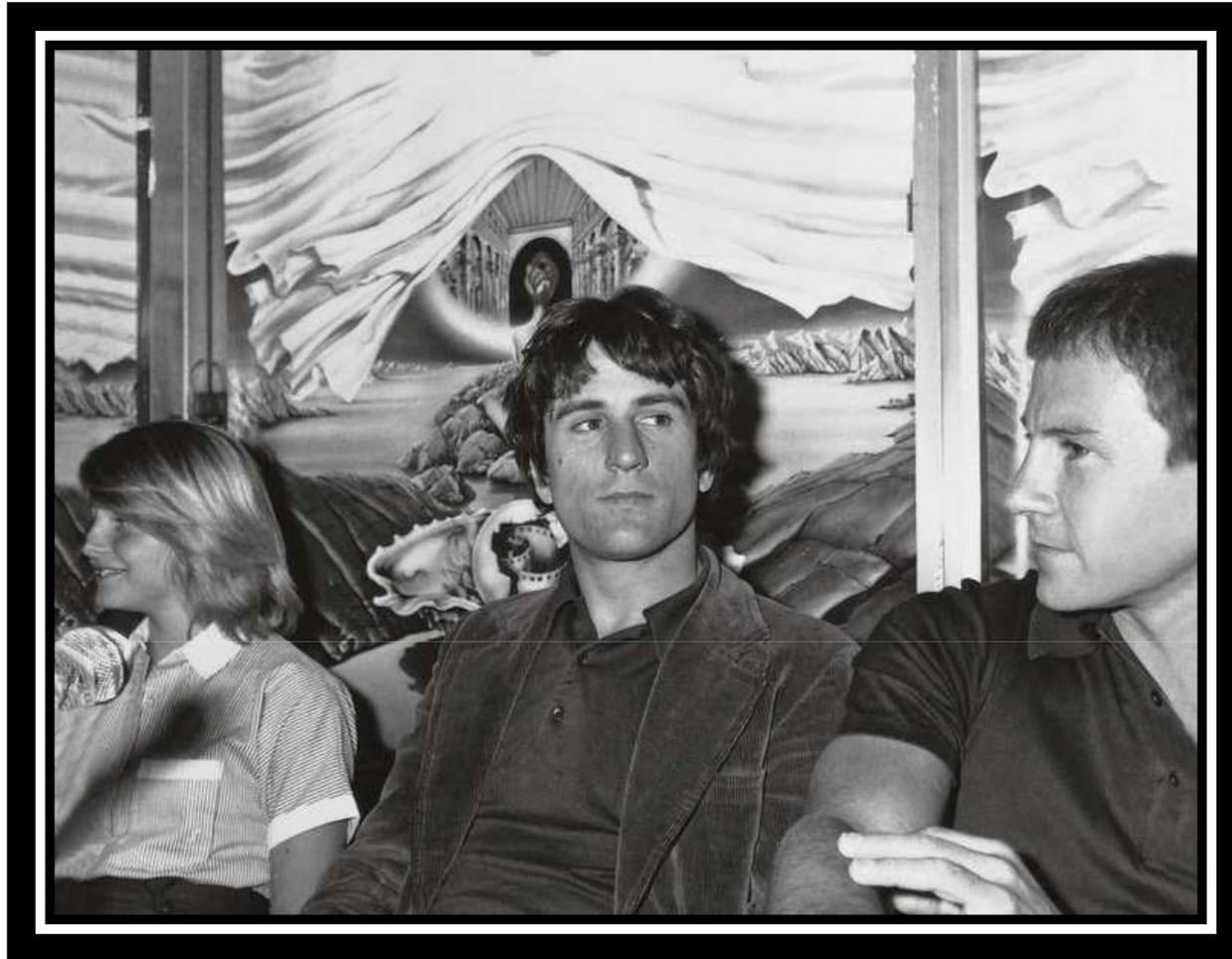


***TAXI DRIVER* (1976)**

- Uscito nel 1976, *Taxi Driver* costituisce sia uno dei titoli più importanti della produzione di Martin Scorsese e della breve stagione della New Hollywood sia della storia dell'intero cinema statunitense.
- Di fatto, il film segna **la consacrazione a livello internazionale** del regista italoamericano. Tra i numerosi riconoscimenti va senz'altro segnalata la pur contestata vittoria della **Palma d'Oro al Festival di Cannes** del 1976.
- Si tratta, inoltre, di uno dei maggiori successi al botteghino nella carriera dell'autore. Realizzato con un **budget modesto** (1.300.000 dollari, poi saliti a 1.900.000), il film ne guadagnerà soltanto negli Stati Uniti 28.262.574, raggiungendo **il 17° posto nella classifica delle pellicole più viste** del 1976.



Martin Scorsese e Jodie Foster al Festival di Cannes



**Jodie Foster, Robert De Niro e Harvey Keitel al
Festival di Cannes**

- Nel suo studio sul film, Alberto Pezzotta sottolinea immediatamente **il carattere fortemente mitopoietico** di quest'opera di Scorsese:

«Se esiste qualcosa come l'immaginario collettivo, repertorio di miti e icone immediatamente riconoscibili e provenienti dalla cultura di massa, un film come *Taxi Driver* **vi possiede certo una nicchia ben illuminata**. Travis Bickle, il tassista solitario animato da **sogni di purezza (o, meglio, di pulizia)** e che finisce per compiere una strage, diventando – contro ogni aspettativa – un eroe, è **un'ossessione mitologica della fine del '900** alla pari di Charles Manson, Jim Morrison, Yukio Mishima, l'ispettore Callaghan e Rambo».

- Al tempo stesso, questo film costituisce **«un nodo imprescindibile di forme e temi nell’opera scorsesiana»** (Alberto Pezzotta). Con *Taxi Driver* l’autore porta, infatti, avanti riflessioni e conflittualità già iniziate nell’opera prima *Chi sta bussando alla mia porta?* e nel successivo *Mean Streets*.
- Tuttavia *Taxi Driver* è **apparentemente un film meno autobiografico** dei due titoli precedenti. Non vi ritroviamo quei temi estremamente personali come:

_ IDENTITÀ ETNICA ITALOAMERICA.

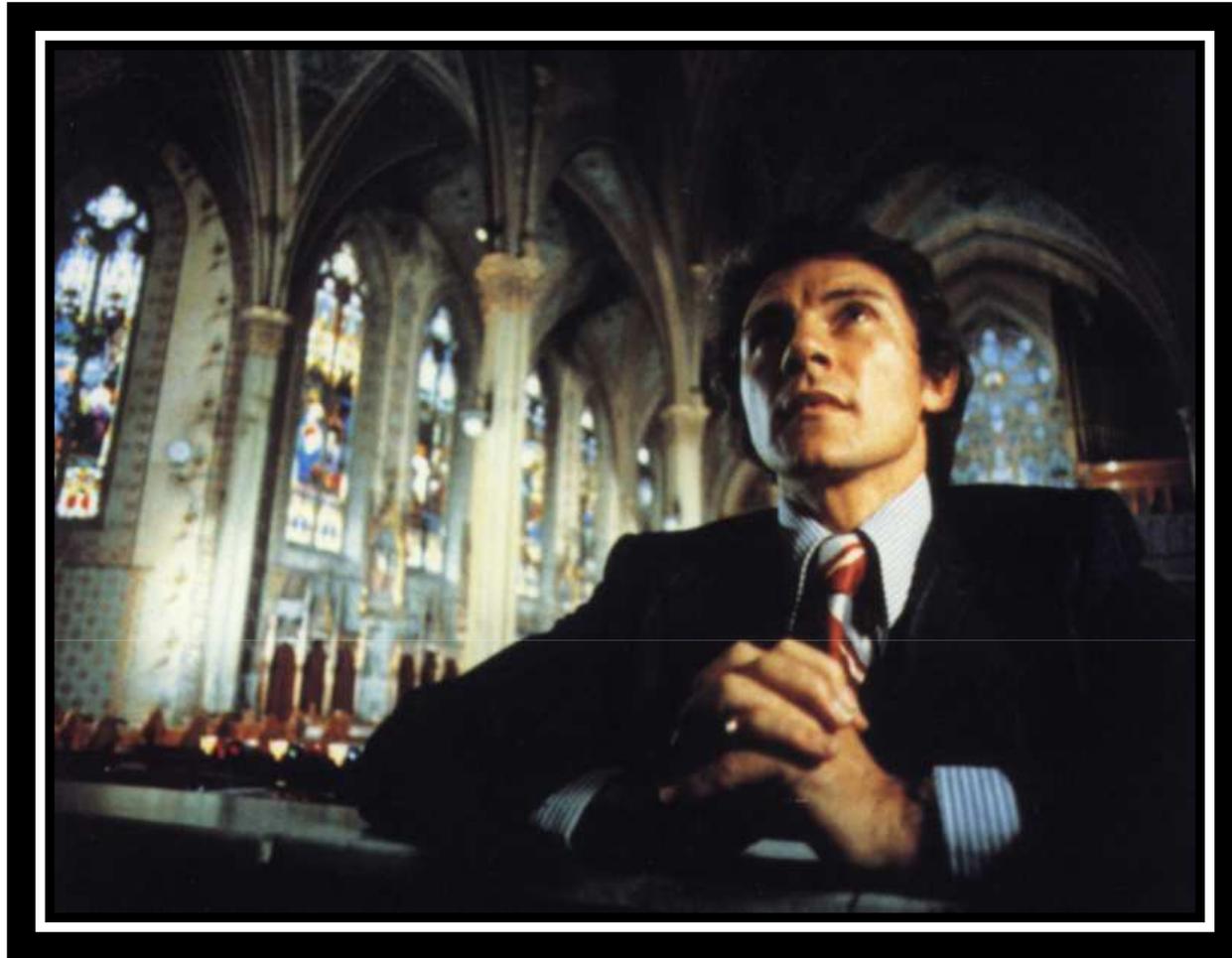
**_ SENSO DI APPARTENENZA A UN
GRUPPO INTERAMENTE MASCHILE.**

_ INNOCENZA PERDUTA.

**_ CONDIZIONAMENTO
DALL'EDUCAZIONE CATTOLICA.**



Chi sta bussando alla mia porta?
(*Who's That Knocking on My Door?*, 1970)



Mean Streets (1973)

- Il personaggio di **Travis Bickle** non è caratterizzato né come **italoamericano** né come **cattolico**. Del resto, è un solitario e non appartiene ad alcuna comunità etnica o religiosa. Nondimeno, Travis soffre di “**un complesso del redentore**” e si sente chiamato a svolgere **una missione salvifica**.
- Pertanto, anche in *Taxi Driver* ritorna quell'elemento **cristico** già ravvisato negli altri film di Scorsese (anche in progetti meno personali come *America 1929: sterminateli senza pietà* del 1972).



*America 1929: sterminateli senza pietà
(Boxcar Bertha, 1972)*

- N.B: Opera **apparentemente più laica** di altre (cf. Pezzotta), *Taxi Driver* unisce, in realtà, l'**essenza protestante** della sceneggiatura di **Paul Schrader** al **cattolicesimo viscerale** e **“sanguinario”** di Scorsese.

«Penso che quando lessi la sceneggiatura [di *Taxi Driver*] il nesso immediato fosse **l'ira, la rabbia, la solitudine, il non far parte di un gruppo**. Sono sempre stato ai margini. Sono cresciuto in un quartiere dove **essere un "uomo"** significava, letteralmente, essere capaci di entrare in una stanza, stendere un po' di persone a suon di pugni e uscirne vincitori,[...].

Venendo da un ambiente così, incapace di farmi valere in strada come altri ragazzi, costretto a non dire mai niente, **ciò che sentivo esplose sullo schermo in *Mean Streets***. In seguito, con *Taxi Driver*, **svilupparammo l'idea di non essere del gruppo, di non far parte di nulla**» (Martin Scorsese).

- Infine, pur essendo **un film “unico” e originalissimo**, *Taxi Driver* si collega implicitamente a suggestioni, temi e generi già presenti nel cinema americano di quegli anni:

1) **FILONE INCENTRATO SUL TEMA DEL
DISAGIO E DELLA VIOLENZA
URBANA.**

**2) CENTRALITÀ ASSEGNATA ALLA CITTÀ
DI NEW YORK.**

3) RICHIAMI CIFRATI ALL'IMMAGINARIO
NARRATIVO DEL WESTERN (IN
PARTICOLARE *SENTIERI SELVAGGI*).

4) CENTRALITÀ ASSEGNATA ALLA
FIGURA DEL **REDUCE DALLA GUERRA**
IN VIETNAM.

**5) PRESENZA DI UN FINALE APERTO,
PASSIBILE DI MOLTEPLICI
INTERPRETAZIONI, PRECEDUTO DA
UNA STRAORDINARIA ESPLOSIONE DI
VIOLENZA.**

6) POSSIBILE INSERIMENTO DEL FILM
ALL'INTERNO DI UN NUOVO GENERE
NATO CON LA **NEW HOLLYWOOD** E
BATTEZZATO “**NEO NOIR**” O ANCHE
“**NOIR URBANO NEWYORKESE**”.



Il lungo addio
(The Long Goodbye, 1973) di Robert Altman



Marlowe, il poliziotto privato
(*Farwell, My Lovely*, 1975) di Dick Richards

LA GENESI REALIZZATIVA DI *TAXI DRIVER*

- A metà degli anni '70, Scorsese si è imposto all'attenzione della critica internazionale con *Mean Streets* e *Alice non abita più qui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974).
- Il primo è un film molto personale e segna l'inizio della lunga collaborazione tra il regista e Robert De Niro. Il secondo è un film meno personale, ma fa comunque guadagnare all'attrice protagonista, **Ellen Burstyn**, un Oscar. Inoltre, si tratta del primo lavoro di Scorsese per una major (la **Warner**).
- Da questo momento in poi, Scorsese inizia a pensare a un film ad alto budget attraverso cui confrontarsi con **la grande stagione del musical classico**.



New York, New York (1977)

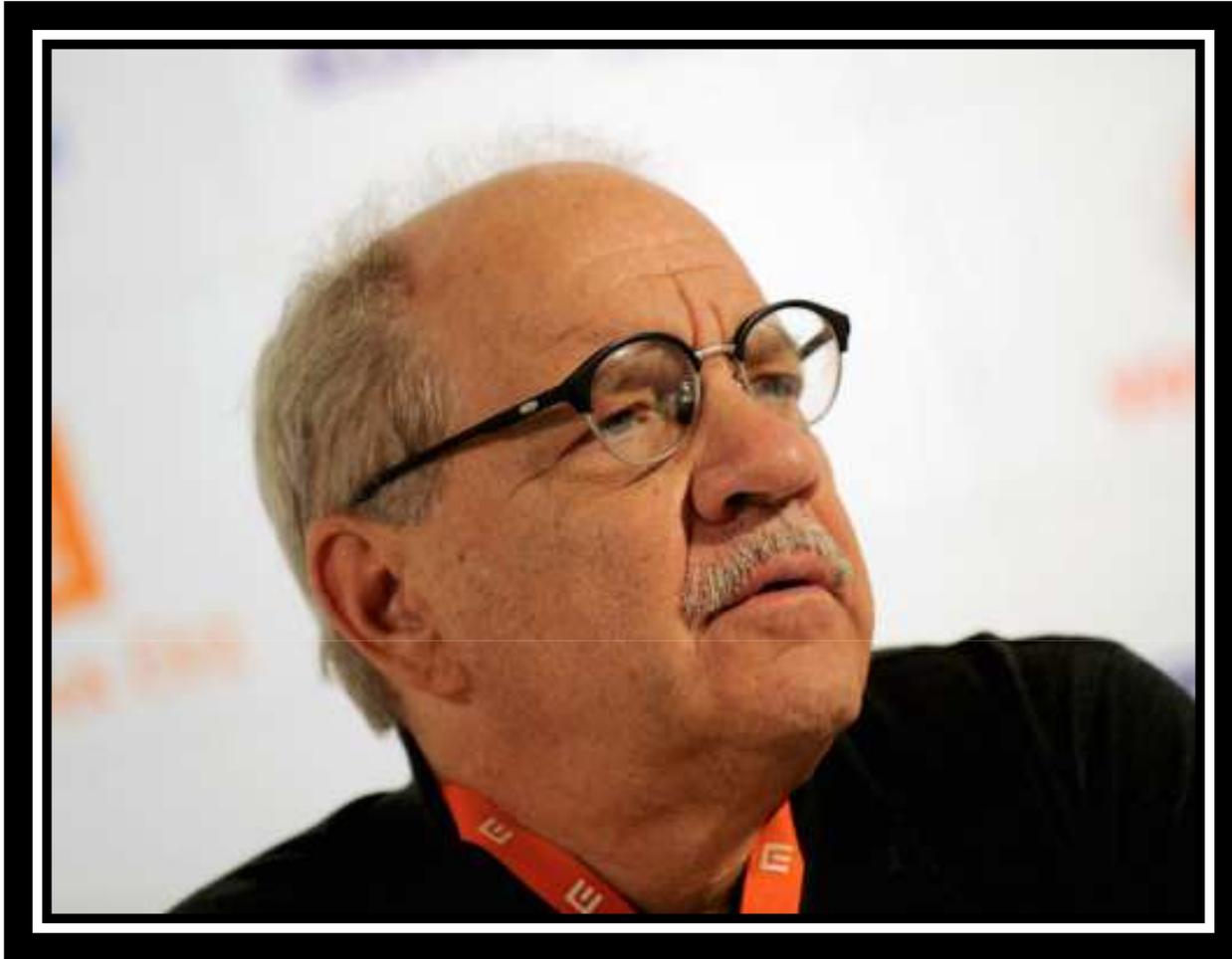
LO SCENEGGIATORE

- Mentre è intento a progettare questo film così ambizioso, il regista s'imbatte in una sceneggiatura di **Paul Schrader**, *Taxi Driver* appunto, e decide di portarla sullo schermo.
- **Paul Schrader** è il secondo nome di spicco nella storia della realizzazione di *Taxi Driver*. Inoltre, la sua collaborazione con Scorsese non è isolata soltanto a questo film. Schrader ha collaborato con il regista anche per la stesura di

_ *Toro scatenato (Raging Bull, 1980)*;

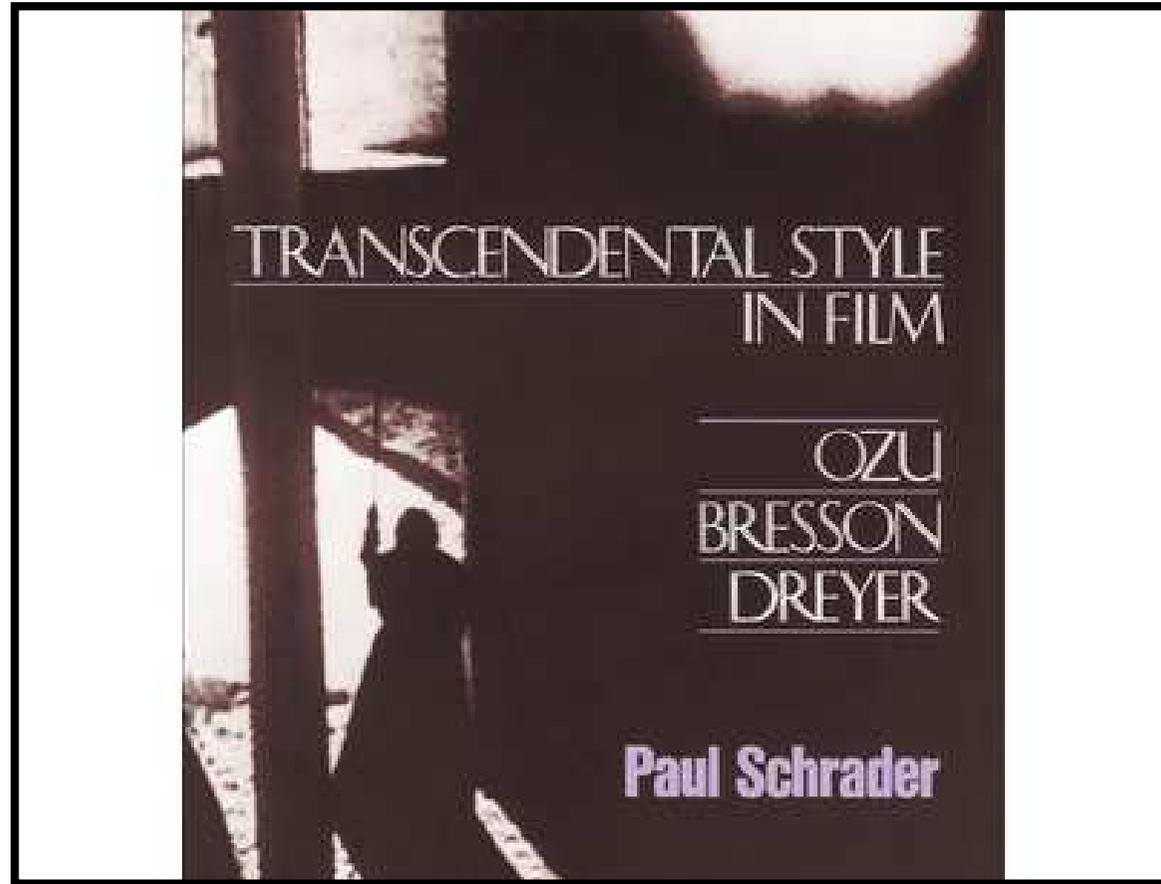
_ *L'ultima tentazione di Cristo (The Last Temptation of Christ, 1987)*;

_ *Al di là della vita (Bringing Out the Dead, 1999)*.



Paul Schrader (1946-)

- Critico cinematografico, sceneggiatore e regista, Schrader nasce a Grand Rapids (Michigan) nel '46. La sua infanzia è fortemente segnata dall'appartenenza della sua famiglia alla **Chiesa Cristiana Riformata Calvinista**.
- Tale confessione impediva ai suoi fedeli – in base a un decreto del 1928 – di assistere a spettacoli cinematografici. Pertanto Schrader, **diversamente da Scorsese, non ha un'infanzia cinefila**.
- Dopo aver “scoperto” il cinema a 17 anni, Schrader lascia il Calvin College e si trasferisce a Los Angeles dove studia alla **UCLA Film School**.
- Da studente diventa critico cinematografico. Nel 1972 pubblica due testi destinati a diventare celebri:
 - _ *Il trascendente nel cinema (Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer)*.
 - _ *Note sul film noir (Some Notes on Film Noir)*.

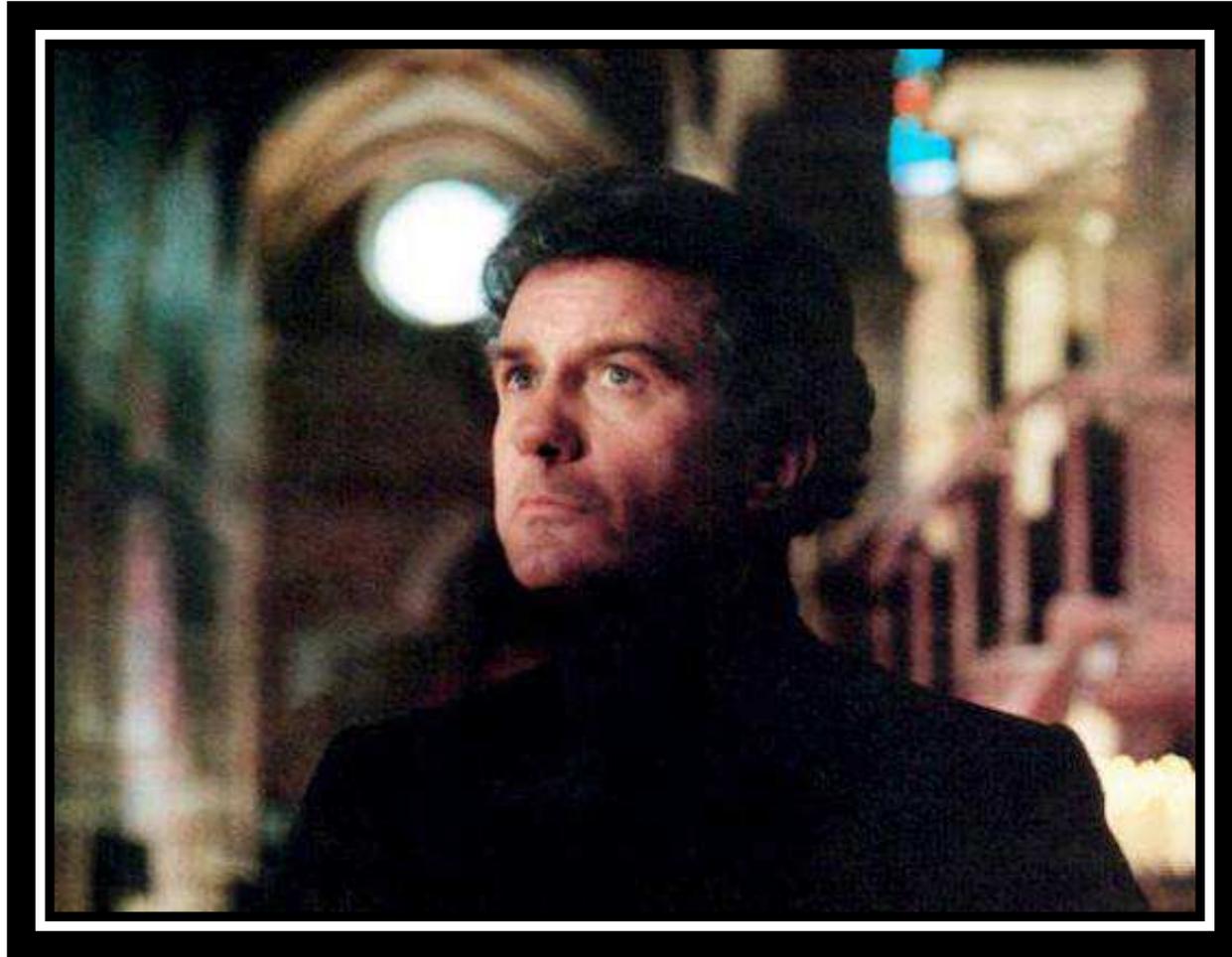


*Il trascendente nel cinema
(Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer, 1972)*

- Nel 1973, in collaborazione con suo fratello **Leonard**, Schrader scrive la sua prima sceneggiatura, *Yakuza (The Yakuza)*. **Sydney Pollack** ne ricava un film omonimo nel '74.
- *Yakuza* fallisce sul piano commerciale ma impone il nome di Schrader tra gli artisti emergenti della New Hollywood.
- Nel 1975, Schrader scrive un'altra sceneggiatura, *Complesso di colpa (Obsession)*, che **Brian De Palma** porta sullo schermo l'anno successivo.
- Sarà proprio De Palma a presentare lo sceneggiatore a Scorsese e a introdurlo allo *script* di *Taxi Driver*.
- Dal canto suo, Scorsese amerà sempre alternare progetti di grande sforzo produttivo (come quello di *New York, New York*) a progetti più “modesti” e indipendenti. Quindi, si lancia con entusiasmo nella realizzazione di un “piccolo film” come *Taxi Driver*.



Yakuza
(The Yakuza, 1974) di Sydney Pollack



Complesso di colpa
(Obsession, 1976) di Brian De Palma

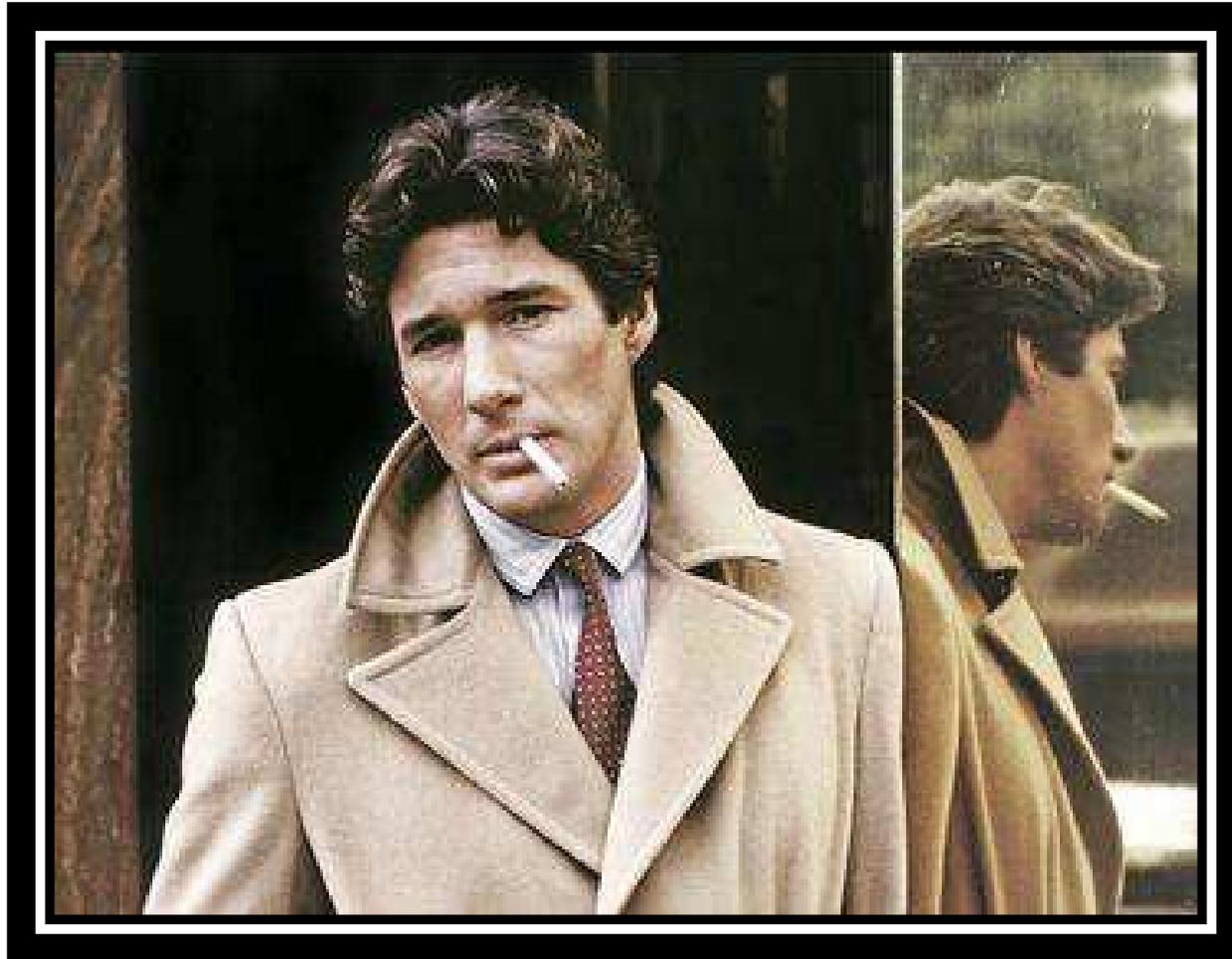
- Sebbene la sceneggiatura di *Taxi Driver* sia l'espressione di **un periodo di profonda crisi personale**, di fatto il successo sortito dalla trasposizione cinematografica permette a Schrader di cimentarsi anche con la regia.
- Nel 1978 scrive e dirige il suo primo film, *Tuta blu (Blue Collar)*. Tra gli interpreti figura **Harvey Keitel**.
- Nel 1979 scrive e dirige *Hardcore*, thriller ambientato nel mondo del cinema a luci rosse. La prima parte del film presenta dei risvolti autobiografici essendo ambientata all'interno della comunità calvinista di Grand Rapids.
- Ma è l'anno successivo che Schrader dirige il suo titolo più famoso: *American Gigolò (American Gigolo, 1980)*.
- Altri film di Schrader che riscuoteranno attenzione e successo saranno *Mishima - Una vita in quattro capitoli (Mishima: A Life in Four Chapters, 1985)* e *Affliction (1997)*.



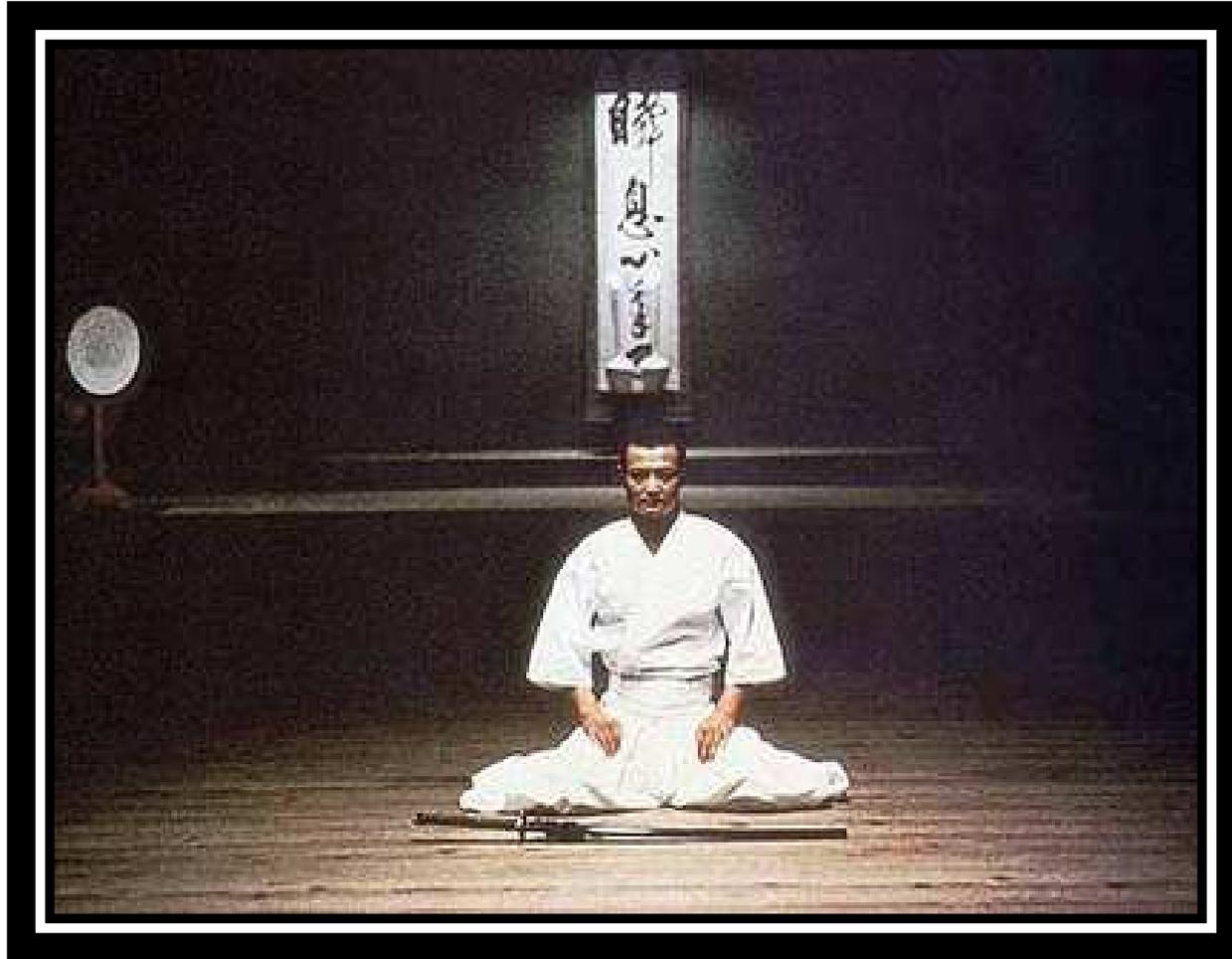
Tuta blu
(*Blue Collar*, 1978) di Paul Schrader



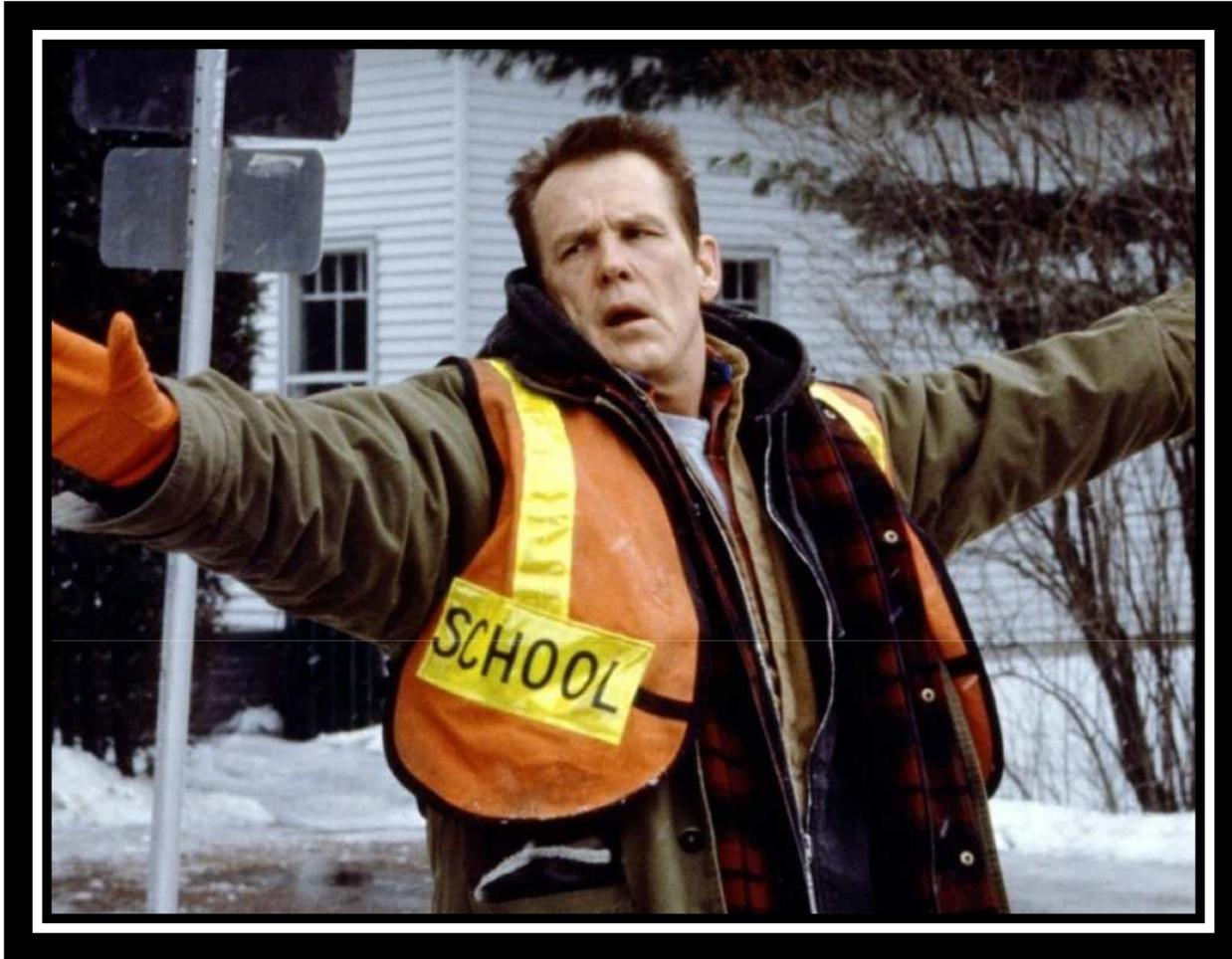
Hardcore (1979) di Paul Schrader



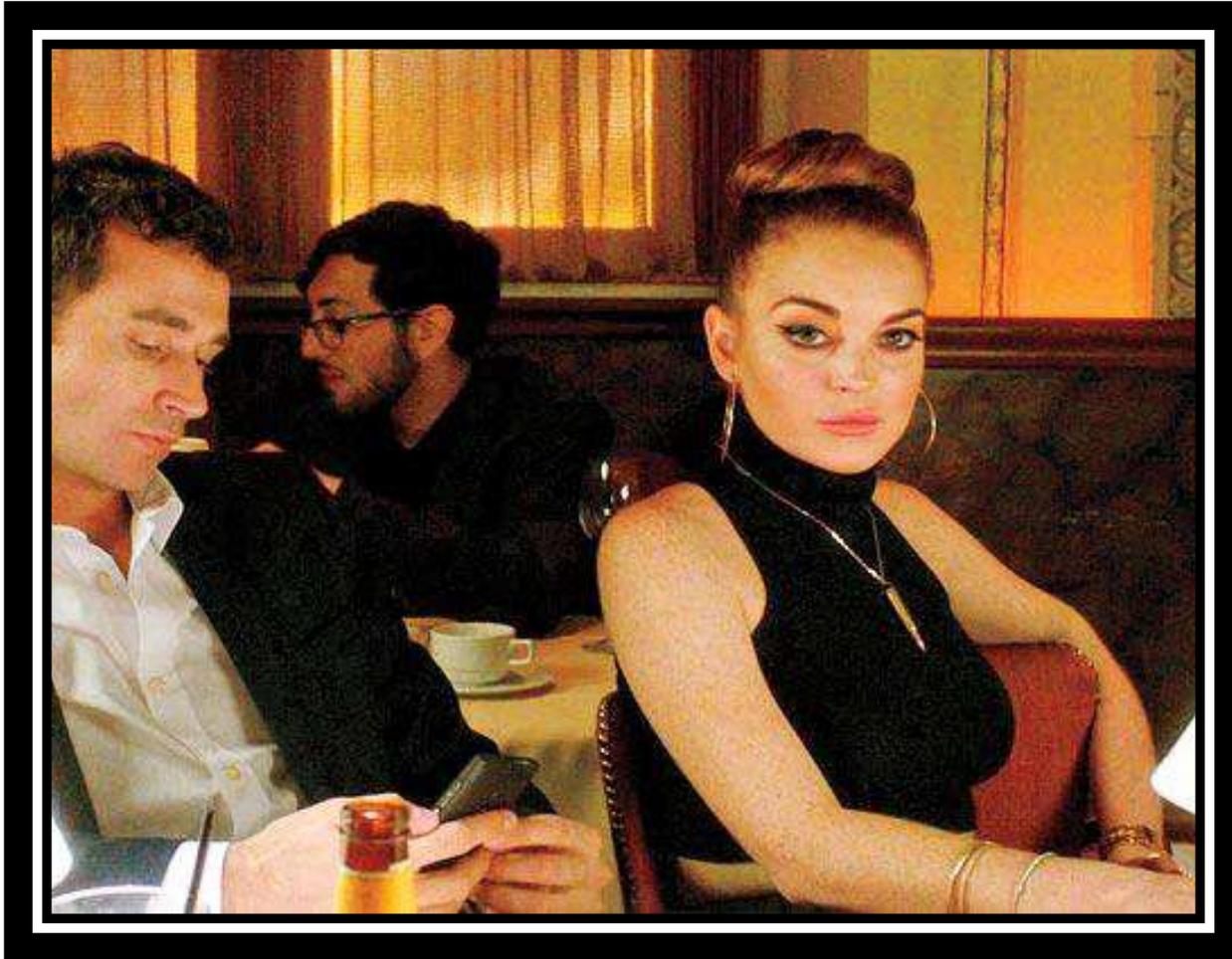
American Gigolò
(*American Gigolo*, 1980) di Paul Schrader



Mishima - Una vita in quattro capitoli (Mishima: A Life in Four Chapters, 1985) di Paul Schrader



Affliction (1997) di Paul Schrader



The Canyons (2013) di Paul Schrader

I PRODUTTORI

- *Taxi Driver* viene prodotto dalla coppia di **producers indipendenti Michael** (1943-) e **Julia Phillips** (1944-2002), e distribuito dalla **Columbia**.
- La Columbia accetta di distribuire un film indipendente come *Taxi Driver* e di lasciare completa libertà a regista e sceneggiatore perché nel frattempo **Phillips hanno prodotto *La stangata* (*The Sting*, 1973)** e si sono aggiudicati l'Oscar per il miglior film.
- Inoltre, Schrader ha già venduto la sceneggiatura di *Yakuza*, guadagnando così potere contrattuale.
- La realizzazione di *Taxi Driver* si configura, insomma, come **un caso esemplare della libertà creativa goduta dai registi durante la stagione della New Hollywood**.



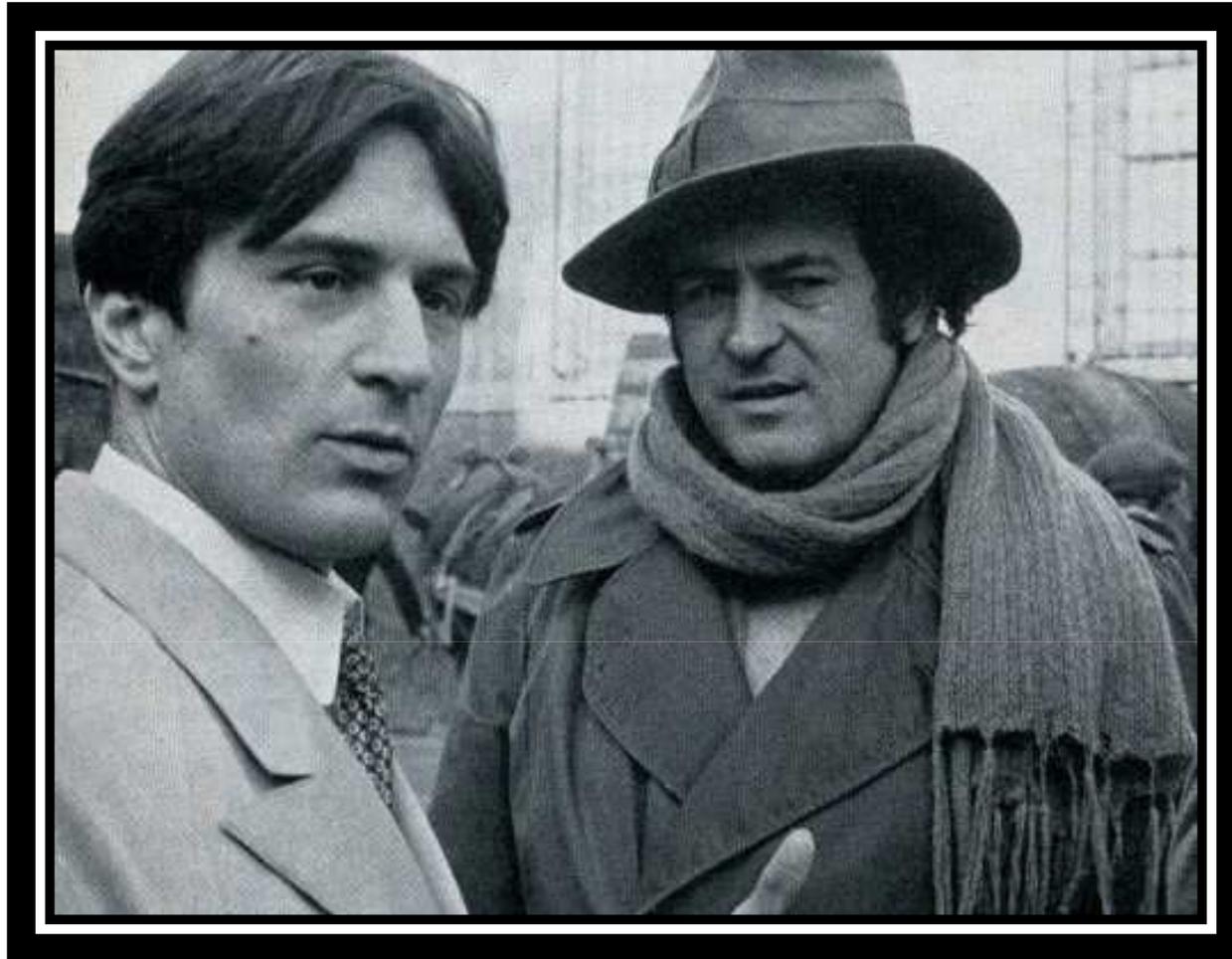
**Michael e Julia Phillips
vincono l'Oscar per *La stangata* nel 1974**

GLI ATTORI

- Con la sua interpretazione magistrale di Travis Bickle, **Robert De Niro** (1943-) torna a collaborare con Scorsese per la seconda volta. La prima era stata nei panni di Johnny Boy per *Mean Streets*.
- Nel 1976, De Niro ha già vinto un Oscar come **miglior attore non protagonista** per la sua interpretazione del giovane Vito Corleone in *Il padrino – parte II* (*The Godfather: Part II*, 1974) di **Francis Ford Coppola**.
- Prima di iniziare le riprese di *Taxi Driver*, l'attore è impegnato **in Italia**, sul set di *Novecento* (1976) di **Bernardo Bertolucci**.
- Con *Taxi Driver* De Niro ottiene la sua seconda nomination all'Oscar (stavolta per migliore attore protagonista), **ma senza riuscire a vincerlo**.



Robert De Niro in *Il padrino – parte II*



Robert De Niro e Bernardo Bertolucci sul set di
Novecento (1976)

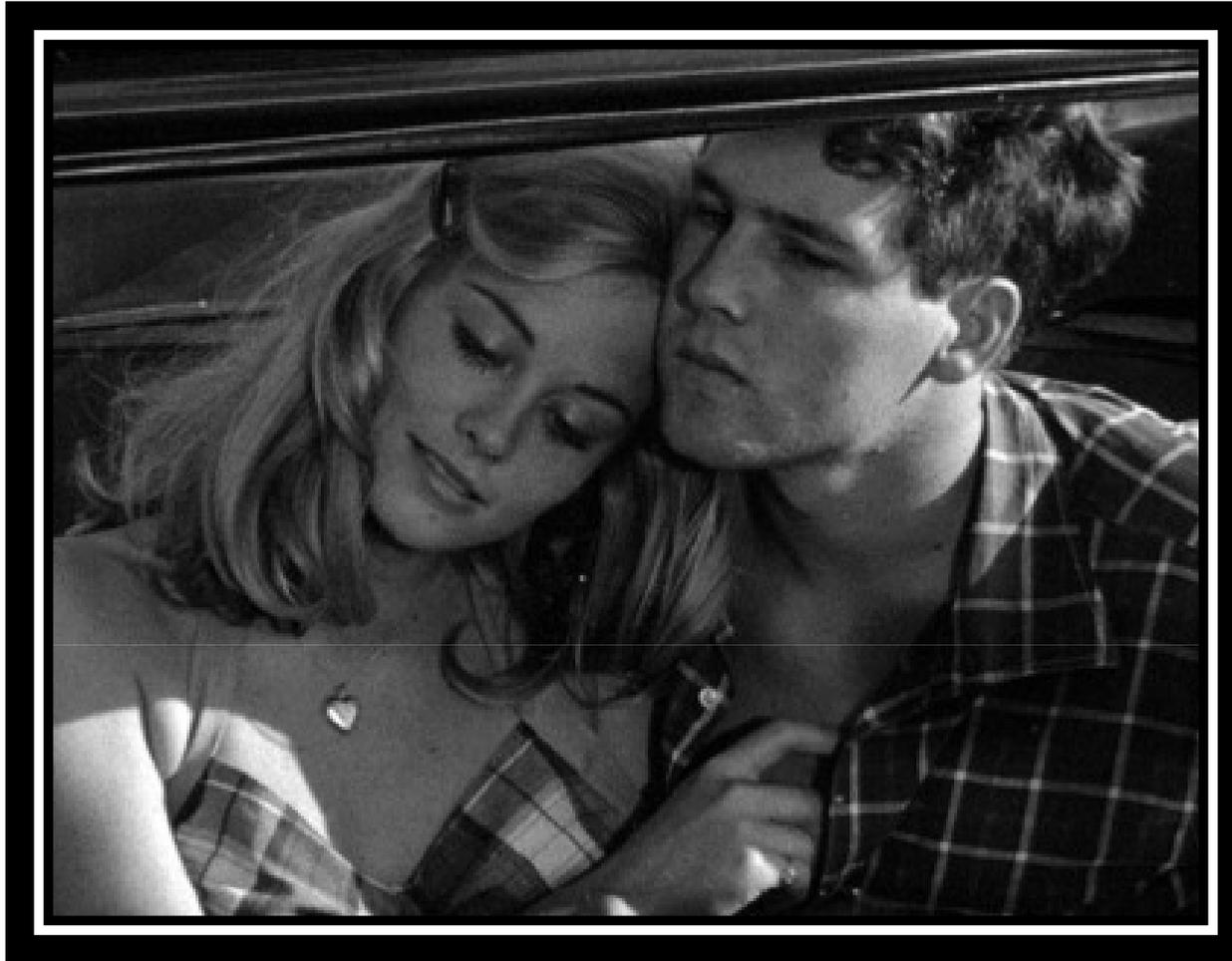
- Nel ruolo del magnaccia Sport ritroviamo **Harvey Keitel**, qui alla sua **quarta collaborazione** con Scorsese.



Cybill Shepherd (1950-)

- Dopo aver lavorato come modella, debutta sullo schermo in *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, 1971) di Peter Bogdanovich.
- Negli anni '80 diventa uno dei volti più celebri della televisione grazie alle serie *Moonlighting* dove recita a fianco dell'esordiente **Bruce Willis**.





Cybill Shepherd nel film di esordio *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, 1971) di Peter Bogdanovich



Bruce Willis e Cybill Shepherd nella serie tv
Moonlighting

Jodie Foster (1962-)

- “**Bambina prodigio**”, Jodie Foster debutta a soli tre anni in vari spot pubblicitari, tra cui quello celeberrimo per **Coppertone**.
- Nel 1972 ottiene un contratto con la **Walt Disney Company** e recita nel film *Due ragazzi e un leone* (*Napoleon and Samantha*, 1972) di **Bernard McEveety**.
- Nel 1974 recita il ruolo di Audrey in *Alice non abita più qui*.
- La sua interpretazione in *Taxi Driver* le fa guadagnare una nomination all'Oscar.



- Negli anni '80, dopo **una laurea a Yale**, Foster prosegue con grande successo la sua carriera di attrice.
- Nel 1989 vince l'Oscar come migliore attrice protagonista per il film *Sotto accusa* (*The Accused*, 1988) di **Jonathan Kaplan**.
- Nel 1992 vince il secondo Oscar per la sua interpretazione dell'agente **Clarice Sterling** in *Il silenzio degli innocenti* (*The Silence of the Lambs*, 1991) di **Jonathan Demme**.
- Nel 2013 riceve il **Golden Globe** alla carriera, diventando di fatto la più giovane attrice (a 50 anni) a ricevere questo premio dopo Judy Garland, che lo vinse nel 1962 a 39 anni.





Il silenzio degli innocenti (The Silence of the Lambs, 1991) di Jonathan Demme

L'AUTORE DELLA COLONNA SONORA

- Altra personalità fondamentale per la realizzazione di *Taxi Driver* è quella di **Bernard Herrmann**, autore della colonna sonora del film.
- Herrmann nasce a New York il 29 giugno 1911 e muore il 24 dicembre 1975, subito dopo aver concluso le registrazioni per la colonna sonora di *Taxi Driver*. Il film sarà infatti dedicato alla memoria del compositore.
- La prima collaborazione di Herrmann per il cinema avviene nel 1941 con *Quarto potere* di **Orson Welles**.
- Ma Herrmann è soprattutto ricordato per la **sua lunga e straordinaria collaborazione con Alfred Hitchcock**. Sue sono le colonne sonore di molti capolavori hitchcockiani diretti tra gli anni '50 e '60, come *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959), *Psyco* (1960) e *Marnie* (1964).



Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock

- Nei decenni successivi, Herrmann viene ingaggiato soprattutto da registi che amano molto il cinema hitchcockiano, come **François Truffaut**, che lo chiama per le musiche di *Fahrenheit 451* (1966), e **Brian De Palma**, che lo chiama, invece, per il già citato *Complesso di colpa*.
- Diversamente dal caso dei film di Hitchcock per cui realizza solitamente composizioni orchestrali, Herrmann scrive per *Taxi Driver* **un brano dal sapore jazzistico, eseguito con il sax.**
- Si tratta di un **accompagnamento monotematico, che si presenta all'interno del film in maniera ossessiva.** È un tema molto malinconico, che rafforza il senso di solitudine del personaggio, ma è anche un tema molto romantico, che conferisce **pathos** alla vicenda.
- In realtà, si tratta di **un doppio motivo:** una parte è **romantica e accattivante**, un'altra parte è **essenzialmente rumoristica e suggerisce l'idea di una violenza trattenuta che sta per esplodere.**

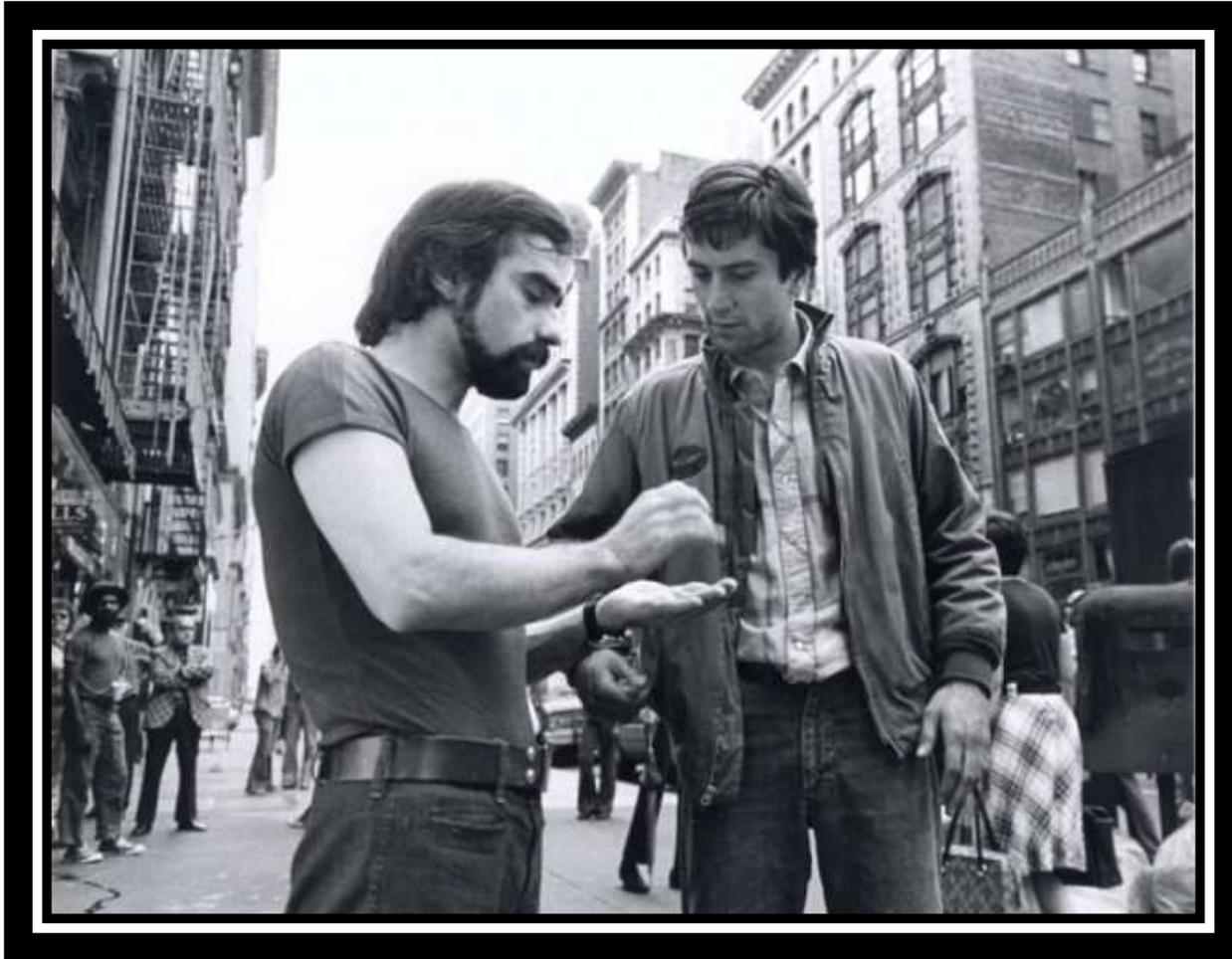
IL DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA

- Altro nome da ricordare è quello del **direttore della fotografia Michael Chapman** (1935-).
- Si tratta di uno dei direttori della fotografia più importanti e innovativi del **cinema americano tra gli anni '70 e '80**.
- Esordisce come **operatore di ripresa** con *Lo squalo* di Steven Spielberg.
- Collabora a ben tre film di Scorsese: *Taxi Driver*, *L'ultimo valzer* (*The Last Waltz*, 1978) e *Toro scatenato*. Per quest'ultimo titolo vince il suo primo Oscar. Il secondo arriva nel 1994 per *Il fuggitivo* (*The Fugitive*, 1993) di **Andrew Davis**.
- Il suo stile si caratterizza per **i forti contrasti e l'uso di colori violenti**.



Michael Chapman (1935-)

- Le riprese di *Taxi Driver* si svolgono a New York tra **il giugno e luglio del 1975**.
- Il film viene distribuito negli Stati Uniti l'**8 febbraio 1976**. Mentre arriva nelle sale italiane il **27 agosto dello stesso anno**.
- Ambiguo, imprevedibile e apparentemente contraddittorio – soprattutto a una causa del suo **finale spiazzante** –, il film suscita grande plauso da un lato, ma **anche perplessità e rifiuto** dall'altro.
- Una parte della critica internazionale (inclusa quella italiana) individua in *Taxi Driver* dei **presunti contenuti fascisti**. Il personaggio di Travis è visto come un **reazionario razzista**.
- Del resto, siamo in un periodo in cui la critica cinematografica è spesso fortemente influenzata **dalla visione ideologica della militanza sessantottina**.



Martin Scorsese e Robert De Niro durante le riprese del film

- Se non un completo successo dal punto di vista della critica, *Taxi Driver* è però senz'altro un completo successo dal punto di vista degli incassi. **Questo sorprende per varie ragioni:**

**1) ALL'EPOCA NÉ SCORSESE NÉ
SCHRADER HANNO GIÀ CONSEGUITO
GRANDI SUCCESSI.**

**2) IL CAST È COMPOSTO DA OTTIMI
ATTORI EMERGENTI MA NON DA
STAR CONSACRATE.**

**3) A CAUSA DELLA SUA VIOLENZA
ESPLICITA, LA MPAA CLASSIFICA IL
FILM COME “R” (= RESTRICTED).**

**4) LO STILE FORMALE DEL FILM, LA
SUA FREQUENTE ADOZIONE DI
STILEMI MUTUATI DALLA NOUVELLE
VAGUE (GODARD IN PRIMIS), NE
FANNO UN PRODOTTO SOFISTICATO,
IDEALMENTE PIÙ ADATTO A UN
PUBBLICO COLTO E RISTRETTO CHE
NON A UN VASTO PUBBLICO
“POPOLARE”.**

**5) INFINE, IL FILM PRESENTA
CONTENUTI SGRADREVOLI E
SEQUENZE MOLTO VIOLENTE.**

- Se *Taxi Driver* risulta un'opera tutto sommato “**accessibile**” per il “grande” pubblico dell'epoca, questo lo si deve ai seguenti motivi:

1) Ripropone un tipo di plot – **la storia di un vendicatore in lotta contro la violenza metropolitana** – già reso celebre da un filone di film coevi come *Il giustiziere della notte* (*Death Wish*, 1974), diretto da **Michael Winner** e interpretato da **Charles Bronson**, e *Ispettore Callaghan: il caso “Scorpio” è tuo!!* (*Dirty Harry*, 1971), diretto da **Don Siegel** e interpretato da **Clint Eastwood**.



Ispettore Callaghan: il caso "Scorpio" è tuo!!

2) Questo filone, a sua volta, è **debitore** della formula del **western classico**. A proposito di tali film Pauline Kael parla, non a caso, di **“street westerns”**.

3) Citazioni e prestiti dalla Nouvelle Vague
**rimangono sempre al servizio della
narrazione.**



*Due o tre cose che so di lei (2 ou 3 choses que je
sais d'elle, 1967) di Jean-Luc Godard.*

<https://www.youtube.com/watch?v=9lTBhp529io>

- La sequenza godardiana e quella di *Taxi Driver* sono **simili solo all'apparenza:**

1) Nel film di Godard, le inquadrature della tazza di caffè **non sono legate al punto di vista del personaggio principale**, ma a quello di **uno sconosciuto che non ha alcun rapporto con la narrazione.**

2) Pertanto, questa figura stilistica, nel suo complesso, non offre alcun accesso all'interiorità del protagonista, **ma è l'occasione per inserire nel tessuto filmico una serie di densissime riflessioni di natura filosofica, politica e sociale.**

3) In *Taxi Driver*, invece, lo zoom e poi i primi e primissimi piani sulle bollicine del bicchiere d'acqua non servono ad altro scopo **se non mostrare la confusione mentale di Travis e il suo crescente isolamento.**

N.B: «[in *Taxi Driver*] **le motivazioni narrative rendono queste infrazioni stilistiche essenzialmente invisibili.** Pertanto, quando l'eroe scruta una stanza piena di neri, il debole *ralenti* che li fa apparire minacciosi passa inosservato. Analogamente, dal momento che il film ce li presenta come corrispettivi dello stato d'animo del protagonista, i colori violenti, le inquadrature sfocate e la colonna sonora antimelodica non costituiscono una sfida per gli spettatori [dei cosiddetti "film di destra"]. Perfino i *jump cuts* di Scorsese, così visibili in Godard, **sembrano un modo naturale di esprimere l'imminente esplosione del protagonista.**

In altre parole, *Taxi Driver* si attiene all'assunto fondamentale del cinema americano classico secondo cui lo stile dovrebbe essere al servizio della **narrazione**» (Robert B. Ray).

- Così facendo, *Taxi Driver* si **presenta apparentemente come un'opera “di genere”**. Evitando di allontanare il pubblico “più ingenuo”, il film può così permettersi **di attaccare alcune radicate mitologie dell'audience americana**, come:

**1) L'ETICA DELL'IMMAGINARIO
WESTERN, IN PARTICOLARE IL SUO
IDEALE DI VIRILITÀ.**

**2) LA CONVIZIONE CHE LE COMPLESSE
PROBLEMATICHE DELLA SOCIETÀ
CONTEMPORANEA POSSANO
RISOLVERSI ATTRAVERSO
L'INIZIATIVA DEL SINGOLO.**

**3) QUELLO CHE RICHARD SLOTKIN
CHIAMA ‘IL MITO DELLA RINASCITA
ATTRAVERSO LA VIOLENZA’.**

“Rigenerazione attraverso la violenza”= secondo Slotkin i coloni puritani avevano visto nell’America una specie di **nuovo Eden** dove **“rinascere a nuova vita”**. In questa prospettiva, **la violenza** (vs. i nativi, la natura, la madrepatria, etc.) aveva svolto un ruolo determinante. Anzi, a lungo andare, **la violenza era diventata la metafora “strutturante” di tutta la colonizzazione anglosassone**, senza che mai la cultura statunitense si interrogasse su di essa, limitandosi a interpretarla come **la concretizzazione felice e ineluttabile di un destino chiaro e “già scritto”**.

NEW YORK E LO “STREET WESTERN”

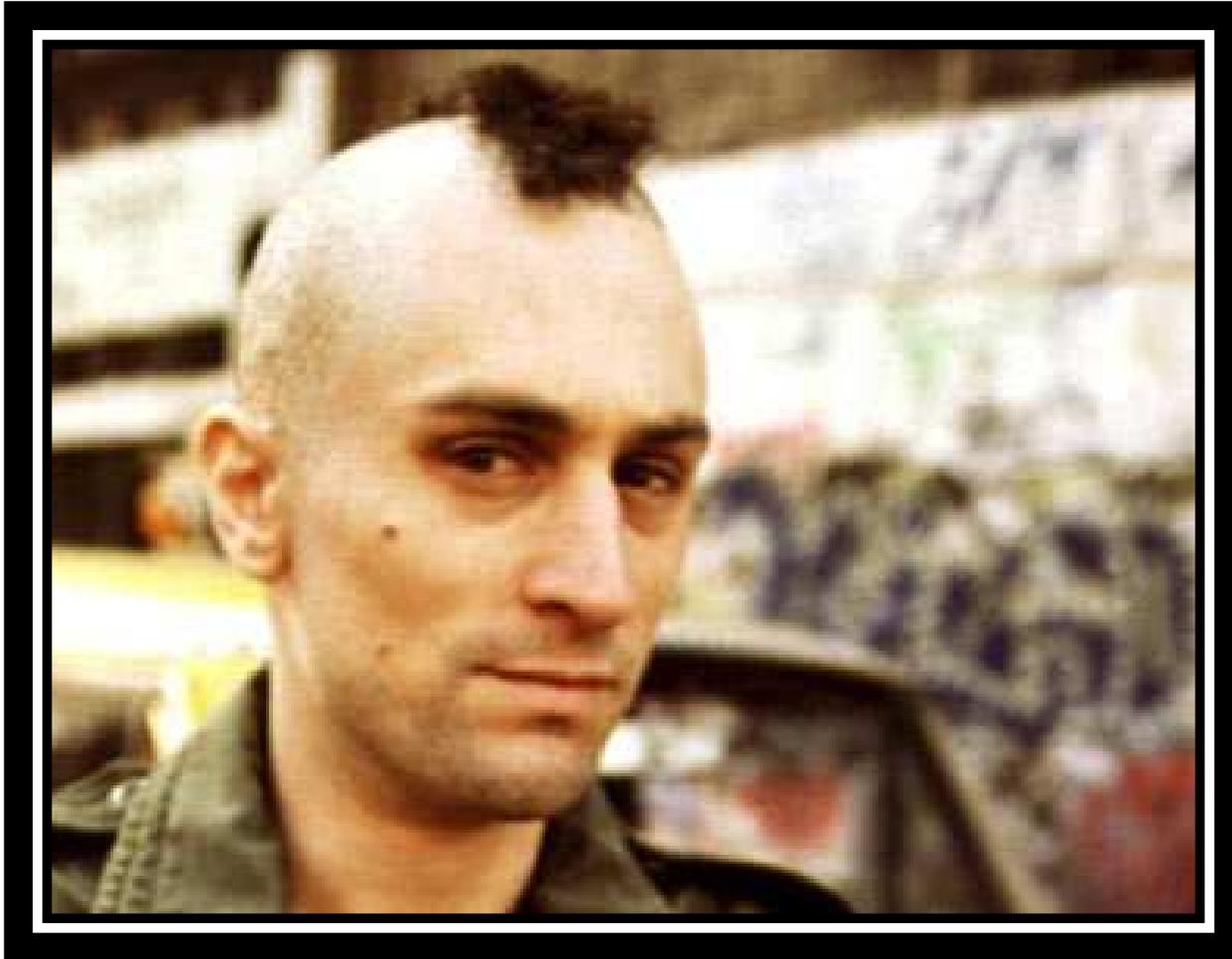
- *Taxi Driver* riprende il plot del western classico: **un individuo solitario e riluttante, consapevole del male che lo circonda, decide di ripulire da sé la società.**
- Vari dettagli collegano Travis ai personaggi del western:

**1) IL SUO NOME RICHIAMA QUELLO
DEL COMANDANTE WILLIAM
BARRET TRAVIS (1809-1836), EROE
NAZIONALE MORTO NELLA
BATTAGLIA DI ALAMO (1836).**

**2) PER GRAN PARTE DE FILM, TRAVIS
INDOSSA JEANS E STIVALI DA
COWBOY. SALVO POI NEL FINALE
RADERSI IL CRANIO COME UN
INDIANO MOHAWK.**



«You are a real cowboy»



Travis come un indiano Mohawk

**3) IL SUO PROGETTO DI SALVARE IRIS
DA SPORT E LA SUA CRICCA EVOCA
QUELLO DI ETHAN EDWARDS (JOHN
WAYNE) IN SENTIERI SELVAGGI.**

Il “complesso di Ethan Edwards”

Sentieri selvaggi



Taxi Driver



- *Taxi Driver* può essere considerato come **una moderna incarnazione della cosiddetta “captivity narrative”**, quella che Slotkin definisce come «**il primo coerente mito letterario nato in America per i lettori americani**» (Richard Slotkin cit. in Robert B. Ray).

- Una delle prime forme letterarie sorte in America è rappresentata, appunto, dalle *captivity narratives*, **storie incentrate sul rapimento e sullo stupro – reale o paventato – di una donna bianca da parte degli indiani.**

- Secondo Slotkin, «le *captivity narratives* incarnano il lato oscuro dell'atteggiamento puritano nei confronti del mondo naturale in genere, e della *wilderness* americana in particolare» (Richard Slotkin cit. in Robert B. Ray).

- Il salvataggio della donna rapita si basa inevitabilmente su di **un atto di violenza**, dal momento che la *captive woman*, tentata dalla **libertà sessuale e di azione** concessa dalla società indiana, spesso desidera **non fare ritorno al mondo dei bianchi**.

Captive Women

Cynthia Ann Parker
(1825-1871)



Olive Oatman
(1837- 1903)





Sport e Iris

- Il salvataggio è pericoloso giacchè l'eroe bianco si trova a dover «**combattere il nemico adottando i suoi stessi mezzi, diventando nel corso dell'operazione un riflesso o un doppio del suo stesso oscuro rivale**» (Richard Slotkin cit. in Robert B. Ray). In questo modo, il salvataggio diventa una di specie di perversa “caccia alla sposa” «**convertita in un esorcismo omicida**» (Robert B. Ray).



“Un esorcismo omicida”

- Come tutti gli *outlaw heroes* del western, Travis riconosce immediatamente i problemi della sua comunità. **I suoi viaggi in taxi equivalgono alla cavalcate del cowboy per le cittadine piene di banditi** (cf. Robert B. Ray).
- La tipica battuta del western «**What kind of town is this?**» è sostituita dal monologo in *voice over* di Travis che descrive la città di notte, guardandola dal finestrino del taxi:

**«VENGONO FUORI GLI ANIMALI PIÙ
STRANI LA NOTTE. PUTTANE,
SFRUTTATORI, DROGATI, LADRI [...].
UN GIORNO O L'ALTRO VERRÀ UN
ALTRO DILUVIO UNVERSALE E
PULIRÀ LE STRADE UNA VOLTA PER
SEMPRE».**

- *Taxi Driver* non è ovviamente ambientato nel Far West, ma a **New York**.
- Durante gli anni della New Hollywood,
- **«IL CINEMA AMERICANO IN LARGA MISURA IDENTIFICA LA CITTÀ CON NEW YORK, E NELLO STESSO PERIODO NEW YORK VIENE A RAPPRESENTARE QUELLA CRISI INTERNA DELLA CITTÀ CHE È STRETTAMENTE LEGATA A UN DISCORSO DI DECLINO DELLA NAZIONE»** (Art Simon).

- Ricordiamo che alla metà dei '70 New York è afflitta da molti problemi sociali ed economici:

1) INFLAZIONE SENZA PRECEDENTI;

2) ALTO TASSO DI DISOCCUPAZIONE;

**3) ESCALATION DI VIOLENZA E
CRIMINALITÀ.**

- **NELLO STESSO PERIODO, VENGONO REALIZZATI MOLTISSIMI FILM SUI PROBLEMI E I DISAGI DELLA VITA NEWYORKESE. I FILM SU NEW YORK FINISCONO PER COSTITUIRE COSÌ UNA SPECIE DI “TRANS- GENERE”.**



Il giustiziere della notte



Un uomo da marciapiede



Una squillo per l'ispettore Klute
(Klute, 1971) di Alan J. Pakula



Il braccio violento della legge (The French Connection, 1971) di William Friedkin

In August, 1972,
he robbed a bank
in New York.

250 cops, the F.B.I.,
8 hostages
and 2,000 onlookers
will never
forget what took place.

AL PACINO
An Artists Entertainment Complex Inc. Production
**DOG DAY
AFTERNOON**
X

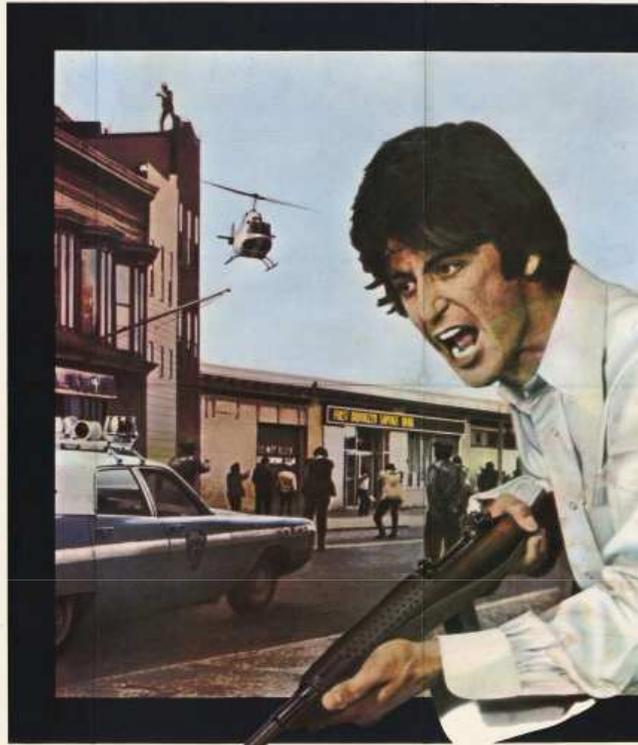
also starring

JOHN CAZALE · JAMES BRODERICK and CHARLES DURNING as Moretti

Screenplay by FRANK PIERSON · Produced by MARTIN BREGMAN and MARTIN ELFAND

Technicolor® From WARNER BROS. A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY

Directed by SIDNEY LUMET · Film Editor DEDE ALLEN
RELEASED BY COLUMBIA-WARNER DISTRIBUTORS



*Quel pomeriggio di un giorno da cani (Dog Day
Afternoon, 1975) di Sidney Lumet*

- In molti di questi film, **la ripresa paradigmatica**, quella che assicura la loro appartenenza al filone “newyorkese”, **mostra una macchina che avanza lentamente attraverso le strade dei diversi quartieri.**

- Pur in film molto diversi tra loro – da quelli di genere a quelli di impianto autoriale – ritroviamo alcuni tratti comuni:

**1) PREDILEZIONE DI LUOGHI URBANI
SQUALLIDI E DECADENTI. LA STRADA
INNANZITUTTO, MA ANCHE BAR,
TAVOLE CALDE, CINEMA DI
TERZ'ORDINE, PARCHEGGI
SOTTERRANEI, ETC.**

**2) ELIMINAZIONE QUASI TOTALE DEL
MONDO NATURALE E USO DI COLORI
ARTIFICIALI, VIOLENTI, E SATURI IN
DIREZIONE DI UNA DEFORMAZIONE
ESPRESSIONISTICA.**

- **«Mentre, durante l'epoca degli Studio, Hollywood preferiva per le tematiche sociali le immagini in bianco e nero, riservando il colore per i western, i musical e i drammi, alla fine degli anni '60-inizio '70 la cura dei particolari che offre il film a colori diversifica i modelli e le tessiture urbane che possono riempire l'inquadratura, registrando una correlazione visiva con le violente lotte psicologiche e criminali che si scontrano in questi film»
(Art Simon).**

**3) PREDILEZIONE DI INTERNI
FATISCENTI E CLAUSTROFOBICI**

**(come l'appartamento di Travis o la stanza
dove si prostituisce Iris).**

**4) MOLTI DI QUESTI FILM
SOTTOLINEANO COME LA CITTÀ
PROIBISCA LA FUGA O LIMITI LA
MOBILITÀ DEI PERSONAGGI SIA IN
SENSO SPIRITUALE SIA IN SENSO
GEOGRAFICO (per es. in *Chi sta bussando
alla mia porta?* e in *Mean Streets* i
personaggi non lasciano quasi mai Little
Italy).**

**5) IN MOLTI DI QUESTI FILM FIGURE
ICONICHE DEL CINEMA CLASSICO –
COME IL DETECTIVE/POLIZIOTTO O
IL COWBOY – SONO RIDEFINITE IN
SENSO FORTEMENTE ANTIEROICO.**

- *Taxi Driver* non solo racchiude in sé tutti questi aspetti, ma rappresenta anche **l'apice dell'alienazione e del pessimismo** con cui è rappresentata New York negli anni '70.

« *Taxi Driver* al tempo stesso **coniuga e porta a compimento i film *on the road* e il cinema urbano newyorkese**, in quanto è imperniato sugli assi contrastanti di **un movimento costante e di un completo isolamento**. Qui l'utopia della mobilità degli anni '60, [...], raggiunge un punto di **esaurimento antisociale**. **Travis è costantemente in movimento, ma il viaggio non porta in nessun luogo** perché il suo taxi gira per la città riportandolo in strade verso cui lui prova **solo un crescente disgusto**» (Art Simon).

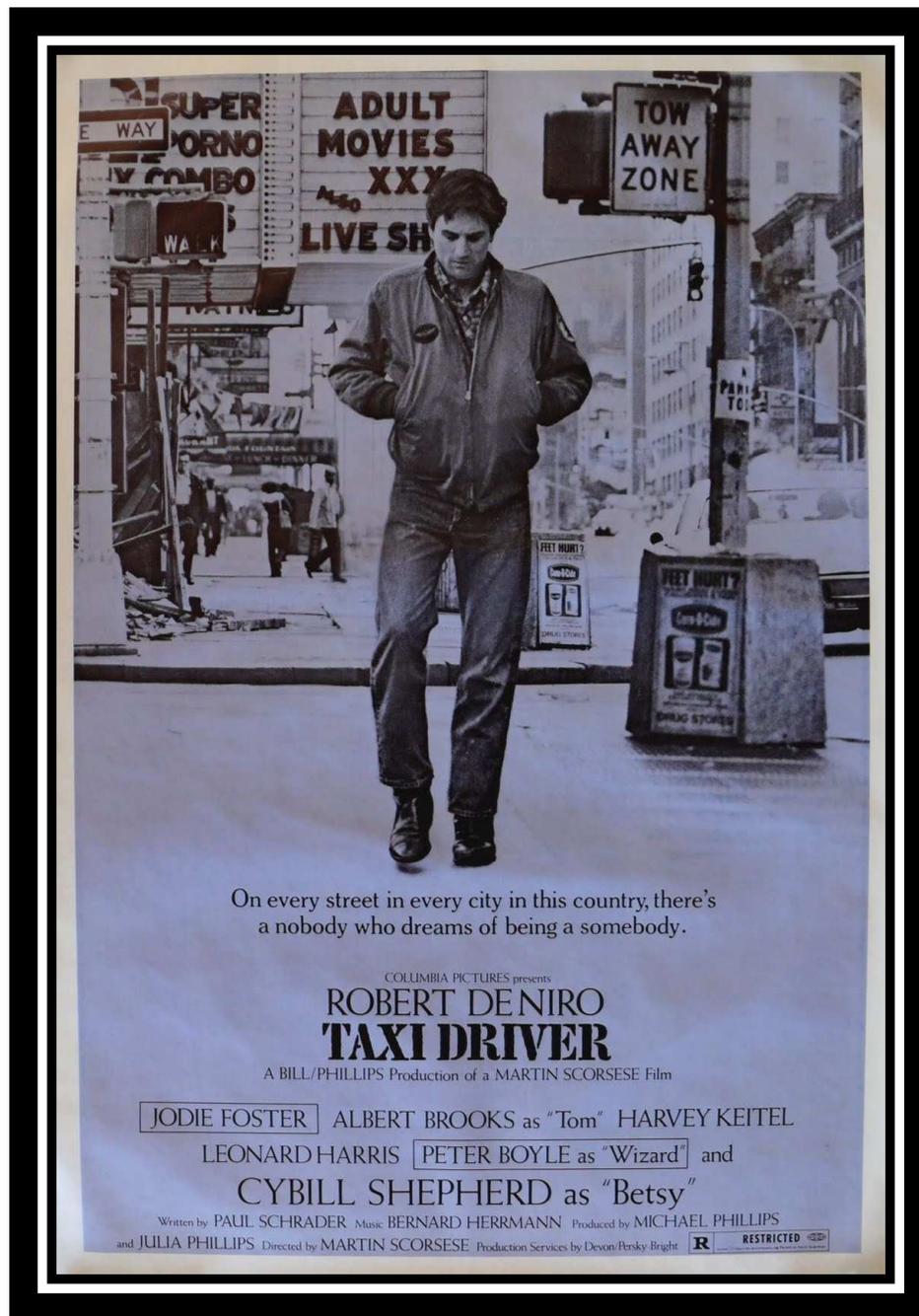
- Pur avendo dei punti di contatto con il cinema coevo, la New York di Scorsese costituisce **una creazione visiva del tutto originale.**
- La New York di *Taxi Driver* «è una città *scritta*, dove la **violenza è stata portata alla superficie, diventando cultura e spettacolo**» (Alberto Pezzotta, corsivo mio).

- Non solo le strade percorse da Travis sono popolate da **individui ostili**, ma anche le insegne dei cinema lungo tali strade **non fanno altro che pubblicizzare film pieni di sangue e di violenza.**
- Al tema della prostituzione si accompagna, in filigrana, quello del **cinema pornografico.**

- **N.B: NE RISULTA UNA FORTE
COMPENETRAZIONE TRA LA
VIOLENZA E LO SFRUTTAMENTO
SESSUALE CHE SI RESPIRA NELLE
STRADE E QUELLO CHE IL CINEMA
AMERICANO OFFRE NELLO STESSO
PERIODO.**

Locandina di *Taxi Driver*

- Il 1975 è un anno d'oro per il cinema hard, che ha ormai conquistato una certa legittimità commerciale.
- La televisione, del resto, non occupa nel film un ruolo più positivo (mostra ipocrite interviste a politici e sdolciate soap opera).





Travis distrugge la televisione

UN “SOLITARIO DI DIO”

- Come abbiamo già detto, **Travis non è caratterizzato né come italoamericano né come cattolico.**
- In *Taxi Driver* **manca l’idea di peccato e redenzione in senso esplicitamente cristiano** come accade, invece, in *Chi sta bussando alla mia porta?* e *Mean Streets*.

- Tuttavia, nelle parole di Travis **affiorano rimandi biblici**. Si definisce un “**solitario di Dio**” («a **God’s loney man**») e auspica l’arrivo di **un nuovo diluvio universale**.
- L’espressione «a **God’s loney man**» è tratta da un omonimo saggio mai pubblicato dello scrittore americano **Thomas Wolfe** (1900-1938).
- Ma soprattutto Travis **si sente chiamato a svolgere una missione salvifica** («Io ho sempre sentito il bisogno di avere uno scopo nella vita...»).

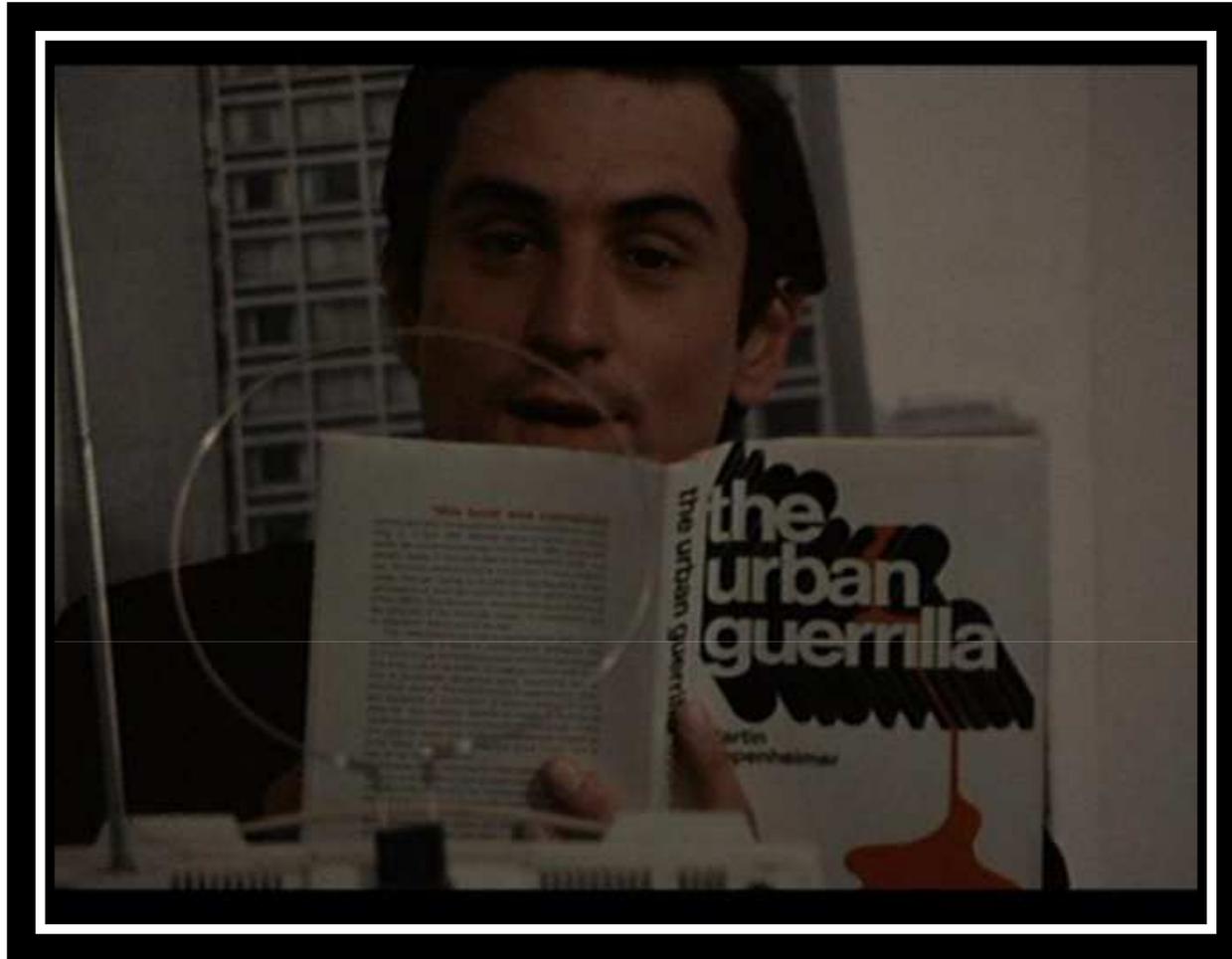
«Avevo scritto una sceneggiatura **essenzialmente protestante, fredda e isolata**, e Marty ha diretto **un film molto cattolico**. Dalla desolazione della neve del Michigan il mio personaggio è stato sbalzato nella New York fetida e torrida di Marty [...]. **Il protestantesimo ha un tono più individualistico, saldo nelle proprie certezze. Nel cattolicesimo c'è qualcosa di più emotivo, di più comunitario**. Quando entri in una chiesa protestante è come entrare in una tomba; nelle chiese cattoliche c'è un'atmosfera completamente diversa, gente che parla, candele. **La personalità di Travis è costruita come una chiesa protestante**, ma attorno a lui tutto si comporta in modo diverso»

(Paul Schrader).

- «La solitudine mi ha perseguitato tutta la vita...»: **l'isolamento di Travis rimanda a un altro *topos* della cultura americana, ossia il culto della solitudine, l'idea che le decisioni giuste nascano sempre da un cuore solitario (cf. Robert B. Ray).**
- La missione “salvifica” di Travis è, però, strettamente **implicata con la violenza e con un ideale di virilità violenta.**

- N.B: Per Schrader il modo di agire di Travis è **espressione dell'immaturità e dell'ingenuità della giovane cultura americana**. L'angoscia del protagonista è di **natura esistenziale**, ma lui non sa venirne a capo e così la traduce in **un impulso distruttivo rivolto verso l'esterno**.

- Indubbiamente, il tema della violenza si connette a quello della guerra del Vietnam: **Travis è un reduce, figura, questa, destinata a diventare ricorrente nel cinema immediatamente successivo. Al tempo stesso, però, Travis è un personaggio unico.**



***Hi, Mom!* (1970) di Brian De Palma**

Vietnam War Movies

Tornando a casa

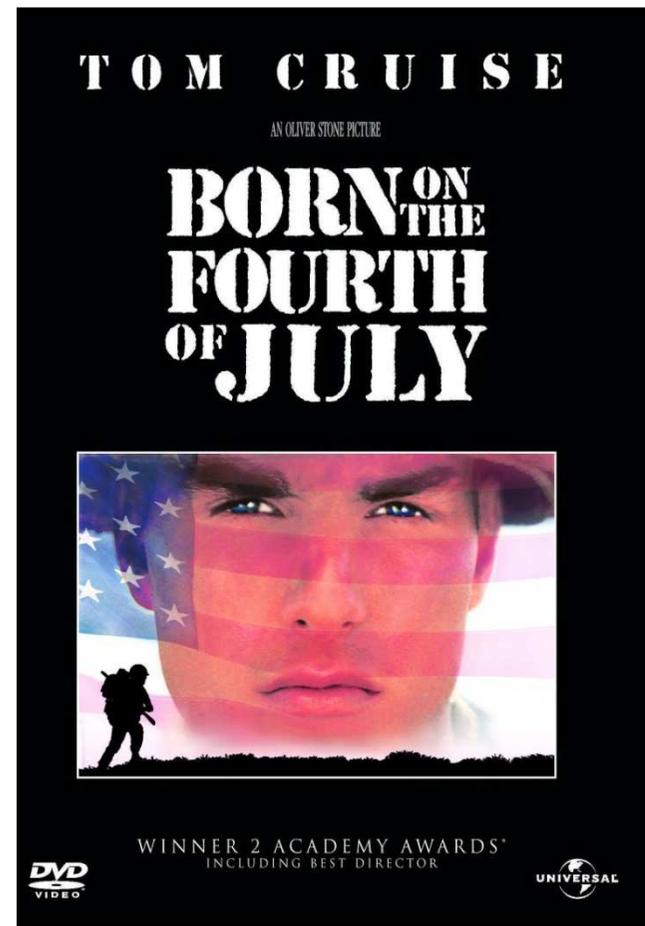
(Coming Home, 1978) di Hal Ashby



Nato il quattro luglio

(Born on the Fourth of July, 1989)

di Oliver Stone



- Ma Travis **non è neppure l'afasico Rambo**. Sente il bisogno di verbalizzare la sua angoscia tenendo un diario (cf. Pezzotta)
- La redazione del diario è **sostenuta dall'espedito della *voice over***. Non sempre scrittura e monologo interiore sono correlati, ma la cosa poco importa.

- Ciò che conta è che il diario e la voce narrante **rafforzano nello spettatore l'impressione di vedere la realtà unicamente attraverso gli occhi di Travis.**

- Caratteristiche della narrazione di Travis:

**1) SOVRAPPONENDOSI ALLE IMMAGINI
DELLA CITTÀ, LA VOCE GIUDICANTE
DEL PROTAGONISTA INFLUENZA
ANCHE LA NOSTRA PERCEZIONE
EMOTIVA.**

**2) È UNA VOCE “AL PRESENTE”, NON
RETROSPETTIVA. TRAVIS CI
RACCONTA LA SUA STORIA MENTRE
SI STA SVOLGENDO, IN DIRETTA PER
COSÌ DIRE.**

**3) ATTRAVERSO LA SUA VOCE ABBIAMO
PROGRESSIVAMENTE ACCESSO ALLA
MENTE DI TRAVIS, ALLA SUA
DISTORTA CONCEZIONE DI
“MISSIONE” E “VOCAZIONE”, E AL
SUO PIANO OMICIDA.**

**4) LA *VOICE OVER* CONFERISCE UNA
GRANDE PROFONDITÀ E INTENSITÀ A
TRAVIS. CE LO FA PERCEPIRE COME
IL SOLO PERSONAGGIO ONESTO DEL
FILM.**

**5) FATTO CURIOSO, MAN MANO CHE SI
AVVICINA IL MOMENTO DELLA
STRAGE, IL PROTAGONISTA DIVENTA
QUASI MUTO E SEMBRA NON
SCRIVERE PIÙ IL SUO DIARIO.**

**6) È COME SE NELLA SUA CRISI DI
VIOLENZA TRAVIS PERDESSE IL
CONTROLLO VERBALE SUL
RACCONTO (cf. Alberto Pezzotta).**

- Più in generale, la *voice over* è un espediente tipico del **cinema noir classico**. Ma la voce narrante e la stesura del diario sono anche **citazioni dal cinema del francese Robert Bresson (1901-1999)**.



Robert Bresson (1901-1999)



Il diario di un curato di campagna (Journal d'un curé de campagne, 1951) di Robert Bresson



Diario di un ladro
(Pickpocket, 1959) di Robert Bresson

LA “MISSIONE” DI TRAVIS

- All’inizio Travis progetta di uccidere il candidato alla presidenza **Charles Palantine**.
- Palantine incarna una figura abbastanza tipica del cinema di quegli anni: **l’uomo politico ipocrita e inconsistente, incapace davvero di eliminare i problemi sociali**.
- Nell’ottica del **reduce deluso e incattivito**, Palantine è **il bersaglio ideale**.



Charles Palantine (Leonard Harris)

- Ma il progetto di uccidere un uomo pubblico si collega a una serie di eventi reali e recenti della storia americana:

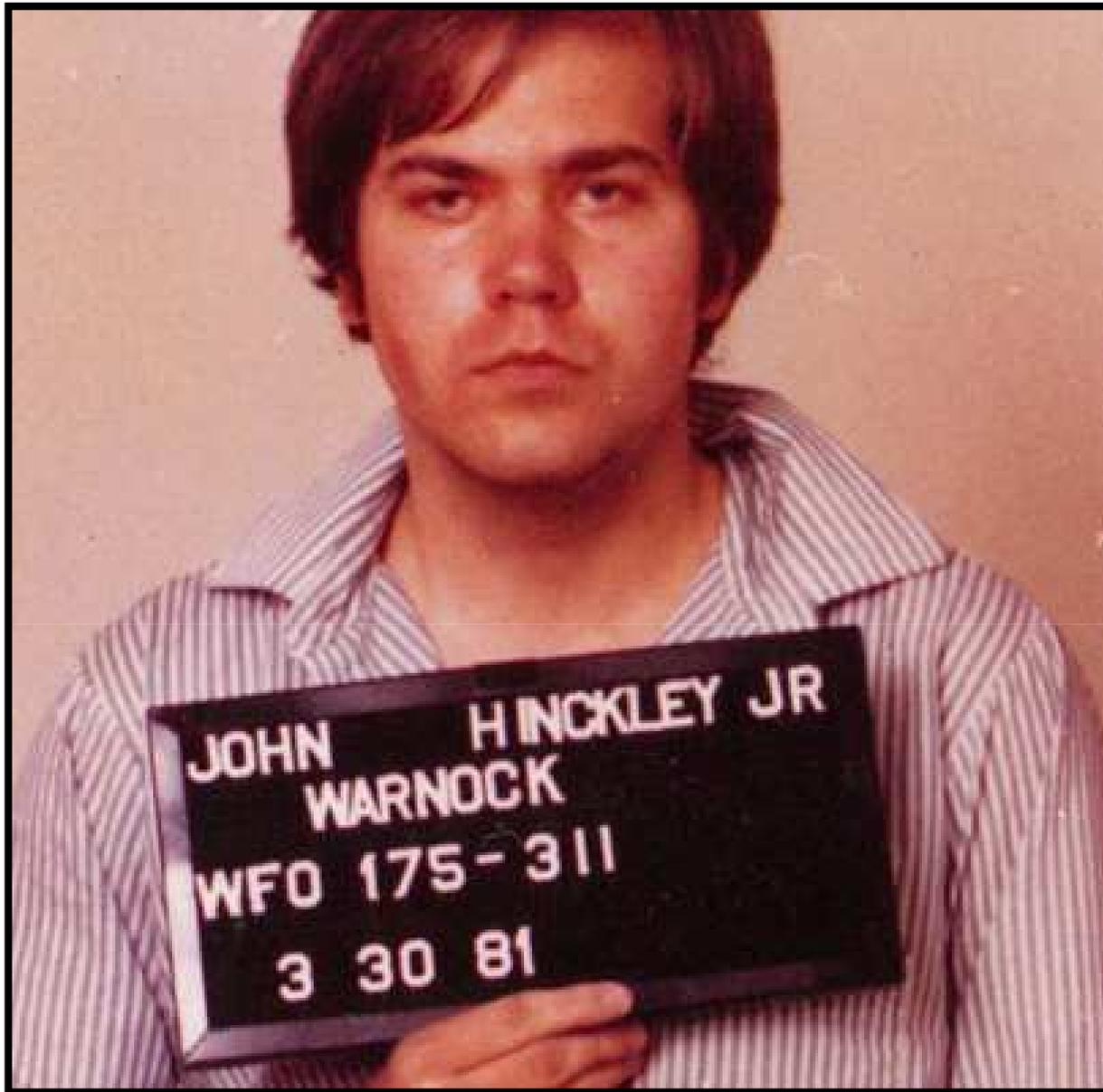
**1) NEGLI ANNI '60 VENGONO
ASSASSINATI ENTRAMBI I FRATELLI
KENNEDY.**

**2) NEL 1972 ARTHUR BREMER ATTENTA
ALLA VITA DEL CANDIDATO ALLA
PRESIDENZA GEORGE WALLACE E LO
LASCIA PARALIZZATO.**



Arthur Bremer (1950-)

**3) PARADOSSALMENTE, DOPO L'USCITA
DEL FILM, JOHN HINCKLEY JR.
CERCHERÀ DI UCCIDERE RONALD
REAGAN PER CATTURARE
L'ATTENZIONE DI JODIE FOSTER.**



John Hinckley Jr. (1955-)

- Quanto alla sfiducia nell'uomo politico in generale, va ricordato che nel '76 è ancora fresco il ricordo dello **scandalo Watergate**.
- Ma Palantine non è solo l'ipotetico nuovo presidente. È anche, in un certo senso, **il capo, il “padrone” di Betsy**, la donna su cui Travis riversa **le sue aspirazioni di purezza**.

- Quando fallisce nel flirt con Betsy e nel suo progetto di uccidere Palantine, Travis **ridimensiona bruscamente i suoi obiettivi** e decide **di salvare una prostituta bambina dal suo magnaccia**.
- Similmente a quanto accadeva in *Chi sta bussando alla mia porta?* e *Mean Streets*, anche qui ritroviamo un protagonista maschile alla prese **con una visione dicotomica del mondo femminile**.

- **N.B: ANCHE PER TRAVIS LE DONNE
SEMBRANO DIVIDERSI TRA VIRGINS E
WHORES.**

Le donne di *Taxi Driver*

Betsy



Iris



- La prima apparizione di Betsy nel film è emblematica sia della visione che Travis ha della donna sia dello **stile eclettico e frammentario che Scorsese utilizza** nel film:

**1) ALL'INIZIO, SOGGETTIVA DI TRAVIS
CHE CAMMINA TRA LA FOLLA,
REALIZZATA CON LA CAMERA A
MANO. EFFETTO QUASI
DOCUMENTARISTICO, STRIDENTE
CON L'IDEA DI SOGGETTIVA.**

**2) SEGUE DA DX VERSO SX UNA
PANORAMICA IN *RALENTI* CHE
RIPRENDE BETSY MENTRE ENTRA IN
UFFICIO E INCROCIA UN COLLEGA.**

**3) SOVRIMPRESSIONE DI UNA RAPIDA
PANORAMICA, STAVOLTA DA SX A DX,
DELLA SCRITTA «NOT TO TOUCH
HER», RIPORTATA DA TRAVIS SUL
DIARIO.**

**4) LA MUSICA ROMANTICA DI
HERRMANN CONTRIBUISCE ALLA
SENSAZIONE DI ESSERE DAVANTI A
UN'APPARIZIONE QUASI DIVINA,
ANGELICA, APPUNTO.**

«La sequenza è magistrale di **un clima mentale che si esalta in un delirio di immagini ibridate e innatingibili**. E la dice lunga sul tipo di solitudine vissuta da Travis [...].

Facendosi largo tra la folla che lo divide dalla sua Betsy, Travis non è parte di un mondo reale, ma **si sente proiettato in un luogo di eroi che vede la sua più legittima consacrazione sulle pagine di cronaca dedicate alle glorie nazionali**. Lui infatti non cammina in questo mondo, ma è parte di **un universo mediale massificato** che aspira all'immortalità, alla consacrazione della sua figura mitica sulle pagine dei giornali, e lo sguardo sulle persone non è più veramente il suo, ma quello performato delle immagini cinegiornalistiche. Passando dal limbo degli umani al regno degli dei, Travis **dà libero sfogo alla deformazione di ciò che è reale»**

(Roberto Lasagna).

- Più in generale, lo stile di Scorsese è votato a **una forte enfasi espressiva**. Le sue soluzioni stilistiche più significative sono:

**1) INQUADRATURE CONTRE-PLONGÉE,
OSSIA INQUADRATURE DALL'ALTO.**

**2) RACCORDI ESTERNO/INTERNO,
GIORNO/NOTTE STABILITI DALLA
VOICE OVER DEL PERSONAGGIO.**

**ESPEDIENTE TIPICO DELLA
NOUVELLE VAGUE, QUESTO TIPO DI
RACCORDO ARTICOLA UNA
DIMENSIONE SPAZIO-TEMPO
FORTEMENTE SOGGETTIVA.**

**3) USO FREQUENTE DELLA
DISSOLVENZA NON PER PRODURRE
DEI PASSAGGI SPAZIALI E
TEMPORALI MA SEMMAI DEI “VUOTI
DI COSCIENZA” (cf. Robert Kolker).**

4) RAFFICHE DI IMMAGINI RIPETUTE

(come i semafori) O ALTERNATE (come il

poligono di tiro) PER DARE

L'IMPRESSIONE DI UNA PERCEZIONE

DISTORTA E FRAMMENTATA.

**5) INSISTENZA SU ALCUNI DETTAGLI
IPNOTICI (come le bollicine del bicchiere
d'acqua).**

LA CENTRALITÀ ASSEGNATA ALLO SPECCHIO

- Nella sequenza del celebre monologo «**Are you talking to me?**», Travis minaccia *e si* minaccia davanti allo specchio.
- Da sempre lo specchio costituisce **un luogo inquietante e privilegiato insieme per il mezzo cinematografico**. Lo specchio offre la possibilità di duplicare spazi e soggetti, di creare percorsi percettivi tortuosi e deliberatamente confusi o ambigui.



La grande rasatura (The Big Shave, 1967)



Mean Streets



Toro scatenato



Fuori orario (After Hours, 1985)

- Nella sequenza di *Taxi Driver*, **l'immagine dello specchio viene mostrata all'inizio salvo poi essere occultata.**
- Il riflesso minaccioso di Travis non ci viene mostrato. L'effetto prodotto è che Travis sembra guardare in macchina, e quindi **rivolgersi direttamente agli spettatori, che diventano per forza di cosa i suoi "ideali nemici", la massa di ignavi che non ha il coraggio di ribellarsi.**

«Un'arma puntata in macchina costituisce **un'infrazione che rimette in gioco il rapporto tra lo spettatore e le immagini:** ma anziché svelare la finzione o la presenza della macchina da presa, lo sguardo cieco della pistola, con la sua minaccia muta, finisce **col rilanciare la finzione, risucchiando lo spettatore all'interno del film**» (Alberto Pezzotta).



«Are you talking to me?»

LA STRAGE E IL “FINALE APERTO”

- Nella sequenza muta successiva alla strage, sostenuta solo dalla musica di Herrmann, la m.d.p. compie **una carrellata** giù per le scale con **una serie di dissolvenze incrociate**, fino ad arrivare a **un dolly esterno** che si allontana dal palazzo. Fuori, la folla accorsa e agitata ci viene mostrata **al ralenti**.

- Questa sequenza ci consente di **ripercorrere a ritroso la strage di Travis** (il sangue sulle pareti, i cadaveri, le armi a terra, etc.).

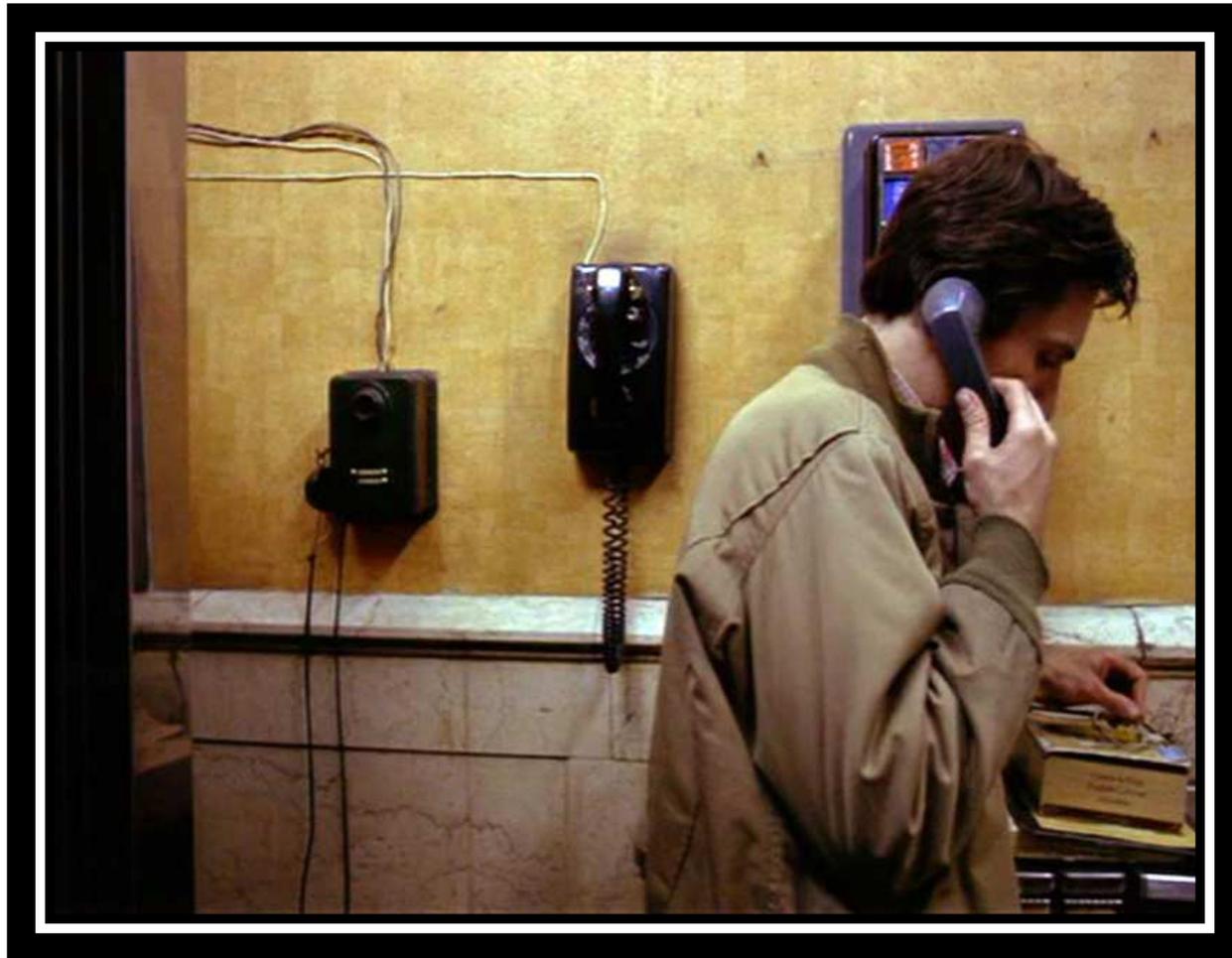
«Tocchiamo ed esaminiamo quello che, nella frenesia dell'azione, abbiamo solo intravisto»

(Alberto Pezzotta).

- A questo punto, Travis (di cui ancora non conosciamo il destino) **non è più in scena**, è letteralmente **scomparso**.
- Nella parte precedente del film, il protagonista era quasi sempre **presente**. Parlava, scriveva, pensava... Tutto quello che vedevamo sullo schermo era quasi sempre interamente filtrato dalla **sua visione “monoculare”**.

- È come se **scontrandosi finalmente con la realtà**, mettendo in atto i suoi propositi di vendetta e purificazione, Travis **si dissolvesse, diventasse un fantasma**.
- Questa scomparsa corporea coincide con **la stessa perdita di controllo sul racconto da parte del personaggio**.

- Un'anticipazione della sparizione finale di Travis l'abbiamo, in precedenza, con **il piano sequenza** in cui il personaggio telefona a Betsy per scusarsi del disastroso primo appuntamento.
- La m.d.p. si stacca da Travis al telefono e compie **un carrello verso destra**, mostrando uno squallido corridoio vuoto.



Travis al telefono



Carrello verso destra



Uno squallido corridoio vuoto

- Appena conclusa la telefonata, **alla voce fuori campo di Travis si sostituisce la sua *voice over***. Quest'ultima si raccorda subito all'immagine dei fiori respinti da Betsy che si stanno seccando in casa.



**I fiori per Betsy che si seccano
nell'appartamento**

- L'immagine dei mazzi di fiori raccolti in casa anticipa il particolare degli articoli di giornali appesi al muro, nella parte finale del film. Questa volta, però, **la *voice over* che udiamo non è più quella di Travis, ma quella del padre di Iris.**



Travis trasformato in un eroe dalla stampa



La gratitudine dei genitori di Iris

N.B: Nel finale, appare evidente che la missione di Travis è stata divulgata e deformata dai media. Il protagonista ha perso il controllo non solo sul racconto, ma anche sulla sua impresa “eroica”.

- L'ultima sequenza – l'incontro fra Travis e Betsy sul taxi – è tutta costruita su di **un intreccio di voci e sguardi tra l'uomo e la donna.**
- Travis non sembra interessato a raccontare la sua storia. **Comunica con Betsy soltanto attraverso lo specchietto retrovisore.** Il che equivale a dire che la donna è tornata a essere per lui **una pura immagine.**



Betsy nel finale



Il passeggero psicotico interpretato da Scorsese

- L'ultima inquadratura è **un primissimo piano degli occhi inquieti di Travis incorniciati dallo specchietto**, che subito lasciano il posto ai riflessi della “città infernale” di notte.
- Seguono i titoli di testa, con **la doppia immagine di New York** che scorre ora davanti al parabrezza ora “intrappolata” dal riflesso dello specchietto.



Lo sguardo inquieto di Travis nel finale

- Come dobbiamo interpretare la parte finale del film, e quest'ultima sequenza in particolare?

Alcune considerazioni:

1) Travis è diventato un eroe per i media e anche Betsy sembra ammirarlo ora. Ironia del sorte: se avesse ucciso Palantine sarebbe stato considerato, invece, un efferato criminale. **Scorsese sembra forse dirci che dietro le fantasie di giustizia che animano i vendicatori del cinema di questi anni c'è la pura e semplice follia (cf. Robert B. Ray).**

2) Compiuta la sua missione, Travis non appare più forte o felice. **Sembra semmai tornato al punto di partenza**, alla vita alienante e solitaria che conduceva all'inizio del film. Come Ethan in *Sentieri selvaggi*, Travis si ritrova nel finale **malinconicamente solo**.

3) Dietro la visione **teologico-messianica** di Travis, affiora **lo spettro dell'eterno ritorno.**

Quella che doveva essere l'azione decisiva, **apocalittica**, fallisce. O meglio, si realizza ma non cambia nulla. E così **la sua vita riprende come prima.**

4) Ma l'**ultimo sguardo inquieto di Travis** nello specchietto lascia anche presagire la possibilità di **un nuovo scoppio di violenza in futuro**. Di fatto il film si chiude con **una fugace nota di minaccia** subito riassorbita dalle immagini della metropoli notturna.

«Alla fine [Travis] **rimane ingannato**, perché la pistola è scarica. Ma, col tempo, il ciclo ricomincerà, e la prossima volta ci riuscirà. **La redenzione o elevazione** che cerca è quella di **un adolescente [...]**. Non è abbastanza intelligente per attribuirvi un vero significato»

(Paul Schrader).

5) Così facendo, *Taxi Driver* **dimostra che il mito della “rigenerazione attraverso la violenza” non è più applicabile alla società contemporanea, giacchè questa mitologia è diventata follia.**

6) Ora, dal momento che questo mito era alla base anche dei paradigmi etici di molta parte del **cinema hollywoodiano classico** (western in primis) e della **stessa ideologia statunitense** in genere, si può affermare che *Taxi Driver* conduca **un'autentica operazione di sfida nei confronti della cultura americana** (cf. Robert B. Ray).

7) Ma il **finale spiazzante** del film può suggerire anche altre letture. Forse questo finale, tanto incoerente dal punto di vista narrativo, vuole **essere *scandaloso* nel senso evangelico del termine**. Non soltanto confonde **le aspettative tipiche dello spettatore, ma anche le sue convizioni morali**.

N.B: Il finale di *Taxi Driver* non celebra il dubbio, la sospensione del giudizio, nel senso di un atteggiamento “razionalista-illuminista”. Ma semmai suona come la presa di coscienza, in chiave mistico-religiosa, di un limite invalicabile che caratterizza la parabola esistenziale di Travis Bickle (cf. Alberto Pezzotta).

Riferimenti bibliografici:

_ Michael Bliss, *The Word Made Flesh: Catholicism and Conflict in the Films of Martin Scorsese*, The Scarecrow Press, Inc, Lanham, Maryland-London 1995.

_ Ellis Cashmore, *Martin Scorsese America*, Polity Press, Cambridge 2009.

_ Mark T. Conrad (ed.), *The Philosophy of Martin Scorsese*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 2007.

_ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, New York 2000.

_ Roberto Lasagna, *Martin Scorsese*, Gremese Editore, Roma 1998.

- _ Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Lindau, Torino 1997.
- _ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1985.
- _ Martin Scorsese – Richard Schickel, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Bompiani Overlook, Milano 2011.
- _ Art Simon, «La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano, vol. II*, Einaudi, Torino 2006, pp. 1635-1684.
- _ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1973.