

UN AUTORE IN BILICO: MARTIN SCORSESE TRA EUROPA E AMERICA

1. *Lo sguardo di un autore nel solco della tradizione hollywoodiana*

Essendo americano, quando decisi di diventare regista, pensai che il luogo ideale fosse Hollywood, in fondo è la patria del cinema americano. Ma nel corso degli anni mi resi conto che il cinema italiano aveva lasciato su di me un'impronta indelebile. Questo ha fatto sì che non mi considerassi né un regista hollywoodiano, o almeno quello che io pensavo dovesse essere un regista hollywoodiano, né un regista italiano, collocandomi tra l'uno e l'altro, una cosa che mi faceva sentire a mio agio.

Martin Scorsese

L'influenza parallela del cinema classico hollywoodiano e del cinema "d'autore" europeo, non solo quello italiano, rappresenta la costante stilistica principale dell'opera di Martin Scorsese, autore in bilico come pochi altri, da un punto di vista umano prima ancora che artistico, sospeso tra Vecchio e Nuovo Mondo.

Come è stato messo in evidenza dalla cospicua letteratura critica riguardante il cineasta italoamericano, tutta la filmografia scorsesiana risulta influenzata, dagli esordi fino ai giorni nostri, dalla continua, fertile dialettica tra questi due differenti modelli cinematografici. Scorsese ha sempre alternato con grande naturalezza pellicole molto differenti, di volta in volta più vicine alle opere dei suoi maestri europei, o alle produzioni "di studio" hollywoodiane. Sembra che il regista abbia cercato consapevolmente in tutti questi anni di non sbilanciarsi mai, di rimanere sempre legato tanto alla tradizione europea, quanto a quella americana.

Se *Who's That Knocking At My Door?* (*Chi sta bussando alla mia porta?*, 1969), il primo lungometraggio realizzato, si inserisce alla perfezione nella tradizione del cinema moderno europeo, il film successivo, *Boxcar Bertha* (*America 1929: sterminateli senza pietà*, 1972), è un vero e proprio film hollywoodiano, realizzato su commissione per Roger Corman¹. Di simili, sorprendenti esempi se

¹) Si veda l'analisi di queste due pellicole e delle loro differenze stilistico-formali proposta in Kolker 2000, pp. 182-184.

ne possono proporre molti altri: subito dopo *Taxi Driver* (*Id.*, 1976), film nero, iperrealista, beffardo, Scorsese ha realizzato *New York, New York* (*Id.*, 1977), nostalgico omaggio al musical e a tutta la Hollywood classica. *The Last Temptation of Christ* (*L'ultima tentazione di Cristo*, 1988), pellicola tra le più rigorose e personali, è stato girato subito dopo *The Color of Money* (*Il colore dei soldi*, 1986), scritto su misura per Paul Newman, per fargli vincere il tanto agognato Oscar (che in effetti è arrivato). Ugualmente sorprendente è l'accoppiata *Casino* (*Casinò*, 1995) - *Kundun* (*Id.*, 1997): il primo è un film barocco e scintillante ambientato a Las Vegas; il secondo, delicato e intimista, ripercorre la giovinezza del quattordicesimo Dalai Lama.

Nonostante una simile varietà, la filmografia del regista risulta, nella sua interezza, assolutamente compatta e coerente². Non abbiamo, come nel caso di altri registi di spicco della New Hollywood³, alcuna contraddizione tra film più personali, in cui prevale il modello europeo, e lavori "alimentari" realizzati per le *majors* hollywoodiane. Questo perché la sua particolare, meticciosa, sensibilità ha permesso al regista di sentirsi ugualmente a suo agio tanto in piccole produzioni indipendenti, quanto in grossi lavori *mainstream*, mantenendo sempre una riconoscibilissima cifra stilistica, basata proprio sulla fusione tra la lezione del cinema europeo e dei suoi autori più celebrati, e quella del cinema americano, del cinema di genere, del cinema "di studio". Tale sincretismo si offre come chiave di lettura privilegiata non solo della filmografia scorsesiana nel suo complesso, ma anche dei singoli film che la compongono. Infatti, persino le pellicole più marcatamente hollywoodiane risultano, a ben vedere, traboccanti di elementi europei, così come le pellicole più vicine al modello del cinema d'autore europeo sono tutt'altro che prive di elementi prettamente americani. A nostro avviso è proprio questo l'elemento di maggiore specificità del cinema scorsesiano, ciò che lo rende veramente unico.

Se il cinema di Scorsese risulta così ricco e variegato, questo è dovuto in gran parte alla vorace cinefilia del regista. Sarebbe un errore decisivo tentare di analizzare il percorso dell'autore Scorsese, senza legarlo a quello dello spettatore Scorsese⁴. A nostro avviso, anzi, tale approccio risulta assolutamente indispensabile. Come ci suggeriscono le parole del regista poste in esergo a questo saggio, per capire fino in fondo tutte le sfumature del cinema scorsesiano è necessario

²) Ricordiamo le efficaci parole di Coursodon e Tavernier a riguardo: «L'étonnante diversité de sa filmographie n'empêche pas que chacun de ses films porte de bout en bout sa marque indiscutable», Coursodon - Tavernier 2003, p. 854.

³) Il caso più eclatante è quello di Coppola, che ha lavorato tutta la vita diviso tra i film che «gli venivano dal cuore» (*One From the Heart*, *Apocalypse Now*, *The Conversation*) e quelli che gli servivano per evitare la bancarotta (in primis, ovviamente, la trilogia di *The Godfather*). È interessante, e divertente, leggere il resoconto delle circostanze in cui il regista accettò, decisamente contro voglia, di portare sullo schermo il best-seller di Puzo: cfr. Biskind 1999, pp. 142-143.

⁴) Cfr. tra gli altri Lasagna 2003. Non è casuale che il critico, partendo da questo presupposto, abbia scritto uno dei più interessanti articoli sull'autore, indagando il rapporto fondamentale, eppure trascurato, che lega il cinema di Martin Scorsese a quello di Michael Powell, uno dei suoi massimi maestri.

partire da molto lontano, alla ricerca delle influenze e dei modelli che hanno contribuito a edificarlo.

2. *Prima di tutto uno spettatore: gli anni della formazione*

Il primo film che Scorsese ricordi di aver visto è *Duel in the Sun* (*Duello al sole*), di King Vidor (e David O. Selznick), nel 1946⁵. All'epoca aveva solo quattro anni. A causa di un'asma che gli impediva di praticare qualsiasi sport e attività fisica, il cinema divenne ben presto il suo più grande divertimento. L'età particolarmente precoce rese ancora più ammaliante la magia della sala cinematografica, vero luogo di evasione in un mondo fantastico⁶. Da questo momento in poi Scorsese passerà gran parte della sua vita davanti allo schermo⁷. Prima ancora di essere un regista, quindi, Scorsese è stato, e continua ad essere, uno spettatore. Uno spettatore insaziabile, che seguita a cibarsi di cinema, traendo da esso una sempre nuova linfa vitale e ispirazione per la propria pratica registica. In veste di spettatore, di allievo, non ha mai fatto grosse distinzioni: grandi produzioni, *B-movies*, film d'autore, film su commissione, tutti possono contenere elementi di interesse, momenti di buon cinema e soprattutto, cosa che più ci interessa in questa sede, insegnamenti utili di cui ricordarsi sul set. Emblematica a riguardo è una metafora proposta dallo stesso autore, secondo cui ogni regista ha il suo spazio preciso nella storia del cinema, come tante stanze ai lati di un corridoio, stanze da scoprire, dove ci si può fermare più o meno a lungo, ma tutte meritevoli di una visita⁸.

Per i primissimi anni (fino al 1948) l'unica cinematografia conosciuta da Scorsese fu quella americana. Non c'è sicuramente mai stato un periodo migliore per scoprire Hollywood. Siamo a metà anni Quaranta, il periodo d'oro, l'era classica; mai come allora quest'industria cinematografica ha rappresentato alla perfezione l'ideale della "fabbrica dei sogni".

In un'intervista rilasciata nel 1996 ai «Cahiers du cinéma»⁹, Scorsese ha enumerato i film che più lo colpirono in quegli anni, il cui ricordo è rimasto vivo fino ad oggi. Tra questi troviamo un gran numero di western (*El Paso, I Shot Jesse James, She Wore a Yellow Ribbon, Shane* ...), dei musical (*The Pirate, The Band Wagon, Wizard of Oz*), dei kolossal (*Samson and Delilah, The Robe, Land of the Pharaohs*), dei gangster movie (*The Public Enemy, Little Caesar*), e molti altri film non così facilmente classificabili in generi (*Gone with the Wind, Pickup on South Street, The Leopard Man, On the Waterfront, The Giant* ...). Il

⁵) Scorsese 2002, p. 41. Prima di esso Scorsese ricorda di aver visto il trailer di un film con Roy Rogers, ma *Duel in the Sun* fu il primo film visto per intero.

⁶) Cfr. Kelly 2004, p. 27.

⁷) Già all'età di sei anni il cinema era divenuto per il futuro regista «a place to feel at home», *ibidem*.

⁸) Scorsese 2002, p. 68.

⁹) Successivamente pubblicata, insieme a molte altre interviste e saggi del regista apparsi sulla rivista francese: *ivi*.

piccolo Scorsese non era quindi uno spettatore molto selettivo, come del resto la maggior parte del pubblico americano di quegli anni. Si può solo notare nei gusti del futuro regista una certa preferenza per il genere western, come conferma il diretto interessato in un'altra sede: «i western rimasero i miei film preferiti fino all'età di dieci anni»¹⁰. Ma anche tutti gli altri generi si trovano ben rappresentati in questo elenco; ognuno era in grado di dare qualcosa di diverso al giovane Scorsese. L'unica mancanza significativa è quella della commedia. *Screwball, sophisticated, slapstick* ... in ogni sua variante la commedia brillante ricopriva un ruolo di tutto rilievo nella Hollywood classica, ma era probabilmente troppo lontana dalla sensibilità di Scorsese. Troppo sofisticata appunto, troppo parlata e troppo poco spettacolare, per attirare l'attenzione di uno spettatore precoce che si lasciava incantare più facilmente dagli spazi sconfinati del West, dalle magie divertite del musical e dai mirabolanti effetti speciali dei *kolossal*. In un modo o nell'altro, Hollywood offriva sempre allo spettatore una fuga momentanea in un mondo migliore, «un mondo di sogni»¹¹. Per un bambino nato e cresciuto nel Lower East Side di New York, una sorta di limbo ai margini dell'America ricca, sognata e idealizzata da tanti immigrati, i film in Technicolor e in formato panoramico della Hollywood classica, incarnazione stessa del mito americano, dovevano avere una potenza fascinosa del tutto particolare. Lo stesso Scorsese ha affermato a più riprese di essere stato «segnato per sempre» da queste prime visioni, a cominciare dagli scioccanti fotogrammi del duello al sole tra Gregory Peck e Jennifer Jones¹².

Nel 1948 qualcosa cambiò. Il padre di Scorsese acquistò un televisore. Da questo momento, le possibilità di vedere film per il piccolo Martin aumentarono sensibilmente. Ma la cosa più importante, forse, non fu il maggior numero di titoli a disposizione, bensì la possibilità di vedere film “diversi” da quelli che abitualmente riempivano le sale americane di quegli anni. Le grandi case di produzione di Hollywood, infatti, all'epoca preferivano evitare di vendere i loro prodotti alla televisione, vista ancora come una rivale da combattere¹³. Proprio per questo la maggior parte dei film che venivano trasmessi erano inglesi e un piccolo spazio veniva concesso anche al cinema italiano¹⁴. Passando molte ore davanti a questo piccolo televisore in bianco e nero, Scorsese ebbe così modo di conoscere il cinema europeo che, a causa delle conseguenze della guerra, non era mai stato tanto lontano dalla realtà americana.

I passaggi dei film italiani non erano numerosissimi: una rete dedicava loro il venerdì sera¹⁵. Proprio per questo la visione di tali film rappresentava un vero e proprio evento per gli abitanti di Elizabeth Street e dintorni, la Little Italy

¹⁰ Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 29.

¹¹ Scorsese 2002, p. 41.

¹² «La qualità allucinatoria di quelle immagini non si è mai attenuata, dopo tutti questi anni», *ivi*, p. 42.

¹³ Cfr. Gomery 2000, pp. 1137-1143.

¹⁴ Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 29.

¹⁵ Cfr. *My Voyage To Italy* (2001), documentario di Scorsese sulla sua scoperta del cinema italiano.

newyorkese¹⁶. Essendo ancora molto poche le famiglie che disponevano di un televisore, parenti e amici si ritrovavano nello stesso appartamento per assistere a film come *Roma città aperta* (1945, Rossellini), *Paisà* (1946, Rossellini) e *Ladri di biciclette* (1948, De Sica). I più anziani potevano così magicamente tornare per novanta minuti in quella che non avevano mai smesso di considerare la loro patria. Il solo suono del dialetto siciliano, per coloro che non avevano mai voluto imparare la lingua del loro nuovo paese, aveva un impatto sconvolgente. Le nuove generazioni, invece, avevano la possibilità di scoprire “da dove venivano”. Fino ad allora il mondo di Scorsese non andava oltre i confini del Lower East Side, ma grazie a questi film, e alle reazioni dei suoi parenti davanti ad essi, capì per la prima volta che le sue radici erano molto più lontane di quanto sembrasse. Scoprì le sue origini, scoprì l'Italia, scoprì la Sicilia. Le lacrime di commozione dei nonni, e di coloro che insieme a loro erano immigrati negli anni Dieci, davanti a un'Italia travolta dalla tragedia della guerra, mostravano l'esistenza di un legame indissolubile tra questa gente e la loro terra. Un legame che definiva l'identità non solo di chi in Italia ci era nato e ora viveva negli Stati Uniti, ma anche delle generazioni successive.

Il cinema italiano del dopoguerra, però, non fece solo scoprire a Scorsese le sue origini; gli mostrò anche per la prima volta che si poteva fare cinema in un modo molto diverso, in un certo senso opposto, rispetto alle consuetudini hollywoodiane. Attraverso questi film non si voleva offrire uno svago, un'illusoria e momentanea fuga allo spettatore, si voleva anzi che il pubblico osservasse quello che stava accadendo a una nazione. Ciò che questo cinema perdeva in spettacolarità, lo acquistava in genuinità, realismo e intensità¹⁷. Il fatto di vedere questi film, girati ovviamente in bianco e nero, in un piccolo televisore invece che al cinema, non faceva che aumentare ulteriormente la distanza tra i due differenti modelli. Queste precoci visioni, al pari dei film di Ford, Minnelli e Hawks, segnarono per sempre Scorsese, che molto presto, quindi, si trovò a essere diviso tra Europa e America, e tra due diversi modi di intendere, prima ancora che di fare, il cinema. Da questo momento in poi, la cinematografia italiana rappresenterà per il futuro regista una sorta di contraltare rispetto a quella hollywoodiana.

Non bisogna però commettere l'errore di pensare che l'unica cinematografia europea amata da Scorsese sia quella italiana. Come abbiamo già ricordato, la maggior parte dei film che la televisione americana trasmetteva, per lo meno fino alla metà degli anni Cinquanta, era inglese. Se i film italiani del venerdì sera rappresentavano un vero e proprio evento, i film inglesi costituivano invece il “pane quotidiano” di cui si cibava, insaziabile, il piccolo Scorsese, che del resto negli anni non ha certo lesinato dichiarazioni d'amore nei confronti della cinematografia britannica¹⁸. Non è difficile comprendere i motivi di una simile infatuazione se si

¹⁶) Sul Lower East Side di New York, la sua storia e la sua cultura rimandiamo a Maffi 1992.

¹⁷) Ricordiamo la felice definizione di Gian Piero Brunetta, secondo cui nel cinema neo-realista «lo schermo è lo specchio della sala»: Brunetta 2001, p. 8.

¹⁸) Cfr. Scorsese 2002, pp. 46-49: «Il cinema inglese mi è particolarmente caro. Ha esercitato una grandissima influenza sui miei anni di formazione e sulla mia opera».

pensa che il cinema britannico di quegli anni si trovava in qualche modo a metà strada fra la tradizione europea e quella americana. In Inghilterra, infatti, venivano realizzati i film “più hollywoodiani” d’Europa¹⁹. Il ritmo della narrazione, gli effetti speciali e il sapiente uso del Technicolor avvicinavano alla produzione americana; il tutto, però, era inevitabilmente filtrato dalla tipica sensibilità britannica, oltre ad essere legato alla solida e sterminata tradizione letterario-teatrale del Vecchio Mondo. Scorsese rimase letteralmente ipnotizzato da alcuni film specificatamente pensati per bambini, come *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, 1940, Berger), ma soprattutto da alcune pellicole di Michael Powell ed Emeric Pressburger, su tutte *The Red Shoes* (*Scarpette Rosse*, 1948) e *The Tales of Hoffmann* (*I racconti di Hoffmann*, 1951)²⁰. Grazie alle innumerevoli visioni di questi film, strabordanti di invenzioni visive e narrative, Scorsese ebbe modo di imparare molti accorgimenti tecnici di cui si servirà in seguito (*still frames, over e under cruncking ...*).

L’inizio degli anni Sessanta segnò un altro snodo fondamentale nel percorso formativo di Martin Scorsese. In quel momento, infatti, il futuro regista iniziò a studiare cinema alla New York University e ad analizzare quindi la settima arte con uno sguardo più attento e consapevole che in precedenza. In quegli anni, inoltre, Scorsese “scoprì” la terza grande cinematografia europea che condizionerà fortemente la sua pratica registica, quella francese. Le opere innovative, personali e irriverenti della Nouvelle Vague colpirono profondamente lo studente italo-americano²¹. Film come *Hiroshima, mon amour* (*Id.*, 1959, Resnais), *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962, Godard) e *Jules e Jim* (*Id.*, 1962, Truffaut) trasmisero a una generazione di studenti americani un grande «senso di libertà», mostrando che in un film è possibile «fare qualunque cosa»²².

I primi anni Sessanta furono tremendamente importanti anche per un altro motivo. A partire dal 1963, infatti, l’autorevole critico cinematografico statunitense Andrew Sarris, sulle pagine della rivista «Film Culture», iniziò a promulgare la *politique des auteurs*, ribattezzata *author theory*, come metodo di critica e storiografia del cinema. Al fianco di Renoir, Bresson e Rossellini, vennero inseriti nel novero dei “veri autori” anche Hawks, Ray, Hitchcock: gente che aveva lavorato a Hollywood, facendo quasi sempre film tratti da soggetti e sceneggiature altrui. Questo nuovo approccio critico fornì quindi una legittimazione teorica all’amore che Scorsese aveva sempre provato nei confronti del cinema americano, del cinema di genere, del “cinema di serie B”²³. Fu grazie alle teorie dei “giovani turchi”, che oltretutto in veste di registi manifestarono a più riprese, attraverso

¹⁹ Cfr. Pilard 1998, pp. 29-80.

²⁰ Cfr. Thompson - Christie (a cura di) 2003, pp. 29-33.

²¹ Anche le nuove ondate provenienti da Italia (per lo più Bertolucci e Pasolini) e Inghilterra (il *Free Cinema*) lasciarono il segno, come pure i nuovi percorsi intrapresi in quegli anni dal multiforme cinema indipendente americano. Cfr. Kelly 2004, p. 38.

²² Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 40.

²³ Ricorda Scorsese: «ci rendevamo conto che i nuovi critici amavano anche i film di John Wayne, anche se per loro non si trattava di film di John Wayne, ma di film di John Ford e Howard Hawks che si servivano di quell’attore. Ciò che ci aveva colpito quando eravamo giovani aveva colpito anche altre persone», *ivi*, p. 44.

omaggi e citazioni, il loro amore nei confronti della tradizione cinematografica hollywoodiana, che Scorsese imparò a porre sullo stesso livello Godard, Ford, Fellini e Ray. Discende proprio da qui la disinvoltura con cui Scorsese, nel suo cinema, saprà fondere la lezione di cineasti così diversi tra loro. Dalla convinzione, cioè, di poter fare dell'ottimo cinema in molti modi diversi.

3. *Taxi Driver: film europeo o film americano?*

Come ha giustamente sottolineato Alberto Pezzotta, «*Taxi Driver* è un nodo imprescindibile di forme e temi nell'opera scorsesiana»²⁴. Scegliamo quindi di soffermarci su questa pellicola, particolarmente rappresentativa dello stile e della poetica di Martin Scorsese, per evidenziare al meglio quanto il cinema di questo autore sia debitore delle innumerevoli visioni precedenti. Soprattutto, attraverso l'analisi di *Taxi Driver* crediamo di poter mostrare nitidamente come nel cinema scorsesiano convivano, rinnovandosi vicendevolmente, la lezione del cinema europeo e quella hollywoodiana.

Riguardo a *Taxi Driver*, negli anni, è stato scritto moltissimo e in ogni parte del mondo. Accostarsi a una tale letteratura critica può creare un certo imbarazzo, a causa dell'incredibile diversità di vedute riscontrabile nei diversi critici e studiosi che si sono cimentati con questo capitolo della filmografia scorsesiana. Alcuni, infatti, lo hanno letto come un film europeo a tutti gli effetti, debitore soprattutto della lezione della Nouvelle Vague e del cinema bressoniano²⁵; altri, al contrario, lo hanno considerato un film di genere, prettamente americano, accostandolo di volta in volta al noir²⁶, al «filone di violenza urbana e disagio metropolitano»²⁷, o addirittura catalogandolo come uno «street western»²⁸. Per quanto possa sembrare sorprendente, a ben vedere ognuna di queste affermazioni risulta tutt'altro che risibile. Del resto nella medesima direzione vanno anche le dichiarazioni dello stesso Scorsese e di Paul Schrader, sceneggiatore del film. I due indicano infatti come ascendenti cinematografici *Pickpocket* e *Le Journal d'un curé de campagne* di Bresson, *Le Feu follet* di Malle e vari film di Hitchcock, così come *The Searchers* di John Ford e *Murder by Contract* di Irving Lerner; per quel che riguarda gli ascendenti letterari gli autori citano *La nausea* di Sartre e *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij²⁹, a cui si sono aggiunti quelli proposti dai critici, soprattutto la narrativa nera urbana di Ralph Ellison e Richard Wright³⁰. Insomma, è chiaro che si tratta di una pellicola molto varia e sfaccettata, che ci impone di procedere con una certa cautela.

²⁴) Pezzotta 2001, p. 10.

²⁵) Cfr. tra gli altri Soncini 2004, pp. 38-45.

²⁶) Cfr. Sanders 2003, pp. 395-398. Cfr. anche Kolker 2000, pp. 217-218.

²⁷) Cfr. Pezzotta 2001, pp. 23-26.

²⁸) L'audace definizione fu formulata da Pauline Kael all'epoca dell'uscita del film ed è stata successivamente ripresa in Stern 1996, p. 42.

²⁹) In Canadè 2004, p. 88, e in Thompson - Christie (a cura di) 2003, pp. 91-94.

³⁰) Cfr. White 1995, p. 189.

Cominciamo dall'influenza bressoniana, davvero molto evidente. Numerosi sono gli elementi, soprattutto nella trama e nelle modalità narrative, che fanno tornare alla memoria *Le Journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna, 1950) e *Pickpocket* (Id., 1959). In *Taxi Driver*, come nelle pellicole appena citate, la narrazione procede grazie al diario scritto dal protagonista: la stessa voce del personaggio legge degli estratti del suo diario. In tutti e tre i film, inoltre, la voce narrante si inserisce a volte nel tessuto narrativo senza alcuna apparente relazione con il diario (non ci viene mostrata alcuna pagina, né il protagonista intento a scrivere), non sappiamo quindi se si tratti di parole scritte in precedenza, o se sia la voce interiore del protagonista a parlare. Scorsese e Schrader sembrano aver voluto riprendere questo espediente narrativo per offrire allo spettatore una narrazione "dall'interno", rigorosamente soggettiva, delle vicende, analogamente a quanto accadeva, con grande efficacia, nelle opere di Bresson. Noi viviamo la realtà del tassista, come avevamo vissuto quella del curato e del borseggiatore, mentre ci viene negata una visione obbiettiva e distaccata delle vicende. Tutto ciò non fa che acuire la sensazione di solitudine che accomuna tali film e i loro protagonisti.

Oltre a questa tipologia narrativa, molti altri elementi e situazioni di *Taxi Driver* ricordano, e spesso citano, i film bressoniani. Travis condivide infatti col curato le angosce esistenziali, l'insonnia e la malattia (nel suo caso solo presunta), oltre al rigore alimentare: entrambi si cibano di pane inzuppato nel vino, una «parodia alcolica del sacramento»³¹. Il protagonista di *Taxi Driver*, inoltre, è guidato da convinzioni molto simili a quelle del borseggiatore Michael, vive in un appartamento che ha tutta l'aria di una cella proprio come l'anti-eroe bressoniano e allo stesso modo la sua vita cambierà grazie all'incontro con un personaggio femminile, peccatore e salvifico allo stesso tempo. Vera e propria citazione di *Pickpocket* sono poi le inquadrature che, con grande ritmo e musicalità, quasi si trattasse di un balletto, mostrano Travis durante le sue esercitazioni con le pistole.

L'ultimo elemento di *Taxi Driver* riconducibile alla lezione di Robert Bresson è rappresentato dalla forte religiosità che permea quasi ogni sua inquadratura. Nella filmografia di entrambi i registi, del resto, le tematiche religiose occupano uno spazio considerevole, tanto che ciò che è stato scritto da René Prédal su Bresson è ugualmente applicabile al cineasta americano: «È possibile trovare in quasi tutti i film di Bresson una Via Crucis, la passione di Cristo vista come il destino comune in cui tutti gli uomini trovano la propria realizzazione»³². Il modo scelto dai due registi, però, per "esprimere l'inesprimibile" sullo schermo è molto diverso. L'autore francese punta sul rigore, e quasi il sacrificio della messa in scena, Scorsese su quei poteri di manipolazione della macchina da presa (e della moviola)³³,

³¹) Schrader 2002, p. 65.

³²) Prédal 1998, p. 28.

³³) Si pensi alle inquadrature zenitali, ai rallenti e ai movimenti di macchina insoliti e non convenzionali, come nel caso della lenta carrellata laterale che si allontana da Travis durante la telefonata a Betsy: un piano sequenza che fa pensare ad Antonioni. Cfr. Soncini 2004, p. 44. Non solo Antonioni, però. Vale la pena ricordare che il regista ha citato come fonti d'ispirazione per i movimenti di macchina, le angolazioni di ripresa e la composizione delle inquadrature di *Taxi Driver*, oltre ai "soliti" Powell e Pressburger, anche i film dell'orrore, tanto di Mario Bava quanto

assolutamente ripudiati da Bresson. Allo «stile trascendentale»³⁴ e alla «regia giansenista»³⁵ del cineasta francese, si oppone la messa in scena di Scorsese, che evidentemente «appartiene a una cultura dell'enfasi espressiva come quella cattolica romana»³⁶, e come quella hollywoodiana.

Come ricordato in apertura, però, Bresson non è certamente l'unico autore europeo ad aver influenzato *Taxi Driver*. Il cinema di Hitchcock torna alla memoria a più riprese, soprattutto grazie alla sensazione di paranoia ricreata da Scorsese lungo tutta la pellicola. Il modello, esplicitato dallo stesso regista³⁷, è rappresentato da *The Wrong Man (Il ladro, 1956)*, anch'esso ambientato in una New York per lo più notturna. Ma anche la suspense che caratterizza la seconda metà della pellicola è di chiara matrice hitchcockiana³⁸, così come la colonna sonora di Bernard Hermann, storico collaboratore del regista inglese.

Vi è poi in *Taxi Driver* una specifica sequenza attraverso cui Scorsese cita esplicitamente *Frenzy (Id., 1972)*, uno dei film più duri ed insolitamente espliciti del maestro britannico³⁹. Si tratta dell'elaborato movimento all'indietro con cui la macchina da presa si allontana dal luogo della strage compiuta da Travis. In *Frenzy*, però, Hitchcock aveva scelto di allontanarsi dalla stanza in cui stava per essere compiuto uno dei vari stupri-omicidi del film, prima che avvenisse alcunché. Scorsese, invece, fa allontanare la camera dopo aver mostrato il trucidamento massacro di Travis, in tutti i suoi dettagli più raccapriccianti. Il regista americano, quindi, utilizza lo stesso procedimento ma con finalità molto diverse. In questo modo, infatti, lo spettatore è obbligato a ripercorrere le varie tappe di questo sacrificio, attraverso un'esperienza rituale, quasi religiosa⁴⁰. Una volta uscita dalla casa, inoltre, la macchina da presa si alza sulla strada con un lento dolly all'indietro che ricorda una celebre inquadratura di *The Life and Death of Colonel Blimp (Duello a Berlino, 1943)* di Powell e Pressburger. In quel caso la macchina da presa si allontanava lentamente dal luogo in cui si stava compiendo il duello che dà il titolo alla falcidiata versione italiana del film. Analogamente a quanto già riscontrato in *Frenzy*, la macchina da presa si allontanava prima della fine del duello, lasciando lo spettatore in sospeso. Non sembra quindi casuale

di Val Lewton, per la loro capacità di trasmettere al pubblico una sensazione di angoscia: cfr. Wilson (a cura di) 2006, p. 52.

³⁴ Ci rifacciamo alla teorizzazione di questo stile data in Schrader 2002, p. 8.

³⁵ *Ivi*, p. 49. La felice definizione, citata da Schrader, è di Amédée Ayfre.

³⁶ Pezzotta 2001, p. 64.

³⁷ Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 87.

³⁸ Robert Kolker ha stilato un elenco completo dei numerosi segni premonitori che portano lo spettatore in uno stato di angosciosa attesa, mentre tutti gli altri personaggi continuano a ignorare Travis e il suo malessere: Kolker 2000, pp. 235-236.

³⁹ Segnaliamo che, nel caso di *Taxi Driver*, le due pellicole hitchcockiane che più hanno influenzato Scorsese si possono definire le opere «più europee» del regista. *The Wrong Man* è caratterizzato da un inconsueto stile austero e «quasi-documentario» (come annuncia lo stesso Hitchcock nel prologo del film); *Frenzy*, che segna il ritorno a Londra dell'autore dopo circa vent'anni, adotta anch'esso un linguaggio molto più realistico (e meno hollywoodiano) del solito.

⁴⁰ Si tratta di una scelta coerente e meditata: si vedano le dichiarazioni del regista contenute in Brunette (ed.) 1999, pp. 60-61.

che il cinefilo Scorsese abbia combinato tra loro, stravolgendone il significato, queste due celebratissime inquadrature, che nei rispettivi film (entrambi inglesi) sorprendevo lo spettatore per lo stesso motivo: la loro discrezione ⁴¹.

L'influenza di Jean-Luc Godard emerge in molti passaggi nella pellicola scorsesiana, ma vi è un momento del film che risulta particolarmente utile per analizzare il rapporto tra lo Scorsese di *Taxi Driver* e l'autore francese. Si tratta della famosa inquadratura del bicchiere di Alka Seltzer, come ha evidenziato dettagliatamente Geoff King ⁴². In questo caso ci troviamo davanti all'esplicita citazione di un'inquadratura utilizzata da Godard in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*, 1966). In quel film il regista francese inquadrava una tazza di caffè e successivamente, mediante un dettaglio molto ravvicinato, riempiva completamente il quadro con la superficie della bevanda, su cui era ancora presente un po' di schiuma. Su questo anomalo soggetto Godard rimaneva oltre un minuto e mezzo, mentre la voce del personaggio, che si trovava davanti alla tazza, continuava a parlare di temi quali l'impossibilità della rivoluzione, l'incertezza del capitalismo, la vicinanza del futuro, la creazione ... I movimenti delle bollicine, e le mutazioni di forma della schiuma, erano uno sfondo perfetto per tali disquisizioni intellettuali: una sorta di rappresentazione astratta di dinamiche universali. In *Taxi Driver* Scorsese ripropone di fatto la stessa inquadratura, sostituendo però la tazzina di caffè con un bicchiere in cui si sta sciogliendo una pastiglia di Alka Seltzer. L'effervescenza del medicinale crea delle bollicine ben più "nervose" rispetto a quelle del caffè. L'autore riesce in questo modo a creare una metafora perfetta dello stato mentale di Travis: dentro di lui si agitano forze che prima o poi dovranno esplodere. La grossa differenza rispetto all'inquadratura godardiana è rappresentata dalla durata: Scorsese indugia sulla superficie del liquido solo qualche secondo, per poi tornare, con un campo totale, alla conversazione fra i tassisti.

Geoff King si è soffermato soprattutto su questa differenza di durata, affermando giustamente che Godard ha messo in pratica «una violazione alle convenzioni narrative cinematografiche maggiore di qualunque cosa si trovi in *Taxi Driver* o in qualunque altro film della *Hollywood Renaissance*. Questo artificio non è un fugace momento espressivo ma una notevole interruzione, sempre più tipica dei film di un regista che lavora nella direzione di una radicale decostruzione degli stilemi hollywoodiani e dell'ideologia capitalista» ⁴³. Nel momento di maggior vicinanza, quindi, tra un regista americano e un regista europeo, anzi il più irriverente dei registi europei, emerge tutta la distanza che separa due diversi modi di fare cinema. Scorsese, in questo come in altri film, devia varie volte dalle norme cinematografiche classiche, ma lo fa quasi sempre in funzione di «esigenze di caratterizzazione o di narrazione» ⁴⁴. I suoi obbiettivi sono evidentemente mol-

⁴¹) Per una panoramica sugli altri elementi di matrice powelliana presenti in *Taxi Driver* rimandiamo a Coursodon - Tavernier 2003, p. 858.

⁴²) King 2004, pp. 53-54. L'autore amplia il discorso, prendendo spunto da questo passo di *Taxi Driver*, per riflettere su come le infrazioni allo stile classico, proposte per la prima volta dalla Nouvelle Vague, vengono utilizzate dai registi della New Hollywood.

⁴³) *Ivi*, p. 54.

⁴⁴) *Ivi*, p. 52.

to diversi da quelli del Godard di *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Scorsese, in sostanza, addolcisce le infrazioni degli autori europei che hanno edificato il cinema moderno, rinnovando e stimolando cinema e pubblico americano, senza voler distruggere Hollywood, né ciò che rappresenta⁴⁵. Del resto, tutto l'amore provato da Scorsese nei confronti della tradizione cinematografica hollywoodiana, e lo stretto vincolo che lo lega ad essa, emerge molto chiaramente anche nello stesso *Taxi Driver*.

Il cineasta americano di cui risulta più evidente l'influenza in questo film è sicuramente John Ford. Più precisamente, vi sono nella pellicola scorsesiana moltissimi elementi che sembrano provenire direttamente da *The Searchers* (*Sentieri Selvaggi*, 1956)⁴⁶. Per prima cosa lo sviluppo della vicenda di *Taxi Driver* ricorda molto esplicitamente quella del film di Ford: il protagonista vuole salvare una giovane ragazza da chi l'ha rapita (indiani o papponi è lo stesso). In entrambi i casi, però, la ragazza non desidera in alcun modo essere salvata. Ford aveva deciso di lasciare tutto ciò più che altro sottinteso, mentre in *Taxi Driver* viene esplicitato grazie alla sequenza tra Iris e Sport, in cui la ragazza non sembra trovarsi affatto male⁴⁷. La determinazione di Travis ed Ethan è dovuta, a ben vedere, a un più vago desiderio di vendetta⁴⁸. La motivazione potrebbe trovarsi nelle sfortunate guerre (Secessione e Vietnam) che entrambi hanno combattuto. Una riprova ne è il fatto che, alla fine della loro impresa, sia Travis che Ethan tornano a vagare, soli e silenziosi, pronti per una nuova avventura⁴⁹. È lo stesso Scorsese ad affermare di essersi ispirato al personaggio di Ford per il "suo" Travis: «pensavo al personaggio interpretato da John Wayne in *The Searchers*. Non dice molto, tranne "that'll be the day" [...]. Egli non appartiene a nessun luogo, perché ha appena combattuto una guerra nella quale credeva e che ha perso; ma porta dentro di sé una potenzialità di amore che è stata soffocata»⁵⁰. Potenzialità d'amore presente anche nell'anti-eroe di *Taxi Driver*: Travis cerca un approccio con ogni ragazza con cui riesce a scambiare due parole (si ricordi la scena con la cassiera del cinema porno). Ma questo amore è destinato a rimanere perennemente frustrato, proprio come quello di Ethan, innamorato della moglie di suo fratello.

⁴⁵ Questo stesso discorso è vero anche da un punto di vista di grammatica e sintassi cinematografica: si pensi alla prima sequenza del colloquio di lavoro, in cui la consueta alternanza campo-controcampo viene arricchita da movimenti di macchina "dissonanti", raccordi scorretti e anomale angolazioni di ripresa.

⁴⁶ Colui che ha maggiormente approfondito l'argomento è Lesley Stern, che ha ricercato in *Taxi Driver*, e in tutta l'opera scorsesiana, eredità di *The Searchers*: Stern 1996, pp. 32-68.

⁴⁷ A proposito di questa sequenza, sono molto interessanti le parole di Schrader: «that's a reference to John Ford's *The Searchers*. I feel, and other people feel, that the one thing *The Searchers* lacks is a scene between Scar, the Comanche chief, and Natalie Wood [...]. If Ford had had the guts to show that their life together had some meaning, it would have made the ending bitterly sweet», *ivi*, p. 59.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁴⁹ Le parole (come al solito poche ma incisive) con cui John Ford definisce *The Searchers* racchiudono al meglio anche l'essenza di *Taxi Driver*: «È la tragedia di un tipo solitario [...] che non avrebbe mai potuto fare davvero parte di una famiglia», in Bogdanovich 1990, pp. 89-90.

⁵⁰ Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 91.

Anche da un punto di vista visivo il vagare dei due protagonisti è molto simile; ovviamente il cavallo è ormai stato sostituito da un'auto. Pauline Kael ha addirittura definito *Taxi Driver* uno «street western»⁵¹. La definizione potrebbe sembrare a prima vista forzata ma effettivamente la New York sconfinata e senza legge di questo film non è molto diversa dal vecchio West, il bar dei tassisti non è dissimile dai vecchi saloon (vedi gli sguardi di sfida che si scambiano vicendevolmente Travis e i mafiosi di colore), la strage finale è un classico regolamento dei conti da paese di frontiera. Tanti altri piccoli elementi disseminati nel film suggeriscono il parallelo fra la pellicola di Scorsese e quella di Ford. Per esempio Travis viene chiamato cowboy da Sport, il cui nome è tra l'altro molto simile a quello del capo indiano Scar. Oltre al nome anche il look dei due è decisamente somigliante (capelli lunghi e treccine). Vi è poi un momento preciso, verso il finale dei due film, che sembra avvicinare ulteriormente i protagonisti di *The Searchers* e *Taxi Driver*: una volta ritrovata Debbie, Ethan pensa per un istante di ucciderla. Alberto Pezzotta ipotizza che anche Travis abbia vissuto «lo stesso orribile momento di esitazione»⁵² e abbia per questo controllato che anche l'arma attaccata al braccio fosse priva di colpi. Persino il modo in cui Travis compare dal fumo, con il suo taxi, all'inizio del film ricorda la famosa inquadratura con cui si presenta Ethan, a cavallo, all'inizio della pellicola di Ford. Allo stesso modo il finale di *Taxi Driver*, in cui Travis a bordo dell'auto svanisce nel traffico, ricorda *The Searchers*, come pure gli ultimi fotogrammi di *Shane (Il cavaliere della valle solitaria)*, western di George Stevens del 1953, con il protagonista che scompare dietro la collina.

Per chiudere con l'influenza di *The Searchers*, segnaliamo come entrambi i registi abbiano osato molto nello spingersi in una complessa riflessione sul rapporto tra legge ed etica e sulla necessità della violenza, vista come archetipo fondante della società e della cultura americana. Questo ha fatto sì che entrambe le pellicole, oltreoceano, siano state accolte dalla critica con una sospetta diffidenza, che spesso ha preso le sembianze di una simulata freddezza, mentre sono state amate fin da subito moltissimo dal pubblico.

Il western non è però l'unico genere americano che sembra aver influenzato Scorsese nella realizzazione di *Taxi Driver*. Anche il *noir* ha avuto sicuramente il suo peso. Secondo Robert Kolker, Travis «is the last noir man in the ultimate noir world: closed and dark, a paranoid universe of perversion, obsession and violence»⁵³. A nostro avviso tale parallelo risulta sicuramente più forzato e il legame col genere e i suoi *topoi* molto più labile. È però innegabile che, soprattutto nella rappresentazione della città, nelle sequenze notturne, con tutta quell'acqua nelle strade e le luci al neon, Scorsese si sia lasciato tentare da una stilizzazione che può essere ricondotta al *noir* hollywoodiano e alle sue suggestioni. Il ruolo

⁵¹) In Stern 1996, p. 42. Stimolanti sono anche le tesi di Art Simon, che ricongiunge *Taxi Driver* al *road movie*, genere da sempre considerato come l'erede moderno del western: Simon 2000, pp. 1671-1672.

⁵²) Pezzotta 2001, p. 59.

⁵³) Kolker 2000, p. 222.

una volta svolto dall'estetica espressionista viene in questo caso ricoperto dall'iperrealismo figurativo⁵⁴.

Vi sono poi molti momenti di *Taxi Driver* che sono chiaramente stati influenzati da *Murder by Contract* (*Assassinio per contratto*), piccolo film diretto da Irving Lerner nel 1958, ascrivibile al genere noir. Esattamente a metà di *Taxi Driver*, Scorsese inizia a citare a più riprese il film di Lerner, attraverso le inquadrature degli allenamenti di Travis in casa, a base di flessioni e trazioni, e ancor più attraverso la sequenza precedente, quella dell'acquisto dei revolver. Per stessa ammissione di Scorsese, questo passaggio del film si ispira alla sequenza di *Murder by Contract* in cui, prima dell'acquisto di un'arma, vengono elencate le più o meno brutali conseguenze che proiettili di diverso calibro possono avere sul loro bersaglio⁵⁵. Risulta decisamente significativo il fatto che la sequenza in questione sia anticipata da uno degli estratti più rilevanti del diario di Travis, in cui il personaggio ci avvisa che la sua vita, fino a quel momento la monotona successione di giorni sempre uguali, ha preso di colpo un'altra piega. Da quel momento, infatti, in una certa misura anche il film inizia a cambiare. Dopo cinquanta minuti in cui non è accaduto sostanzialmente nulla, ora Travis inizia ad avere un obiettivo e il film una direzione precisa. Come se alla prima, più europea ed esistenzialista metà del film, ne seguisse una seconda più americana, più improntata all'azione. La rapida successione degli esercizi fisici di Travis, che rimanda alla stringata ed essenziale sequenza iniziale del film di Lerner, in cui il protagonista si allenava in casa in attesa dell'anomalo contratto⁵⁶ e delle prime esecuzioni, sembra spingerci volutamente verso tale interpretazione. Al termine di questo percorso sia il killer professionista di Lerner, sia quello improvvisato di Scorsese, falliranno pietosamente; Travis però, scampata la canonica – hollywoodiana – morte finale, avrà modo di rifarsi tramite la cruenta strage nel bordello.

Il massacro finale di Travis, e la rappresentazione che ne offre Scorsese, ci spingono ad analizzare il rapporto che intercorre tra questa pellicola e il sub-genere dei giustizieri della notte e della *blaxploitation*. A ben vedere, anche questo accostamento non è poi così azzardato⁵⁷. Ovviamente oggi nessuno pensa più di porre *Taxi Driver* e *Death Wish* (*Il giustiziere della notte*, 1974, Winner) sullo stesso livello, ma è giusto riscontrare che alcuni elementi di *Taxi Driver* sembrano essere effettivamente in linea con la sensibilità dell'epoca e con questa

⁵⁴) Cfr. Gandini 1994, p. 109. Secondo Franco La Polla, *Taxi Driver* rappresenta «il massimo risultato di iperrealismo figurativo cui sia giunto il cinema americano contemporaneo», La Polla 2002, p. 167.

⁵⁵) Thompson - Christie (a cura di) 2003, p. 94. L'utilizzo di un tema musicale che torna varie volte, implacabile, è un ulteriore elemento che collega il film di Scorsese a *Murder by Contract*, che a sua volta, in questo aspetto, sembra avere un debito nei confronti di *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949, Reed).

⁵⁶) Anche *Taxi Driver* si apre con un colloquio di lavoro che porta all'assunzione del protagonista.

⁵⁷) Del tutto fuori misura risultano invece le tesi di Robin Wood che, probabilmente suggestionato dallo spargimento di sangue finale con tanto di mani mozzate, sostiene che *Taxi Driver* possa essere etichettato, senza eccessive forzature, come un «horror movie», Wood 2003, p. 45.

tipologia di film ⁵⁸. La realtà descritta è la medesima, quella di un'isterica America post-Vietnam, fatta di metropoli sudicie dominate dalla solitudine, il razzismo, l'alienazione e la frustrazione. Il desiderio di riscatto e di pulizia (che degenera sempre in azioni cruenti) accomuna Travis ai personaggi di *Death Wish* o *Dog Day Afternoon* (*Quel pomeriggio di un giorno da cani*, 1975, Lumet). Un esempio perfetto in questo senso è la sequenza in cui Travis, con una leggerezza disarmante, uccide il rapinatore di colore nel piccolo market. Quello che differenzia però *Taxi Driver* dai *B-movies* in questione è la volontà di alzare il tiro, attraverso una poetica dell'eccesso che sfocia in un'evidente trasfigurazione simbolica ⁵⁹. Gli effetti speciali quasi *splatter* della strage finale sono quindi solo un mezzo di cui si serve Scorsese per andare oltre, mentre i già citati film dei giustizieri metropolitani difficilmente potevano sottrarsi all'accusa di una inquietante spettacolarizzazione e apologia della violenza ⁶⁰.

Partiti da Bresson, siamo infine arrivati ai violenti *B-movies* d'oltreoceano, passando da Godard al western, da Ford a Hitchcock a *Murder by Contract*. Eppure, «con tutto questo, *Taxi Driver* rimane un film personale, unico, quasi privato» ⁶¹. Un film d'autore e insieme un film di genere: un film di Scorsese, tanto europeo quanto americano, perfetto *exemplum* dell'opera di un regista che ha saputo assimilare appieno la lezione del cinema d'autore europeo e le sue ambizioni, senza per questo rinunciare all'eredità cinematografica hollywoodiana e alle sue suggestioni. Capolavoro di un cinema di fertili contrasti e fruttuose contaminazioni, generato dal conflitto irrisolto tra il desiderio di assimilazione alla patria d'adozione e l'utopistico sogno di appartenenza al Vecchio Mondo.

MICHELE RAVASIO
michelrav@hotmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Biskind 1999 P. Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Touchstone - Simon & Schuster, 1999.
- Bogdanovich 1990 P. Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, Parma, Pratiche, 1990 (ed. orig. *John Ford*, New York, Movie Magazine Limited, 1967).

⁵⁸) Per un'interessante storicizzazione dell'«incandescente violenza degli anni '70» cfr. Kaminski 1994, pp. 139-150.

⁵⁹) Cfr. Pezzotta 2001, p. 52.

⁶⁰) Condividiamo in pieno l'opinione di Carlos Clarens, secondo cui «*Death Wish* was a vigilante picture, but *Taxi Driver* was a picture about a vigilante; a matter of distance, not wordplay», Clarens 1980, p. 322.

⁶¹) Pezzotta 2001, p. 25. Per Scorsese, cresciuto e plasmatosi attraverso i film, parlare di cinema e parlare di sé rappresenta di fatto la stessa cosa: è come guardarsi allo specchio, analogamente a quanto fa Travis nella sua stanza e analogamente a quanto fanno, non a caso, tantissimi altri personaggi scorsesiani. Del resto il regista ama ripetere: «io sono i film che faccio», Wilson (a cura di) 2006, p. 7.

- Brunetta 2001 G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, II, Roma - Bari, Laterza, 2001.
- Brunette (ed.) 1999 P. Brunette (ed.), *Martin Scorsese: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi - Jackson, 1999.
- Canadè 2004 A. Canadè, *Paul Schrader. Tecniche di sceneggiatura e pratiche di regia nella New Hollywood*, Recco (GE), Le Mani, 2004.
- Clarens 1980 C. Clarens, *Crime Movies: from Griffith to the Godfather, and Beyond*, New York - London, Norton & Company, 1980.
- Coursodon - Tavernier 2003 J.P. Coursodon - B. Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan - Omnibus, 2003.
- Gandini 1994 L. Gandini, *Le città del "noir"*, in F. Moro - P. Romano (a cura di), *Lampi metropolitani. Generi e città nel cinema americano*, Verona, Cierre Edizioni, 1994, pp. 105-111.
- Gomery 2000 D. Gomery, *La Nuova Hollywood. Le strutture produttive si rinnovano*, in G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1125-1156.
- Kaminsky 1994 S.M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Parma, Pratiche, 1994 (ed. orig. *American Film Genres*, Chicago, Nelson-Hall, 1985).
- Kelly 2004 M.P. Kelly, *Martin Scorsese: A Journey*, New York, Thunder's Mouth Press, 2004.
- King 2004 G. King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004 (ed. orig. *New Hollywood Cinema. An Introduction*, London, I.B. Tauris & Co., 2002).
- Kolker 2000 R. Kolker, *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, New York, Oxford University Press, 2000.
- La Polla 2002 F. La Polla, *Il nuovo cinema americano. 1967-1975*, Torino, Lindau, 2002.
- Lasagna 2003 R. Lasagna, *Peeping Martin*, «Segnocinema» 120 (marzo-aprile 2003), pp. 10-13.
- Maffi 1992 M. Maffi, *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Pezzotta 2001 A. Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Torino, Lindau, 2001.
- Pilard 1998 P. Pilard, *Breve storia del cinema britannico*, Torino, Lindau, 1998 (ed. orig. *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996).
- Prédal 1998 R. Prédal, *Tutto il cinema di Bresson*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998 (ed. orig. *Robert Bresson. L'aventure intérieure*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, 1992).
- Sanders 2003 J. Sanders, *Celluloid Skyline. New York and The Movies*, New York, Alfred A. Knopf, 2003.

- Schrader 2002 P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Roma, Donzelli Editore, 2002 (ed. orig. *Transcendental Style in Film*, Los Angeles - London, University of California Press, 1972).
- Scorsese 2002 M. Scorsese, *Il bello del mio mestiere*, Roma, Minimum Fax, 2002 (ed. orig. *Mes plaisirs de cinéophile. Textes, entretiens, filmographie*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1998).
- Simon 2000 A. Simon, *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1635-1684.
- Soncini 2004 A. Soncini, *Trasparenza e trasgressione: materiali per un'analisi testuale di Taxi Driver*, «Cineforum» 438 (ottobre 2004), pp. 38-45.
- Stern 1996 L. Stern, *The Scorsese Connection*, London - Bloomington, British Film Institute - Indiana University Press, 1996.
- Thompson - Christie (a cura di) 2003 D. Thompson - I. Christie (a cura di), *Scorsese secondo Scorsese*, Milano, Ubulibri, 2003 (ed. orig. *Scorsese on Scorsese*, London, Faber & Faber, 1989).
- White 1995 A. White, *The Resistence. Ten Years of Pop Culture That Shook the World*, Woodstock - New York, The Overlook Press, 1995.
- Wilson (a cura di) 2006 M.H. Wilson (a cura di), *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Milano, Rizzoli, 2006 (ed. orig. *Martin Scorsese. Entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris, Editions du Centre Pompidou - Cahiers du cinéma, 2005).
- Wood 2003 R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003.