problemi di datazione, vedi al riguardo André Habib, "Archives, modes de

- SPECIALE** réemploi: Pour une archéologie du found footage”, in Christa Blümlinger (a cura di), *Attrait de l’archive, Cinémas (Revue d’études cinématographiques)*, vol. 25, nn. 2-3 (Primavera 2004), pp. 97-122. Bart Testa, ad esempio, nel suo studio sul rapporto tra cinema delle origini e avanguardia, cade in errore datando il film al 1903. Cfr. *Bart Testa*, Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde, Art Gallery Of Ontario, Toronto, 1992, p. 15. Per una panoramica su Ernie Gehr, segnaliamo almeno il catalogo della XXXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro Film Festival 1999) che aveva dedicato a Gehr un ampio omaggio curato da Adriano Aprà. Cfr. Adriano Aprà (a cura di), *Ernie Gehr, XXXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 79-126.
16. P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and The Heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, p. 196.
17. Paolo Terni, Giorgio Manganelli, *Ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 63-64.
18. Myrel Glick, “Eureka by Ernie Gehr”, *Film Culture*, nn. 70-71 (1983), p. 114.
19. *Ibidem*.
20. “I portatori d’ombra lavorano nell’infrasottile”. Cfr. Marcel Duchamp, “Inframince 1-46”, cit., p. 21.
21. Vedi al riguardo Robert Storr, “Let’s Get Lost: Interview With Malcolm Morley”, in *Art Press* (Maggio 1993), p. E7.
22. Marco Bertozzi sottolinea il “carattere ipnotico” degli Hale’s Tour. Cfr. Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, p. 114.
23. Jean-Claude Lebensztejn, *Malcolm Morley: Itinéraires*, cit., p. 57. Sulla questione, rimandiamo a Glenn Watkins, *Pyramids At The Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, The Belknap Press, Cambridge-London 1994.
24. Jacques Derrida, “Firma evento contesto”, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 410.
25. Raymond Bellour, *Fra le immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2007. Qualcuno potrebbe forse considerare il gesto di Gehr come “intermedia” (Dick Higgins inserisce in effetti il cinema all’interno della sua cosmogonia). Eppure, in una postilla del 1981 al suo famoso testo scritto nel 1965, è lo stesso Higgins a biasimare un uso troppo disinvoltato del termine: “But it would seem that to proceed further in the understanding of any given work, one must look elsewhere-to all the aspects of a work and not just to its formal origins, and at the horizons which the work implies, to find an appropriate hermeneutic process for seeing the whole of the work in my own relation to it”. Dick Higgins, “Intermedia”, *Leonardo*, vol. 24, n. 1 (Febbraio 2001), p. 53.
26. Jacques Derrida, “Firma evento contesto”, cit., p. 410-11.
27. Jonas Mekas, *On Tom Tom and Film Translations*, in Id., *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Macmillan, New York 1972, p. 350.
28. Jacques Derrida, *Otobiographies. L’insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Il poligrafo, Padova 1993, pp. 53.54.
29. Akira Mizuta Lippit, “Exergue Ex-Cinema”, in Id., *op. cit.*, p. 1.