

## Il cinema come arte del sogno

### Un confronto tra *Toro scatenato* e *Veronika Voss*

di Lucia Ferrario ✉

*Raging Bull* (Scorsese, 1980) and *Veronika Voss* (Fassbinder, 1982) are apparently very distant, but they present very profound traits of union. Both Scorsese and Fassbinder, in portraying their protagonists, use black and white cinematography, often resorting to the use of photographic flashes to accentuate the illusory sensation of a dream of glory. In *Veronika Voss* there is an openly dreamlike sequence, in which the spectator witnesses the protagonist's farewell to her dreams of greatness. Scorsese, in *Raging Bull*, apparently refuses to venture into the dreamlike representation of his protagonist's psyche. The vision of *Raging Bull*, however, is a highly evocative poetic experience: the suspension with respect to reality – that is, the sensation of witnessing the representation of a dream of glory and not of a mere fact – is achieved through the use of the soundtrack, cinematography, editing and, in general, of means that constitute the specifics of cinematographic art.

Keywords: dream, cinema, Scorsese, Fassbinder

---

Il cinema, fin dagli albori della sua storia, ha tentato di ritrarre l'impossibile. Il sogno è forse l'irreale per antonomasia, e restituirne l'atmosfera è stato il principale intento di alcuni dei più importanti registi (e delle più affascinanti correnti) della storia del cinema. Si potrebbe senz'altro ripercorrere una sorta di "storia del sogno nel cinema", che va dai viaggi impossibili di Georges Méliès ai paradossi spazio-temporali di Charlie Kaufman, dalle sperimentazioni di Dalì e Buñuel all'onirismo estremo e inimitabile di David Lynch.

“Se è stato Louis Lumière ad aver inventato un eccellente dispositivo per animare le fotografie chiamato Cinematografo, è Georges Méliès ad aver creato il cinema, termine con il quale non si intende solo l'abbreviazione per il brevetto, ma anche un nuovo tipo di spettacolo, del tutto basato sulla messa in scena”<sup>1</sup>. Georges Sadoul, critico cinematografico vicino al movimento surrealista, fa risalire la radice del cinema non all'invenzione tecnica dei fratelli

---

<sup>1</sup> G. Sadoul, *Lumière et Méliès*, Lherminier, 1985, p. 156.

Lumière, ma alle sperimentazioni di Georges Méliès. Già illusionista e prestigiatore, Méliès scoprì nel cinema, inizialmente accolto come innovazione scientifica, un mezzo potentissimo per mettere in scena spettacoli impossibili: le sue opere sono sempre il tentativo di realizzare, portandole su uno schermo in forma di narrazione, delle visioni immaginate, allucinazioni o sogni.

La sensazione di assistere allo scorrere di immagini sognanti, sospese, irreali, non si riscontra solo in opere che ritraggono momenti dichiaratamente onirici, ma è qualcosa che fa parte dell'esperienza cinematografica *tout court*: lo stesso Méliès, nella sua sterminata filmografia, non distingue tra viaggi nello spazio e “semplici” trucchi di magia, messi in scena in un modo che, al pubblico, non può non ricordare la trasposizione di un sogno. L'arte in generale, se intesa come rappresentazione dell'interiorità di un autore, è qualcosa di intimamente legato all'esperienza onirica: il sogno, infatti, consiste proprio nella messa in scena, da parte della persona addormentata, di desideri, paure, impulsi, ricordi, suggestioni. Letteratura, poesia, musica e pittura, negli ultimi due secoli in particolare, hanno tentato di rappresentare il sogno, ma il cinema si è dimostrato il mezzo decisamente più adatto allo scopo. L'invenzione dei Lumière, infatti, è l'unica arte a condividere con il sogno la presenza di immagini e lo svolgimento di una narrazione – per quanto illogica o addirittura incomprensibile, pur sempre narrazione.

Da questa manifesta affinità nasce, a poca distanza dalla formazione del movimento stesso, l'interesse del Surrealismo nei confronti della settima arte. La parentela tra sogno e immagine in movimento è evidente, e altrettanto evidente è la possibilità di costruire una narrazione effettivamente analoga a quella onirica – la prima retrospettiva su Georges Méliès, risalente al 1931, fu organizzata proprio dai surrealisti. Rifacendosi alle visioni allucinate di Méliès e ai tentativi, già presenti in campo letterario, di minare i nessi logici consci, il Surrealismo provò, con il cinema, a offrire una rappresentazione il più “fedele” possibile dell'inconscio. I surrealisti non furono gli unici sperimentatori che, negli anni '20, si interessarono al cinema: quasi tutte le Avanguardie artistiche, infatti, ebbero una corrente cinematografica correlata.

*Entr'acte*, diretto da René Clair nel 1924, è considerato il manifesto del cinema dadaista, dal quale i surrealisti si discostarono con decisione. L'opera di Clair, nonostante non abbia il preciso intento di trasporre un'esperienza onirica, costituisce ancora oggi uno dei più convincenti tentativi di rappresentare la dimensione del non-senso, tipica del sogno. "In *Entr'acte* la poetica dadaista si dispiega nel pieno della sua libertà, creando un cinema in cui le immagini, libere finalmente dall'obbligo di produrre un senso e di raccontare una storia, diventano autentiche protagoniste del film; non hanno altro fine che se stesse, giocano tra loro, si associano, si dissociano, si compongono, si scompongono"<sup>2</sup>. Il finale del film, in larga parte giocato sui trucchi di montaggio introdotti da Méliès, presenta un evidente omaggio al pioniere del cinema.

Il più celebre esempio di cinema surrealista è sicuramente *Un chien andalou*, diretto nel 1929 da Salvador Dalí e Luis Buñuel. Profondamente influenzato dalla psicoanalisi di Freud, *Un chien andalou* rimane, a quasi cent'anni di distanza, una delle più spiazzanti rappresentazioni visive dell'esperienza onirica. Il Surrealismo iniziò a dissiparsi con la fine della Seconda guerra mondiale, ma Buñuel, morto nel 1983, continuò a trasporre in immagini cinematografiche molte delle istanze del movimento: l'onirismo, declinato in forme e stili anche molto differenti, rimarrà fino alla fine una delle principali cifre stilistiche del regista.

Dalí, invece, tornò a segnare l'immaginario cinematografico nel 1945, quando Alfred Hitchcock lo incaricò di ideare la scenografia della sequenza onirica presente in *Io ti salverò* (in lingua originale *Spellbound*, ovvero "incantato/a").

Quando siamo arrivati alle sequenze oniriche, ho voluto rompere nella maniera più assoluta con il modo tradizionale in cui il cinema presenta i sogni, con la nebbia che confonde i contorni delle immagini, lo schermo che trema, ecc. Ho chiesto a Selznick di assicurarsi la collaborazione di Salvador Dalí. [...] L'unica ragione era la mia volontà di ottenere dei sogni visivi con dei tratti netti e chiari, con delle immagini più chiare di quelle del film. Volevo Dalí per il segno netto e affilato della sua architettura – de Chirico è molto simile – le ombre lunghe, le

---

<sup>2</sup> S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, 2007, p. 102.

distanze che sembrano infinite, le linee che convergono nella prospettiva... i volti senza forma<sup>3</sup>...

*Io ti salverò* rientra in una corrente di “film psicoanalitici” che, negli anni ‘40, ebbero una certa fortuna negli Stati Uniti. Oltre a Hitchcock, Jacques Tourneur si interessò al tema dell’inconscio e a quello del sogno: *Il bacio della pantera*, (*Cat People*, 1942), riproposto da Paul Schrader nel 1982, consiste in una suggestiva messa in scena delle paure di una donna sessualmente repressa.

Nel contesto della Hollywood classica, come suggeriscono “la nebbia che confonde i contorni” e “lo schermo che trema” di cui parla Hitchcock, esistevano soluzioni codificate per comunicare allo spettatore l’inizio di un sogno. *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, 1944), noir del Fritz Lang americano, è interamente giocato sull’assenza di un segnale visivo che indichi al pubblico il passaggio alla dimensione onirica. Impossibilitato a riconoscere tale passaggio, lo spettatore scopre, alla fine del film, di aver assistito a un lunghissimo sogno, che non si è però mai discostato dal registro visivo del classico noir.

“Come il sogno, il cinema risveglia il nostro inconscio, induce identificazioni vergognose e segrete, fa da valvola di scarico a desideri repressi e a tensioni latenti”<sup>4</sup>. Il celebre critico Morando Morandini, con questa affermazione, stabilisce un legame intrinseco tra sogno e cinema: la settima arte, per sua stessa natura, avrà sempre a che fare con la dimensione onirica, a prescindere dall’effettiva presenza, all’interno di un film, di temi o sequenze che rimandino al sogno.

La Hollywood classica si allontanò con decisione sia dalle sperimentazioni delle avanguardie, sia dal “Sistema delle Attrazioni Mostrative”<sup>5</sup> inaugurato da Méliès, al quale si sostituì la centralità dell’intreccio del “Sistema

---

<sup>3</sup> A. Hitchcock in F. Truffaut, *François Truffaut, Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1997.

<sup>4</sup> M. Morandini, *Non sono che un critico*, Pratiche, Parma, 1995.

<sup>5</sup> A. Gaudeault, *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano 2004.

dell'Integrazione Narrativa"<sup>6</sup>; la parentela con il sogno, tuttavia, non si indebolì. Tutto lo spettacolo hollywoodiano, legato ai tempi unicamente alla fruizione in sala, era volto a trasportare lo spettatore, quasi inconsapevole, in un'altra dimensione – il buio della sala, il bianco e nero, i primi piani dei divi e la dimensione dello schermo avevano la funzione di creare, per il pubblico, un'esperienza collocabile su un diverso piano di realtà. Secondo un noto aforisma di Ennio Flaiano, uno tra i più importanti sceneggiatori del cinema italiano, "il cinema è l'unica forma d'arte nella quale le opere si muovono e lo spettatore rimane immobile": il paragone con il sogno sorge spontaneo.

La solidità della struttura narrativa e l'istituzionalizzazione della grammatica filmica, codificate dalla Hollywood classica in contrasto con il cinema surrealista e con le avanguardie in generale, contribuivano a loro volta a rendere ancora più intensa l'immersione nel film da parte dello spettatore, portato a sentirsi completamente assorbito dalla narrazione.

Andare al cinema è ridurre all'immobilità il corpo. Non molto ostacola la percezione. Tutto ciò che si può fare è guardare e ascoltare. Ci si dimentica dove si è seduti. Lo schermo luminoso diffonde un torbido chiarore attraverso l'oscurità. Fare un film è una cosa, guardarlo un'altra. Impassibile, muto, fermo siede lo spettatore. Il mondo esterno svanisce quando lo sguardo sonda lo schermo. Importa che film si sta guardando? Forse. Una cosa che tutti i film hanno in comune è il potere di portare la percezione da un'altra parte<sup>7</sup>.

Steven Spielberg, da molti considerato il principale erede della tradizione hollywoodiana, ha firmato nel 2022 *The Fabelmans*, opera apertamente autobiografica. Nella prima scena del film, il personaggio interpretato da Michelle Williams dice al piccolo protagonista, controfigura del regista stesso: "i film sono sogni che non dimenticherai mai" ("movies are dreams that you never forget"). Spielberg, a differenza di colleghi come Lynch o Gondry, non ha mai affrontato in modo preponderante la messa in scena della dimensione onirica, ma nel 1985, durante un'intervista al TIME, sosteneva di "guadagnarsi da vivere sognando"<sup>8</sup>. Il suo cinema, infatti, è caratterizzato da un potere

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> R. Smithson, *A cinematic Atopia*, *Artforum*, settembre 1971, pp. 53-55.

<sup>8</sup> S. Spielberg, *Time*, 15 luglio 1985.

immaginifico che assimila le singole opere a grandi sogni collettivi – si pensi al riscontro ottenuto, in termini di immaginario di massa, da film come *Lo squalo* (*Jaws*, 1975), *I predatori dell'arca perduta* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) o *E.T. l'extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982).

Alla fine di *The Fabelmans*, il regista David Lynch compare brevemente nei panni di John Ford, celebre autore della Hollywood classica. Lynch, attualmente, è forse il regista che più di ogni altro viene ricondotto, da un punto di vista sia critico sia di immaginario, alla dimensione onirica – “adoro la logica dei sogni; mi piace appunto il modo in cui si svolgono”<sup>9</sup>, afferma il regista nel saggio-autobiografia *In acque profonde*. Le opere di Lynch, tuttavia, presentano di rado scene riconducibili in modo inequivocabile alla rappresentazione di sogni: la dimensione onirica, infatti, pervade tutto il cinema dell'autore, andando proprio a compromettere la distinzione tra reale e fantastico. Ne consegue che l'onirismo, nel cinema di Lynch, è una cifra stilistica, che viene raggiunta non tramite la dichiarata messa in scena del sogno, ma attraverso la manipolazione di elementi legati al mezzo cinematografico – fotografia, regia, montaggio, colonna sonora, articolazione della narrazione.

John Ford, maestro del western e del classicismo hollywoodiano, è un autore lontanissimo dal mondo onirico e fantastico di Lynch: il fatto che Spielberg, in *The Fabelmans*, scelga di sovrapporre proprio queste due figure fa pensare al tentativo di racchiudere, in un solo personaggio, un'idea di cinema *tout court*, in cui anche lo sguardo più linearmente concreto è ricondotto a una dimensione sognante.

“Il film, quando non è un documentario, è un sogno”<sup>10</sup>, afferma Ingmar Bergman. Il maestro svedese, nel suo capolavoro *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957), mostra allo spettatore un'esperienza onirica vissuta dal protagonista. Per segnalare il passaggio dal reale all'irreale, il regista si serve

---

<sup>9</sup> D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano, 2008, p. 71.

<sup>10</sup> I. Bergman in F. Pirani, *Tarkovskij. La nostalgia dell'armonia*, Le Mani-Microart'S, Milano, 2009.

di un esplicativo voice over, ma per comunicare allo spettatore l'angoscia dell'incubo sceglie di adottare, nella sequenza in questione, i codici visivi dell'espressionismo tedesco, lontano dallo stile con cui è girato il film nel complesso.

Il cinema espressionista, diffusosi in Germania tra gli anni '10 e gli anni '30, è caratterizzato dalla centralità della percezione soggettiva, che distorce tutti gli elementi della rappresentazione filmica. Le opere espressioniste, a partire dal seminale *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), sono profondamente legate al tema del doppio e, più in generale, all'impossibilità di distinguere la realtà dalla fantasia allucinata del protagonista. Con modalità molto più vicine al cinema delle attrazioni di Méliès che al classicismo hollywoodiano (ai tempi in via di codificazione), i film espressionisti proiettano su scenografia, trucco, fotografia e regia l'angosciante interiorità dei personaggi, risultando nel complesso delle suggestive trasposizioni di incubi.

Tra i numerosi registi che hanno raccolto l'eredità dell'espressionismo figura Rainer Werner Fassbinder, uno dei protagonisti del Nuovo cinema tedesco (Junger Deutscher Film, o JDF), corrente attiva in Germania tra gli anni '60 e gli anni '80. Il debito di Fassbinder nei confronti dell'espressionismo traspare, in primo luogo, dall'utilizzo delle scenografie: il regista, formatosi in ambito teatrale, riprende dal "caligarismo" la non-realisticità degli ambienti, che diventano specchio dell'interiorità dei personaggi. Ad avvicinare Fassbinder all'espressionismo è anche la fotografia: il maestro del Nuovo cinema tedesco, nella sua breve ma estremamente prolifica carriera, diresse numerose opere in bianco e nero, in particolare *Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*). L'opera in questione, la penultima diretta da Fassbinder prima della morte prematura, si avvicina all'espressionismo non solo per la presenza del bianco e nero, ma per l'utilizzo espressivo dei contrasti di luci e ombre, caratteristica fondamentale del cinema tedesco degli anni '20.

*Veronika Voss*, uscito nel 1982, è il terzo capitolo della "BRD-Trilogie", ovvero la trilogia con cui Fassbinder si proponeva di rappresentare la

ricostruzione economica della Germania nel secondo dopoguerra. Il film, ispirato alla vita di Sybille Schmitz, segue il tragico tramonto di un'attrice celebre ai tempi del Nazismo, ormai dimenticata e dipendente dalla morfina. Per dipingere la decadenza e la disperazione che caratterizzano Veronika, Fassbinder si serve delle possibilità espressive di un bianco e nero estremamente contrastato, che comunica allo spettatore l'angoscia sperimentata dalla protagonista. Il regista, inoltre, si serve in modo irrealistico delle luci dei flash fotografici, che esteriorizzano l'ossessione di Veronika, erede spirituale di Norma Desmond, per la celebrità tramontata. Nel finale la protagonista, dopo un congedo tanto toccante quanto allucinato, si suicida con un'overdose di barbiturici.

Riguardo a Veronika Voss, Fassbinder afferma: “Ho un tenero sentimento nei suoi confronti, la comprendo in tutte le cose che ha fatto di sbagliato. Si è lasciata distruggere. Forse questo ha qualcosa a che fare con me. Dico a me stesso «okay, non lasciarti rovinare in quel modo», ma comunque potrebbe succedere anche a me. Ci sono persone che stanno solo aspettando il mio crollo”<sup>11</sup>. L'identificazione del regista con la protagonista ha qualcosa di tragicamente profetico: Fassbinder, infatti, morirà a soli 37 anni per un'overdose di cocaina e sonniferi.

*Veronika Voss* e *Toro scatenato* (*Raging Bull*), diretto da Martin Scorsese nel 1980, sono due film all'apparenza lontanissimi, che presentano però tratti di unione molto profondi. La realizzazione di *Toro scatenato*, infatti, seguì un periodo particolarmente difficile della vita di Scorsese, segnato da un divorzio e da seri problemi di tossicodipendenza – “vivevo al limite e mi distrussi quasi completamente”<sup>12</sup>, racconta l'autore. Per stendere la sceneggiatura dell'opera, concepita come personale catarsi, il regista si avvale della collaborazione di Paul Schrader, noto per il suo interesse verso gli archi narrativi di dannazione e redenzione. Scorsese descrive il film, che narra l'ascesa e la caduta del pugile

---

<sup>11</sup> R. W. Fassbinder, *press booklet* del Festival di Berlino, 1982.

<sup>12</sup> M. Scorsese, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Roma, 2009.



Jake LaMotta, come “la storia di qualcuno che aveva superato prove terribili, che aveva sofferto e aveva fatto soffrire quelli che gli erano vicini, e che... era arrivato a una sorta di pace con sé stesso e con il mondo. [...] Quel film parlava di me”<sup>13</sup>.

Sia *Veronika Voss* sia *Toro scatenato* nascono dall’esigenza, da parte dei rispettivi autori, di elaborare un trauma personale, legato nello specifico all’abuso di stupefacenti e, più in profondità, a un percorso di autodistruzione. Per trasporre la propria angoscia, entrambi i registi scelgono di ritrarre la decadenza di un personaggio titanico e meschino, che ricorda le figure shakespeariane del cinema di Orson Welles – nella scena che apre *Toro scatenato*, non a caso, il protagonista cita Shakespeare. Jake e Veronika sono figure grandiose e insieme miserabili, affascinanti anche se moralmente spregevoli, commoventi nel momento in cui si trovano costrette a fare i conti con una fine “umana troppo umana”.

Sia Scorsese che Fassbinder, per ritrarre i loro protagonisti, si servono di una fotografia in bianco e nero, non troppo in voga nei primi anni ‘80, e ricorrono all’uso espressivo, diegetico o extradiegetico, di flash fotografici: in *Toro scatenato*, esattamente come in *Veronika Voss*, tali flash accentuano la sensazione, illusoria e nostalgica, di star assistendo alla proiezione di un sogno di gloria.

In *Veronika Voss* è presente una sequenza apertamente onirica: il congedo della protagonista, poco prima della morte, è infatti l’evidente trasposizione di un sogno o di un’allucinazione. Scorsese, in *Toro scatenato*, rimane sempre aderente al reale, rifiutando in apparenza di avventurarsi nella rappresentazione onirica della psiche del suo protagonista. La visione di *Toro scatenato*, tuttavia, è per lo spettatore un’esperienza poetica altamente evocativa: la sospensione rispetto al reale – la sensazione cioè di assistere alla rappresentazione di un sogno di gloria e non di un mero fatto – è raggiunta tramite l’uso sinestetico di musica e immagini, la manipolazione visiva del ralenti, il ricorso

---

<sup>13</sup> M. Scorsese, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Roma, 2009.

a luci accecanti come quelle dei flash e, in generale, a mezzi che costituiscono lo specifico dell'arte cinematografica.

Lo specifico filmico, secondo le teorie sviluppate dai registi sovietici Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pudovkin, consiste nel montaggio, pratica propria ed esclusiva del cinema. Avvalendosi del contributo della storica collaboratrice Thelma Schoonmaker, è proprio tramite il montaggio che Scorsese esteriorizza, in *Toro scatenato*, gli stati d'animo di Jake LaMotta. Il regista, reputando troppo statiche le tradizionali riprese degli incontri di pugilato, intervenne pesantemente, attraverso la regia e soprattutto il montaggio, sul realismo di tali riprese: le scene che ritraggono gli incontri di boxe, esaltate dall'espressività del bianco e nero, si configurano quindi come proiezioni della percezione soggettiva del protagonista.

*Toro scatenato* è uno dei soli due film che Scorsese ha realizzato in bianco e nero – il primo è l'esordio, *Chi sta bussando alla mia porta* (*Who's That Knocking at My Door*), del 1967. Nel film del 1980, le uniche sequenze a colori sono riservate alle riproduzioni dei filmati di famiglia dei coniugi LaMotta: il fatto che proprio questi filmati, nella finzione filmica dei documenti, siano a colori, rafforza l'impressione che il bianco e nero, utilizzato per tutto il resto del lungometraggio, accompagni la rappresentazione di un piano narrativo diverso da quello strettamente reale.

La scena di *Toro scatenato* che risulta più lirica ed evocativa, oltre che meno realistica, è l'incipit. Mentre scorrono i titoli di testa, lo spettatore vede Jake LaMotta che si prepara per un incontro: a dare all'immagine un'atmosfera sognante non è solo il bianco e nero, ma l'uso dello *slow motion*, la comparsa saltuaria dei più volte ricordati flash fotografici e, soprattutto, la musica di sottofondo – nello specifico, l'intermezzo della *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. La sequenza onirica di *Veronika Voss*, accompagnata da un pianoforte che contrasta con la tragicità delle immagini, è a sua volta introdotta da un vero e proprio numero musicale.

L'utilizzo della musica come contrappunto alle immagini è, in generale, uno dei principali strumenti tramite cui sospendere la credulità del pubblico, che viene portato ad immergersi in un piano di narrazione evidentemente irreale, ma non per questo meno sensato o meno fruibile. Sembra paradossale che proprio il musical, vicinissimo al cinema delle attrazioni di Méliès e affini, sia stato uno dei generi di maggiore successo della *golden age* di Hollywood; data questa peculiarità, il genere si configurò, a partire dal fondamentale *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), come terreno di sperimentazioni talvolta molto ardite.

Dagli anni '80 in poi, si è imposta nell'immaginario collettivo una forma artistica che si può considerare erede del musical, ovvero il videoclip. È proprio all'interno del videoclip che muove i primi passi Michel Gondry, uno dei principali esponenti contemporanei dell'onirismo cinematografico. Pur avendo proseguito in piena autonomia la riflessione sul mondo onirico – per esempio in *L'arte del sogno* (*La Science des rêves*, 2006) o in *Mood Indigo – La schiuma dei giorni* (*L'Écume des jours*, 2013), adattamento del romanzo surrealista di Boris Vian – Gondry è noto per l'iniziale collaborazione con lo sceneggiatore Charlie Kaufman, a sua volta autore di riferimento per la rappresentazione filmica dell'inconscio.

“La colonna sonora”, secondo David Lynch, “è un fattore cruciale per l'atmosfera di un film. Farla collimare con l'aspetto di una stanza, con le emozioni che suscita vista dall'esterno, o con i dialoghi è come suonare uno strumento musicale”<sup>14</sup>. La colonna sonora, oltre all'accompagnamento musicale, comprende tutti i suoni presenti in un film: ne consegue che le voci e i rumori, tanto quanto le musiche, possono essere sfruttati a fini espressivi.

Scorsese, nell'incipit di *Toro scatenato*, non si limita ad accostare l'allenamento di Jake LaMotta alle musiche di Mascagni, ma “con un tocco di genio [...] sostituisce il rumore delle macchine fotografiche con quello dei colpi di

---

<sup>14</sup> D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano, 2008, p. 75.

pistola”<sup>15</sup>. I flash fotografici, utilizzati a scopi espressivi, sono stati più volte citati come uno dei principali punti di collegamento tra *Toro scatenato* e *Veronika Voss*. Scorsese, a differenza di Fassbinder, non inserisce mai flash extradiegetici: il fatto che, nell’incipit, ricorra al rumore dei colpi di pistola, sottolinea però la funzione evocativa dei “suoi” flash, che diventano quindi ancora più assimilabili a quelli di Fassbinder. Senza mai distaccarsi da un apparente realismo, Scorsese riesce dunque a raggiungere un grado di sospensione onirica non troppo inferiore a quello toccato da Fassbinder.

L’affinità che emerge tra *Veronika Voss* e *Toro scatenato* non è la sola convivenza, all’interno di un film non onirico, di elementi di sogno e di autobiografia, ma la rappresentazione del sogno e dell’autobiografia attraverso uno stile comune e una comune identificazione, da parte dell’autore, in personaggi analoghi. La stretta correlazione tra sogno e autobiografia, suggerita sia dal film di Scorsese sia da quello di Fassbinder, non può non far pensare all’opera di Federico Fellini.

Sogno e autobiografia, come insegnano opere quali *8½* (1963) e *Amarcord* (1973), sono le forme più soggettive di rappresentazione cinematografica. L’affermazione “movies are dreams that you never forget”, citata in precedenza, è inserita da Spielberg proprio in *The Fabelmans*, unico film apertamente autobiografico del regista. L’opera in questione si configura, peraltro, come un “making of” dell’intera filmografia dell’autore: i singoli film di Spielberg, che “sogna per guadagnarsi da vivere”, sarebbero quindi da interpretare come elaborazioni artistiche di ossessioni personali, ma anche di precise esperienze biografiche. Lo stile dei film di Spielberg, *The Fabelmans* compreso, è evidentemente lontanissimo da quello di Fellini: la parentela del cinema con il sogno e, in modo strettamente connesso, con l’autobiografia, è quindi un elemento che prescinde dallo stile più o meno onirico che può caratterizzare lo specifico film.

---

<sup>15</sup> A. Monda, ‘*Toro scatenato*’, quando Scorsese salì sul ring per combattere contro sé stesso, *La Repubblica*, 15 aprile 2023.

Federico Fellini è stato più volte citato da Scorsese come fonte di ispirazione, insieme a numerosi altri maestri tra i quali, in una posizione preminente, figura Georges Méliès: *Hugo Cabret* (*Hugo*, 2011), unico film per ragazzi di Scorsese, è proprio un omaggio al cinema del pioniere francese. Secondo le affermazioni dell'autore, “[...] *Hugo* è una lettera d’amore al cinema. In esso si intrecciano immaginazione, sogni e magie attraverso la storia e la riabilitazione di Georges Méliès, il secondo pioniere del cinema, dopo i fratelli Lumière”<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda Fellini, Scorsese sostiene che “il suo modo di osare [...] era nel guardare da vicino, anche in modo compulsivo, sé stesso, gli altri uomini e donne e il mondo che creiamo. Era nelle fantasie e i terrori e le nostalgie infantili che ci portiamo dietro come esseri umani”<sup>17</sup>. “È stato Fellini a spingermi verso il mio cinema”, afferma ancora Scorsese. “Ci sono pochi registi che hanno allargato il nostro modo di vedere e hanno completamente cambiato il modo in cui sperimentiamo questa forma d’arte. Fellini è uno di loro. Non basta chiamarlo regista, era un maestro”<sup>18</sup>.

A differenza di *8½*, *Amarcord* e altri capolavori di Fellini, *Toro scatenato* e *Veronika Voss* non hanno come protagonista una dichiarata controfigura del regista, ma un personaggio autonomo – addirittura ispirato una figura reale – che lascia trasparire una forte identificazione da parte dell'autore. Entrambi i film si configurano quindi come “autobiografie mascherate”, narrazioni in cui il protagonista, per quanto personaggio indipendente, rappresenta un lato della personalità del regista. L'autore, proprio tramite la rappresentazione della caduta del protagonista, elabora in modo catartico un trauma personale: il sogno, come spesso il cinema, altro non è che la messa in scena della propria interiorità.

---

<sup>16</sup> M. Scorsese in G. Grassi, *Scorsese, ritorno ai pionieri «Incantato da sogni e magie»*, Corriere della Sera, 20 novembre 2011.

<sup>17</sup> M. Scorsese in S. Bizio, *Federico Fellini forever. Scorsese: "È stato il mio maestro"*, La Repubblica, 30 ottobre 2013.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

## Bibliografia

BERNARDI, Sandro, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.

BIZIO, Silvia, *Federico Fellini forever. Scorsese: "È stato il mio maestro"*, La Repubblica, 30 ottobre 2013.

FASSBINDER, Rainer Werner, *press booklet* del Festival di Berlino, 1982.

GAUDEAULT, André, *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano 2004.

GRASSI, Giovanna, *Scorsese, ritorno ai pionieri «Incantato da sogni e magie»*, Corriere della Sera, 20 novembre 2011.

LYNCH, David, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano, 2008.

MONDA, Antonio, *'Toro scatenato', quando Scorsese salì sul ring per combattere contro sé stesso*, LaRepubblica, 15 aprile 2023.

MORANDINI, Morando, *"Non sono che un critico"*, Pratiche, Parma, 1995.

PIRANI, Francesca, *Tarkovskij. La nostalgia dell'armonia*, Le Mani-Microart'S, Milano, 2009.

SADOUL, Georges, *Lumière et Méliès*, Lherminier, 1985.

SCORSESE, Martin, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Roma, 2009.

SMITHSON, Robert, *A cinematic Atopia*, Artforum, settembre 1971.

SPIELBERG, Steven, *Time*, 15 luglio 1985.

TRUFFAUT, François, *François Truffaut, Il cinema secondo Hitchcock*,  
Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1997.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

