

Elena Girelli

Il tempo della città e la città nel tempo. *N.Y., N.Y.*
di Francis Thompson

Introduzione

I'm not certain that *N.Y., N.Y.* can really be accurately described with words; and if it can be, I am not convinced that it should be. It ought to be seen, instead; or, at least, it should be seen before a detailed description of the film is read by any viewer. But it is the writing of its description that I am about to undertake, and it is my hope that the reader has already seen *N.Y., N.Y.*¹

Così L.D. Cocking – in quella che è insieme la dichiarazione di un limite ermeneutico, l'ammissione di una difficoltà descrittiva e un'implicita richiesta al lettore – apre il capitolo della propria tesi dedicato all'analisi di *N.Y., N.Y.: A day in New York* (1958) di Francis Thompson (1908-2003)². Per quanto datato, questo testo è tuttora l'unica monografia dedicata al regista e, già all'epoca, l'autore lamentava l'assenza di studi³; ciò risulta sorprendente dato che i film di Thompson ebbero ampia diffusione e vari riconoscimenti internazionali. A più di 50 anni di distanza, non possiamo che constatare il permanere di tale lacuna e, pur nella sua brevità, questo articolo vuole concorrere a colmarla.

N.Y., N.Y., vincitore della Palma d'Oro come miglior cortometraggio nel 1959, viene proiettato per la prima volta al MoMA (N.Y.) con grande successo. Il film mostra una giornata nella Manhattan degli anni '50: l'arrivo in barca nel quartiere deserto, la corsa alla metro e il trambusto mattutino degli impiegati che si recano ad affollare gli uffici, l'improvvisa quiete della pausa pranzo, i cantieri, le gru, il traffico, i grattacieli, in-

1 L.D. Cocking, *Francis Thompson. An analysis of an American Filmmaker*, master's thesis, Ohio State University 1969, p. 24.

2 Sulla vita di Francis Thompson cfr. *ivi*, pp. 4-22. Ricordo solo la sua formazione come pittore astratto e cubista, alla Carnegie Tech. di Pittsburgh e a Parigi con l'artista A. Lóthe, e le sue sperimentazioni con *split* e *multi screen* che gli valsero un Oscar nel '65. Per l'analisi della tecnica, cfr. *ivi*, pp. 72-83.

3 Cfr. *ivi*, p. 1.

Abstract

The film *N.Y., N.Y.* by Francis Thompson is an example of an urban symphony, as it employs a system of prismatic and deforming lenses, mirrors, and kaleidoscopes to distort the appearance of the cityscape. This distortion is integrated into the frame through montage, creating a unique visual representation of the urban environment. By examining two key formal elements of the film – multiplication and kaleido-taumascopic distortion – we aim to explore how cinema and montage can evoke the distinctive experience of time in a metropolis and illustrate the reversal of the relations between time and movement as postulated by Gilles Deleuze with regard to the time-image.

KEYWORDS

FRANCIS THOMPSON

-

CINEMA

-

CITY

-

TIME

-

MONTAGE



N.Y., N.Y.

1957, Francis Thompson

fine «the neon lifeblood of the city»⁴, Broadway e la sua esplosione di spettacoli e luci. Thompson riprende la tradizione delle sinfonie urbane degli anni '20⁵, replicandone la struttura e giocando con gli elementi resi classici dalle pellicole fondatrici del genere. Così la scena dell'approdo richiama il celebre *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler, mentre la prima sequenza, con la rarefazione degli elementi visibili fino a renderli linee, ci riporta all'arrivo in treno che apre *Berlino. Sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann da cui Thompson mutua anche l'inquadratura degli orologi a indicare le fasi della giornata. Questa tradizione è però sottoposta, letteralmente, a *deformazione*: Thompson impiega infatti otto anni per realizzare un complesso sistema di lenti, specchi e prismi deformanti tramite cui riprende la città. Il risultato è, come anticipato, impossibile da descrivere: New York si disfa e si ricompone incessantemente in contorsioni caleidoscopiche, distorsioni e moltiplicazioni anamorfiche⁶.

In questo magma visivo si possono isolare due aspetti formali ricorrenti: la scomposizione-moltiplicazione dell'immagine e la distorsione deformante caleido-taumascopica. Ragionando su

4 S. Broomer, *A Day in New York. Futurist Vision and Francis Thompson's N.Y., N.Y.*, video-saggio, Art and Trash 2022.

5 Sulle sinfonie urbane, cfr. S. Jacobs, E. Hielscher, A. Kinik, *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, Routledge, New York-London 2019.

6 Riprendendo in parte quanto già sperimentato da D. Vertov, *L'uomo con la macchina da presa* (1929) con Odessa.

questi due elementi cercheremo di mettere in luce sia la capacità del cinema di entrare in risonanza, tramite il montaggio, con il tempo della metropoli, sia, ripercorrendo le riflessioni deleuziane su immagine-movimento e immagine-tempo, alcuni aspetti della città e del cinema *nel* tempo. L'intento non è tanto fornire un'interpretazione del film, quanto trattarlo come occasione di visibilità di alcuni caratteri propri del montaggio e del suo rapporto con il tempo, specie in merito all'esperienza di esso che la città veicola e incarna.

Del tempo

Il primo elemento formale che spicca in *N.Y., N.Y.* è la frammentazione visiva cui gli oggetti nelle immagini sono sottoposti dal particolare trattamento ottico di Thompson: un primo ponte si divide ripetendosi come un insieme di sovrimpressioni e la struttura metallica del secondo si staglia contro le luci dell'aurora, s/composta in una serie di frammenti leggermente sfasati. A questi quadri cubisti di elementi architettonici statici si aggiunge poi un'esplosione di movimento: la città si sveglia. Come nota Cocking:

The climax is reached when an alarm clock goes off. There is a quick cut and a quick zoom to a clock which shows the time as 8:00 a.m. Suddenly, [...] a visual jangling effect is achieved by the way next shots are edited. Fifteen shots of the clock [...] proceed in rapid-fire succession. Each shot is, in itself, distorted to make the multiple images look shattered. [...] Venetian blinds are raised in rapid succession [...]. The silhouette of a man is seen to arise and stretch; and he begins to dress, *he is seen in dozens of multiple images*⁷.

⁷ L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., pp. 26-7 (corsivo mio).

La *routine* mattutina di un uomo che si sveglia: è una sagoma quella che vediamo, semplice ombra antropomorfa replicata in decine di copie di sé stessa a comporre un'immagine che si sfalda in un assemblaggio quasi astratto. L'immagine frammentata e moltiplicata di quest'uomo diventa la rappresentazione della vita della città, di quel «ritmo» della metropoli simmeliana⁸, riassumibile nella duplice esperienza di «velocizzazione» e «sincronizzazione» del tempo dove i «diversi ritmi temporali della vita degli individui vengono livellati, neutralizzati e ridotti ad un tempo unico»⁹. Non assistiamo al risveglio di un individuo – d'altronde non ha volto, come non lo avrà nessuna figura umana del film¹⁰ – e quest'uomo, anonimizzato e replicato, diventa sineddoche di tutti i newyorkesi che, nello stesso momento, stanno compiendo scrupolosamente la medesima sequenza di azioni. Thompson non mostra diacronicamente una serie di gruppi di persone – come Ruttmann – oppure la continua ripetizione della medesima sequenza – come Hans Richter in *Every Day* (1929) – bensì un solo uomo montato con e su sé stesso generando così, attraverso le lenti deformanti, una forma di montaggio sincronico interno al fotogramma e spostando l'operazione di scomposizione e ricomposizione già nell'atto di ripresa. Per mezzo della moltiplicazione dell'immagine, la ricorsività e la sincronizzazione dei tempi della vita quotidiana si presentano in maniera intensiva nel fotogramma: vite ormai talmente identiche da non meritare l'individualizzazione visivamente concessa da un montaggio in successione. La New York degli anni '50 può sussumere i propri abitanti in un'unica, anonima, *silhouette* moltiplicata.

8 G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebert. Armando, Roma 1995, p. 36.

9 A. Somaini, *Cronogrammi della metropoli. Clair, Ruttmann, Vertov, Ejzenštejn*, in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Carocci, Roma 2009, p. 158.

10 In questo Thompson è più vicino al film di Ruttmann dove gli abitanti della città, per quanto dotati di volto, rimangono anonimi, mentre in Vertov le persone vengono caratterizzate nelle loro storie quotidiane e con primi piani.

È anche l'esperienza di un tempo fattosi più veloce e frenetico a farsi avanti in queste immagini che, nella moltiplicazione rifratta e caleidoscopica, propongono un susseguirsi d'impressioni che sovrasta e affascina. Il ritmo del film accelera progressivamente in un turbine di persone, oggetti e architetture che si moltiplicano e si susseguono sempre più vorticosamente – l'unico arresto possibile, puntuale e ironico, sembra quello imposto dal rosso del semaforo. Il riferimento è ancora Simmel che descrive le condizioni psicologiche della metropoli con termini fortemente imparentati con l'esperienza dello spettatore cinematografico – «l'*accumularsi veloce di immagini cangianti*, o il *contrasto brusco* che si avverte entro ciò che si abbraccia con lo sguardo, o ancora il *carattere inatteso* di impressioni che si impongono all'attenzione»¹¹ – o a Walter Benjamin quando scrive che «il cinema corrisponde a certe profonde modifiche dell'apparato appercettivo – modifiche come quelle che secondo il metro dell'esistenza privata ogni passante vive nel traffico di una grande città»¹².

Tuttavia, la metropoli degli anni '50 non è quella di inizio secolo e, per quanto Thompson dialoghi con le avanguardie storiche¹³, nelle sue gru, nei suoi grattacieli fluttuanti e dotati della capacità di autocostruirsi grazie a effetti di montaggio, non possiamo non percepire l'eco di quella società dei consumi che va imponendosi con forza a partire dal secondo dopoguerra. Come rileva Michel Ragon:

Con l'espansione economica [...] gli Stati Uniti passarono all'era del consumismo manovrato e quasi obbli-

¹¹ G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 36 (corsivo mio).

¹² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) [prima stesura], in Id., *Opere complete. VI*, Einaudi, Torino 2004, p. 299, nota 17. Sul tema, si vedano almeno A. Somaini, *Cronogrammi della metropoli. Clair; Ruttmann, Vertov, Ejzenštejn*, cit.; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 181-227; M. Bratu-Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, tr. it. di N. Cagnone, Johan&Levi, Monza 2011.

¹³ Queste provengono certo dalla formazione come pittore. Sul suo debito verso il futurismo, il cubismo analitico e il cinema dadaista, cfr. S. Broomer, *A Day in New York*, cit.

gatorio. In questa prospettiva, l'architettura moderna diventava un bene di rapido consumo. Si costruiva in fretta e bene, ma con il pensiero segreto della distruzione [...]. Le ricerche di forme nuove furono tanto più spinte in quanto sembravano dover passare di moda più in fretta. Chicago e New York divennero (e sono rimaste) delle città in cantiere permanente¹⁴.

La posizione di Thompson in merito rimane ambigua e resta aperta la domanda su cosa significhi questa città taumascopica, vertiginosa ed esplosa in frammenti: una critica del «doom» consumista – il destino-condanna che si intravede nel titolo di un giornale – o, come sostiene S. Broomer, «a dream of a possible city», elogio del progresso dove «that heavenward stretch is to the glory of modern vision»¹⁵? D'altronde le stesse immagini si compongono di visioni sfaccettate e collisioni prospettiche; se da un lato l'aspetto «carbon-copy»¹⁶ degli abitanti – che si replicano in serie, si fondono tra loro e con le automobili in una *routine* che sembra riavvolgersi su se stessa – suggerisce una critica all'omologazione, alla mercificazione e alla meccanizzazione della vita e del tempo, dall'altro la leggerezza e la giocosità sognante di questa città fatta di grattacieli fluttuanti e di evoluzioni visive imprevedibili rimanda invece a una città aperta che può trasformarsi e che non smette di farlo. In questo il film ricorda alcune riflessioni situazioniste su quel «tempo pseudo-ciclico» dove «il vissuto quotidiano rimane privato di decisione e sottomesso [...] alla pseudo-natura sviluppata nel lavoro alienato»¹⁷, da cui la proposta di città *trasformabili* dove

14 M. Ragon, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne. Vol. III*, tr. it. di F. Onofri, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 38.

15 S. Broomer, *A Day in New York*, cit. A sottolineare l'ambiguità interpretativa cfr. le conclusioni opposte di S. MacDonald, *The City as the Country. The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee*, «Film Quarterly», vol. 51, n. 2, 1997-98, pp. 8-9 vs. J. Gartenberg, NY, NY. *A Century of City Symphony Films*, «Framework», vol. 55, n. 2, 2014, pp. 262-4.

16 L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., p. 28.

17 G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldi-

il «complesso architettonico sarà modificabile. Il suo aspetto cambierà in parte o del tutto a seconda della volontà dei suoi abitanti»¹⁸, recuperando quella dimensione ludica dell'esistenza opposta al crescente utilitarismo e funzionalismo.

In *N.Y., N.Y.* cinema e città si sovrappongono mostrandosi, attraverso prismi e deformazioni, come un vero e proprio «caleidoscopio ottico e acustico»¹⁹ di impressioni fuggevoli e metamorfiche. Ci troviamo di fronte a un esempio di quell'isomorfismo percettivo ed esperienziale che lega profondamente cinema e metropoli come forme spazio-temporali. Gli stimoli percettivi urbani, così come le organizzazioni sociali storicamente variabili di tempo e spazio, si presentano con qualità in profonda risonanza con l'esperienza estetica offerta dal cinema che, ancora una volta, dimostra la sua qualità di *medium* che ha «messo in forma il modo di vedere della sua epoca»²⁰. Come coglie Siegfried Kracauer: «Qui, nella pura esteriorità, il pubblico trova sé stesso; la sequenza disintegrata delle splendide impressioni sensoriali porta alla luce la sua realtà»²¹. L'immagine cinematografica di Thompson si mostra così come *forma dell'esperienza*: non solo le peculiarità percettive, i cambiamenti esperienziali e le disposizioni spazio-temporali della vita della metropoli vengono mostrati come *contenuto* delle immagini, ma allo spettatore viene proposta un'esperienza percettiva in profonda risonanza con ciò che vive fuori dal film. Un particolare forma di percezione quella che si instaura nel cronotopo urbano che il film rappresenta e veicola proprio grazie al montaggio inserito direttamente nel fotogramma.

ni&Castoldi, Milano 2013, p. 142, §150.

18 G. Ivain, *Formulario per un nuovo urbanismo*, «internazionale situazionista», n. 1, 1958, in AA.VV., *internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, p. 16. Pur non essendoci relazione diretta tra Thompson e il situazionismo, si sottolineano alcuni echi tra sensibilità coeve in ambito sperimentale americano e francese

19 S. Kracauer, *Culto del divertimento*, in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 80.

20 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 15.

21 S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 82.



N.Y., N.Y.

1957, Francis Thompson

Nel tempo

Nelle immagini di Thompson, il riassettaggio rimane visibile e l'atto di frammentazione e ricomposizione si trova esposto in un insieme che mostra le proprie parti; inoltre, la ricomposizione si compie in effetti di distorsioni ottiche di modo che, insieme alla ricomposizione per accostamento, troviamo figure e forme che si compongono, scompongono e uniscono per metamorfosi e generazione. Le sue lenti costruiscono immagini dove i due aspetti della disgregazione e della ricomposizione coesistono sincronicamente e questo fa sì che il momento sintetico assuma centralità nella visione rimanendo in qualche modo *irrisolto*. Della «sintesi cubista»²² operata da Abel Gance in *Napoléon* (1927) – altro film di immagini moltiplicate con la nota sequenza di *split screen* cui Thompson si ispira dichiaratamente²³ – Francesco Casetti osserva: «l'effetto è quello di offrire un insieme composito, in cui sopravvive il senso delle parti, ma in cui si fa avanti anche il senso del tutto»²⁴.

22 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 65.

23 Cfr. L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., pp. 75-6.

24 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 64. Più avanti (*ivi*, p. 85) la chiamerà «totalità partitiva», una delle tre *cattive totalità* con cui il cinema cerca di sanare il conflitto tra frammenti e totalità (sempre mancata) che lo abita. Il cinema moderno si distinguerebbe allora da quello classico per una «coscienza dolorosa legata all'idea di "totalità impossibile"» che il primo si affastella invece ancora a tentare di ricomporre.

Quest'osservazione ci porta al carattere bifronte che Gilles Deleuze attribuisce al piano e all'immagine-movimento in merito al loro rapporto con il movimento stesso:

L'immagine-movimento ha due facce, una in rapporto a degli oggetti, di cui fa variare la posizione relativa, l'altra in rapporto a un tutto di cui esprime un cambiamento assoluto. Le posizioni sono nello spazio, ma il tutto che cambia è nel tempo. Se si assimila l'immagine-movimento al piano, si chiama inquadratura la prima faccia del piano voltata verso gli oggetti e montaggio l'altra faccia voltata verso il tutto²⁵.

Il movimento può dunque essere inteso come “traslazione” e come “trasformazione”²⁶, ossia come spostamento astratto, quantitativo, di un mobile in diverse posizioni nello spazio e come cambiamento qualitativo di un tutto. Certo, i due aspetti sono coimplicati – «ogni volta che vi è traslazione di parti nello spazio, c'è anche un cambiamento qualitativo di un tutto»²⁷ – ma distinguibili. Il piano e l'immagine-movimento *ereditano* questa duplicità e altresì sono il luogo in cui se ne mostra l'inscindibilità: «il piano è il movimento, considerato nel suo doppio aspetto: traslazione delle parti di un insieme che si estende nello spazio, cambiamento di un tutto che si trasforma nella durata»²⁸.

La differenza tra le immagini *in* movimento e l'immagine-movimento si situa qui. Sarà utile notare che i primi film della storia – per esempio, le cosiddette “vedute Lumière”²⁹ – mostrano spesso scene di vita urbana dove il movimento *della* città è il soggetto favorito: i fratelli Lumière «sent their cameramen

25 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, p. 42.

26 G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016, p. 14.

27 *Ivi*, p. 13.

28 *Ivi*, p. 27.

29 Cfr. M. Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, CLUEB, Bologna 2001.

around the world to film scenes of everyday life. They shot and showed *unedited* fragments of reality at a time when movement was novelty enough to lure the crowd»³⁰. L'assenza di montaggio in questi film – fino al 1907 sono le intere bobine a venire svolte nei cinematografi³¹ – ci ricorda come all'inizio il cinema fosse più simile a un'esperienza di visione di immagini animate, dove la fissità della camera e dell'inquadratura *racchiudono* un movimento che è solo quello "relativo" degli oggetti filmati. Nell'immagine in movimento, infatti, il movimento non è «sviluppatto per se stesso e resta legato agli elementi, personaggi e cose che gli fanno da corpi in movimento e da veicolo»³². Forse possiamo vedere l'iniziale affinità del cinema con la città proprio nel movimento di quest'ultima: è la città in quanto brulichio di oggetti e persone a affascinare la cinepresa³³.

Al contrario l'immagine-movimento non è solo in rapporto al movimento relativo delle parti, ma al mutamento assoluto del tutto: il «piano è l'immagine-movimento. Nella misura in cui riferisce il movimento a un tutto che cambia, è la *sezione mobile di una durata*»³⁴. Nelle immagini di Thompson, possiamo avvertire con forza il "movimento relativo" – gli oggetti che si muovono nel quadro – che è però "espressione di un cambiamento assoluto", del tutto che si crea e si trasforma *espresso* dai movimenti relativi. Esse mostrano la doppia faccia del piano in rapporto al movimento e al tempo e ci permettono di comprendere perché Deleuze attribuisca già al piano e all'immagine-movimento il carattere del montaggio. Secondo la celebre definizione, il «montaggio è quell'operazione che fa leva sulle immagini-movimento per liberarne il tutto, l'idea, cioè l'immagine *del tempo*» e ciò «che compete al montaggio, in quanto tale o *in quanto altro*, è

30 M. Webb, *The City in Film*, «Design Quarterly», n. 136, 1987, p. 5.

31 Cfr. P. Keiller, *Urban Space and Early Film*, in A. Webber, E. Wilson (eds.), *Cities in Transition. The moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower, London 2008, pp. 29-39.

32 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 33.

33 L'attenzione andrebbe posta alla città come «centro di rotazione». Cfr. G. Simmel, *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Ivrea 1989, pp. 536-41.

34 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 30.

l'immagine *indiretta* del tempo, della durata»³⁵. Il montaggio non è tanto o solo l'operazione di giustapposizione, ma quell'aspetto delle immagini cinematografiche che ci fa avvertire quel «tenue filo» che è il tutto «che si crea, e non cessa di crearsi in un'altra dimensione senza parti [...] come il puro divenire incessante che passa attraverso questi stati»³⁶. Per questo può essere anche *per altro*. Thompson «inserisce» il montaggio già nel piano (e nel quadro) o, meglio, grazie ai propri effetti ottici amplifica il senso del tutto mutevole che li attraversa; vale per Thompson quanto Deleuze rileva in Gance: «costituisce davvero l'immagine come movimento assoluto del tutto che cambia»³⁷.

Ancora, ogni «immagine-movimento esprime il tutto che cambia, *in funzione degli oggetti* tra i quali si insedia il movimento»³⁸. Questo «in funzione degli oggetti» è una specificazione cruciale per comprendere sia perché Deleuze fin qui definisca il montaggio come immagine *indiretta* del tempo, sia dove stia il passaggio all'immagine diretta, ossia l'immagine-tempo. L'immagine-movimento è tale proprio perché legata al movimento relativo per esprimere il tempo, in essa «il movimento può subordinare a sé il tempo e farne un numero che lo misura indirettamente»³⁹. Nell'immagine-tempo avviene invece il «rovesciamento del rapporto di subordinazione del tempo al movimento»⁴⁰. Ora, nell'esposizione deleuziana è un particolare movimento a far accadere questo superamento: il movimento *aberrante* che rompe la normale «situazione senso-motoria»⁴¹ permettendo al tempo di mostrarsi *direttamente* e non più come misura del movimento:

il movimento aberrante rimette in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o nume-

35 *Ivi*, pp. 39-40 (corsivo mio).

36 *Ivi*, p. 16. Sul montaggio cfr. *ivi*, p. 71.

37 *Ivi*, p. 62.

38 *Id.*, *L'immagine-tempo*, cit., p. 43 (corsivo mio).

39 *Ivi*, p. 44.

40 J. Bodini, *Tra immagine-tempo e immagine-desiderio. L'immagine-intensità*, «Materiali di Estetica», n. 1, 2014, p. 140.

41 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 50.

ro del movimento [...]. Il movimento aberrante rivela il tempo come tutto, come “apertura infinita”, come *anteriorità* rispetto a ogni movimento normale definito dalla motricità: bisogna che il tempo sia anteriore allo svolgimento regolato di ogni azione. [...] Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia a favore di un’*anteriorità* del tempo che esso ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini⁴².

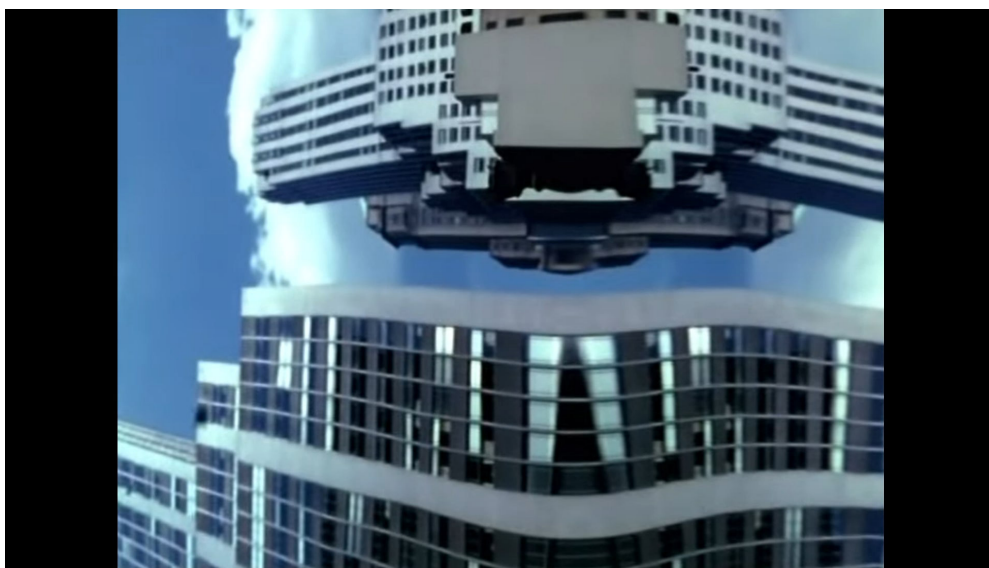
Il fascino di *N.Y., N.Y.* sta proprio nel movimento “aberrante” delle sue immagini moltiplicate e caleido-taumascopezzate – vere e proprie aberrazioni ottiche – poiché queste figure che si contorcono e sdoppiano *facendosi* davanti ai nostri occhi ci mostrano direttamente quel tempo *fuori dai cardini* dov’è il movimento a necessitare del tempo per esprimersi e non più viceversa. Le lenti esaltano, con la moltiplicazione diffratta, il «montaggio potenziale»⁴³ già presente nel piano – tanto che l’articolazione diacronica dei piani è quasi irrilevante nel film – e con i movimenti aberranti l’*anteriorità* del tempo in cui sono essi a srotolarsi. Possiamo avvertire quel superamento dell’immagine-movimento in immagine-tempo la cui cifra è, infatti, la fine della disgiunzione «piano o montaggio»⁴⁴: «Non esiste più alternativa fra montaggio e piano. [...] Questa identità del montaggio con l’immagine stessa può apparire soltanto nelle modalità dell’immagine-tempo diretta. [...] La forza o pressione di tempo esce dai limiti del piano e lo stesso montaggio agisce e vive nel tempo»⁴⁵. Nella città caleidoscopica e

42 *Ivi*, pp. 44-6 (corsivo mio).

43 *Ivi*, p. 43.

44 *Ivi*, p. 44.

45 *Ivi*, p. 51. Contrariamente a Casetti (cfr. *supra*, nota 24), qui il cinema moderno non piange una “totalità impossibile”, ma si libera da una considerazione quantitativa del tutto nel rovesciamento del rapporto tra tempo e movimento entrando *nel* tempo.



N.Y., N.Y.

1957, Francis Thompson

aberrante che esalta continuamente la faccia del piano rivolta al tutto – il mutamento assoluto, ossia il montaggio – il tempo trova l'«occasione per sorgere direttamente»⁴⁶.

In conclusione, è proprio il tempo quello che *N.Y., N.Y.* ci mostra, «il tutto fondamentalmente aperto, che ha la proprietà di “farsi” senza sosta o di cambiare, di durare»⁴⁷ proprio perché è *nel tempo*. Questa New York aberrante, frammentata, caleidoscopica e diffratta ci permette allora di pensare la città – attraverso il cinema, il montaggio e l'immagine-tempo – sia come esperienza particolare *del* tempo sia come oggetto *nel* tempo. Queste immagini, nella sospensione della percezione ordinaria e nel capovolgimento delle relazioni spaziali, sono in grado di mostrare i caratteri che la percezione del tempo assume in quella particolare organizzazione spazio-temporale che è la città e, in esse, fa capolino anche un diverso modo di pensare lo stesso. In queste figure che mostrano il *farsi* nel suo lato mutevole, sfaccettato, relazionale possiamo forse intravedere un modo diverso di pensare le città, non come attualizzazioni progressive del già predeterminato, ma come luogo di mutamento continuo e aperto con e in cui giocare: «Il fatto è che il cinema, ancor più direttamente della pittura, dà un rilievo e una prospettiva nel tempo; esprime il tempo stesso come prospettiva o rilievo»⁴⁸.

⁴⁶ *Ivi*, p. 44.

⁴⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 32.

⁴⁸ *Ibidem*.

