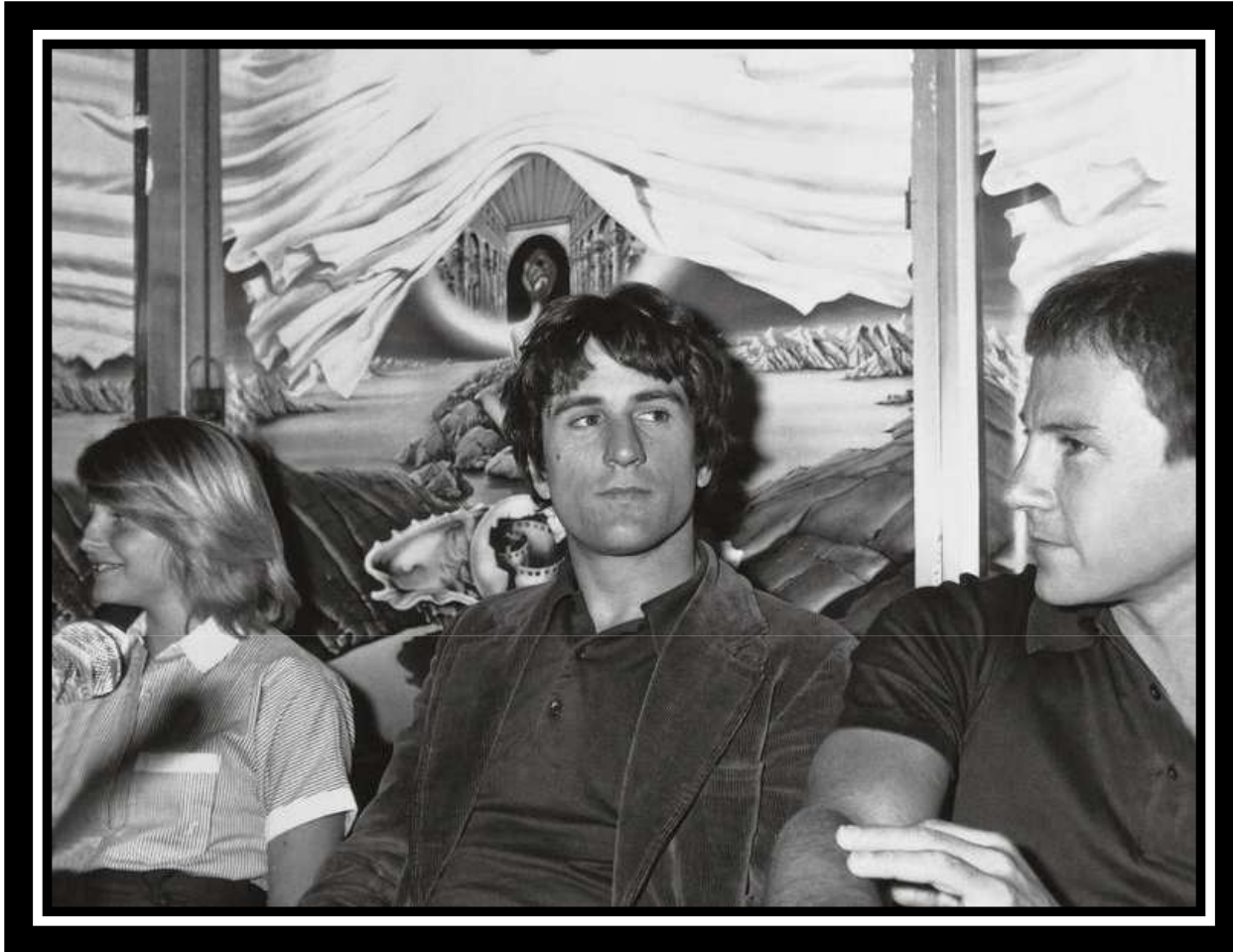


## ***TAXI DRIVER* (1976)**

- 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.**

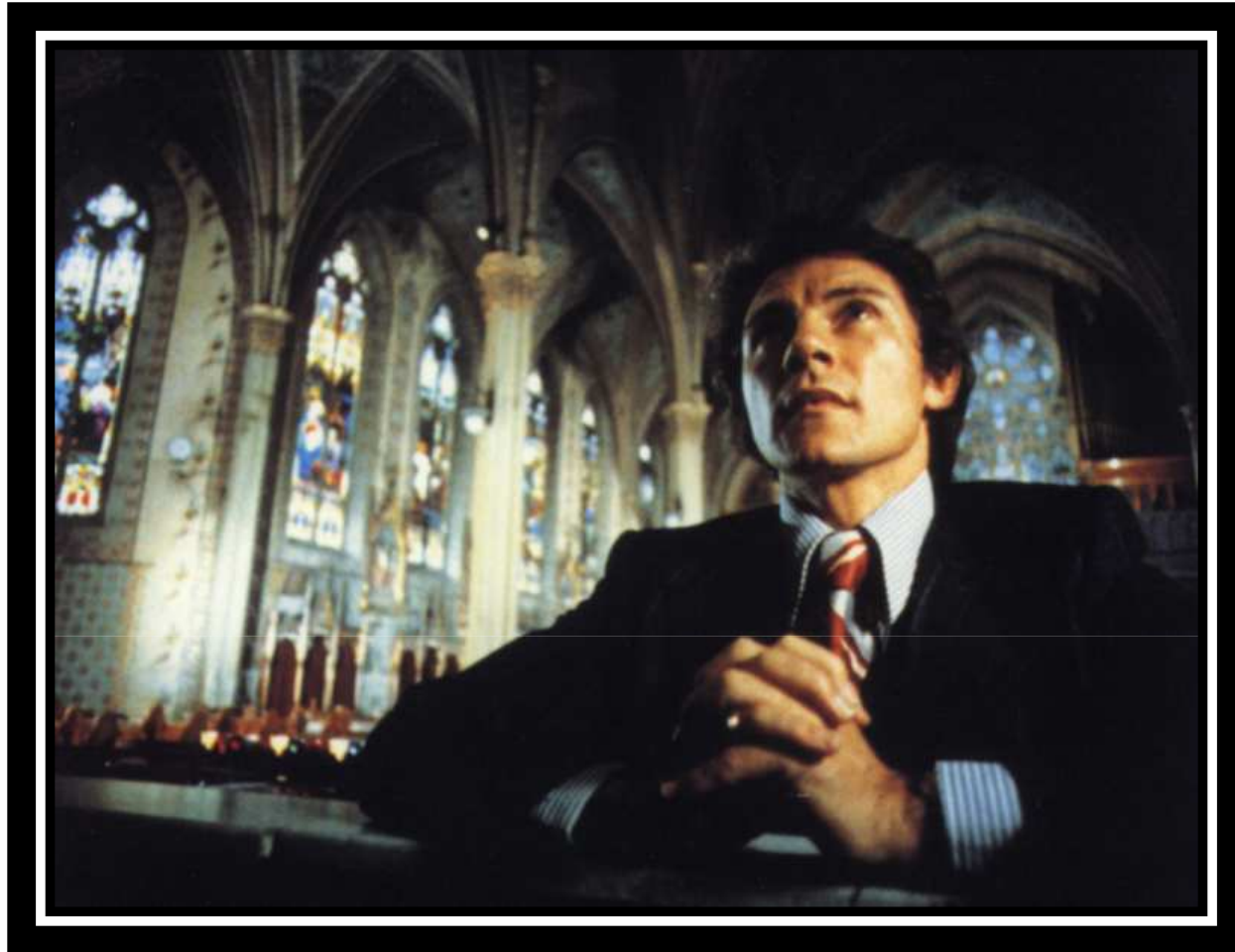
**\_ INNOCENZA PERDUTA.**



**\_ 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);*

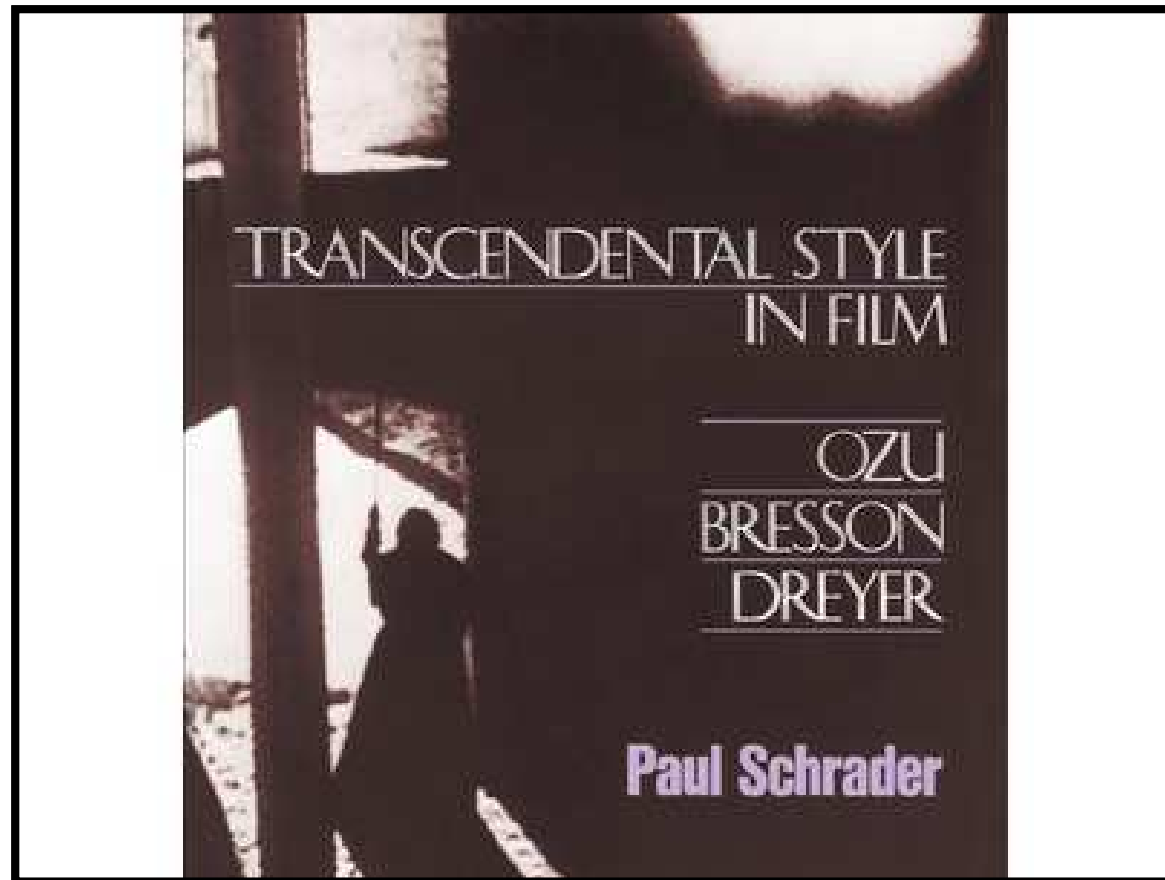
\_ *L'ultima tentazione di Cristo (The Last Temptation of Christ, 1987);*

\_ *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)*.



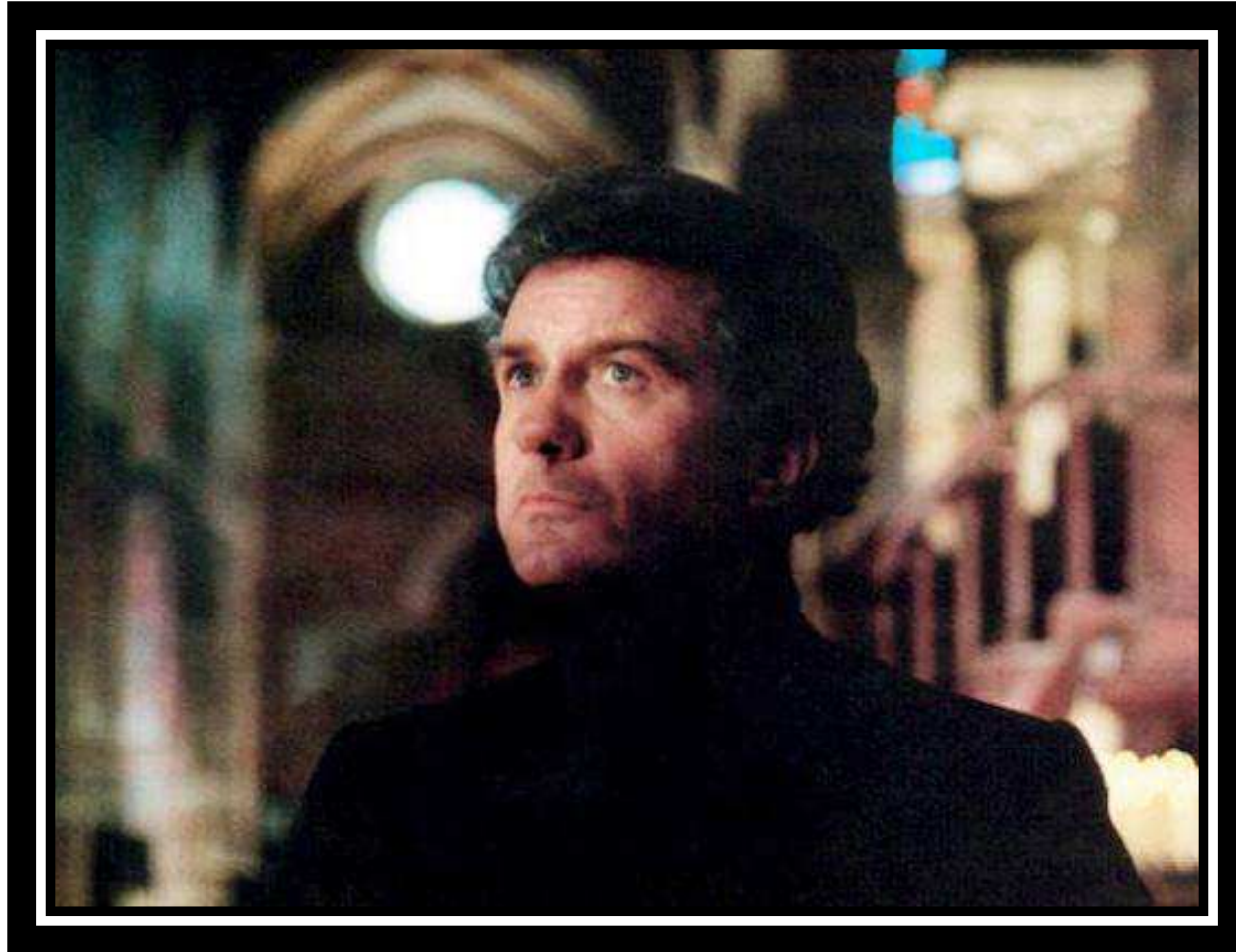
*Il trascendente nel cinema  
(Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson,  
Dreyer, 1972)*

- 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**

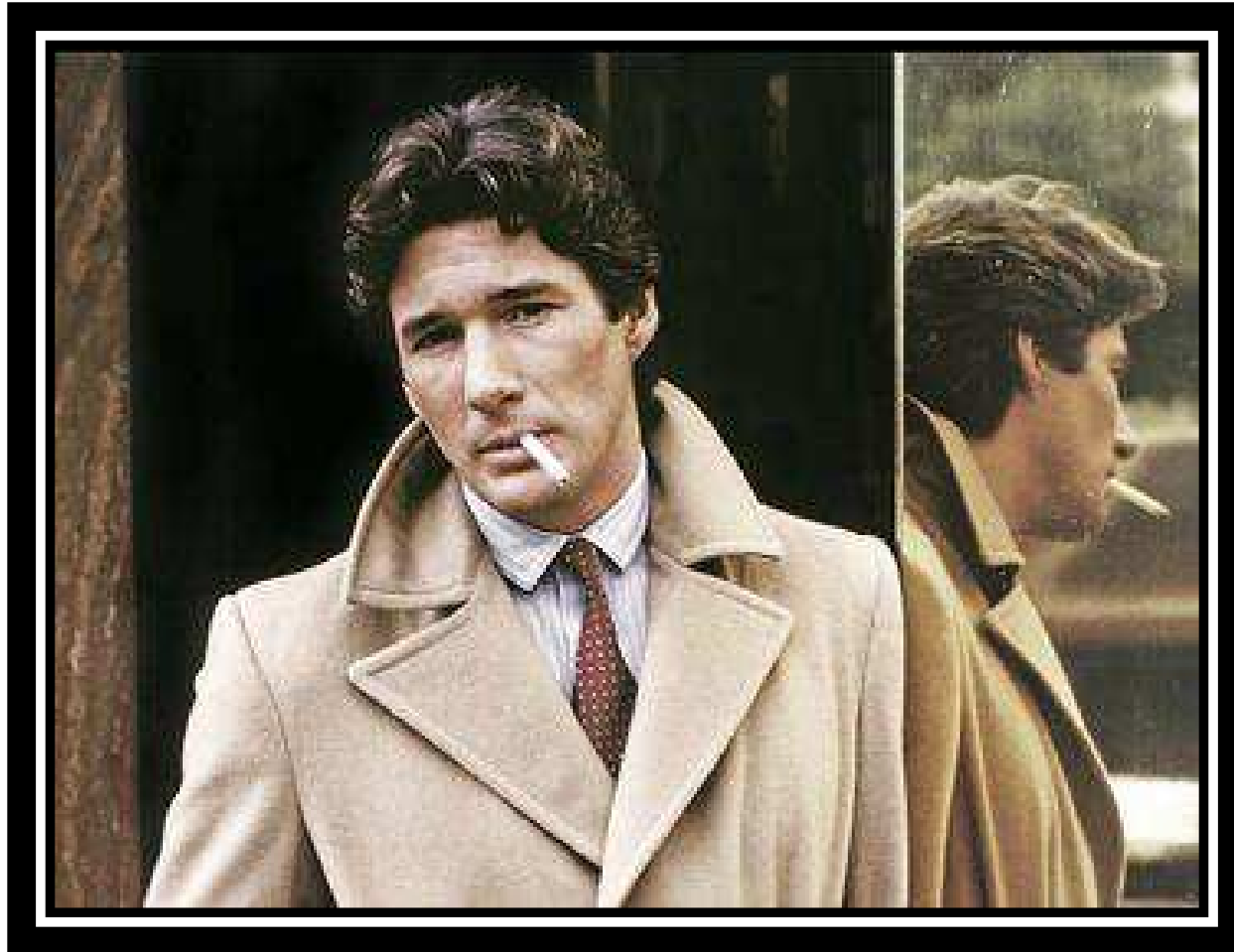
- Sebbene la sceneggiatura di *Taxi Driver* sia l'espressione di **un periodo di profonda crisi personale**, di fatto il successo sortito dalla trasposizione cinematografica permette a Schrader di cimentarsi anche con la regia.
- Nel 1978 scrive e dirige il suo primo film, *Tuta blu (Blue Collar)*. Tra 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

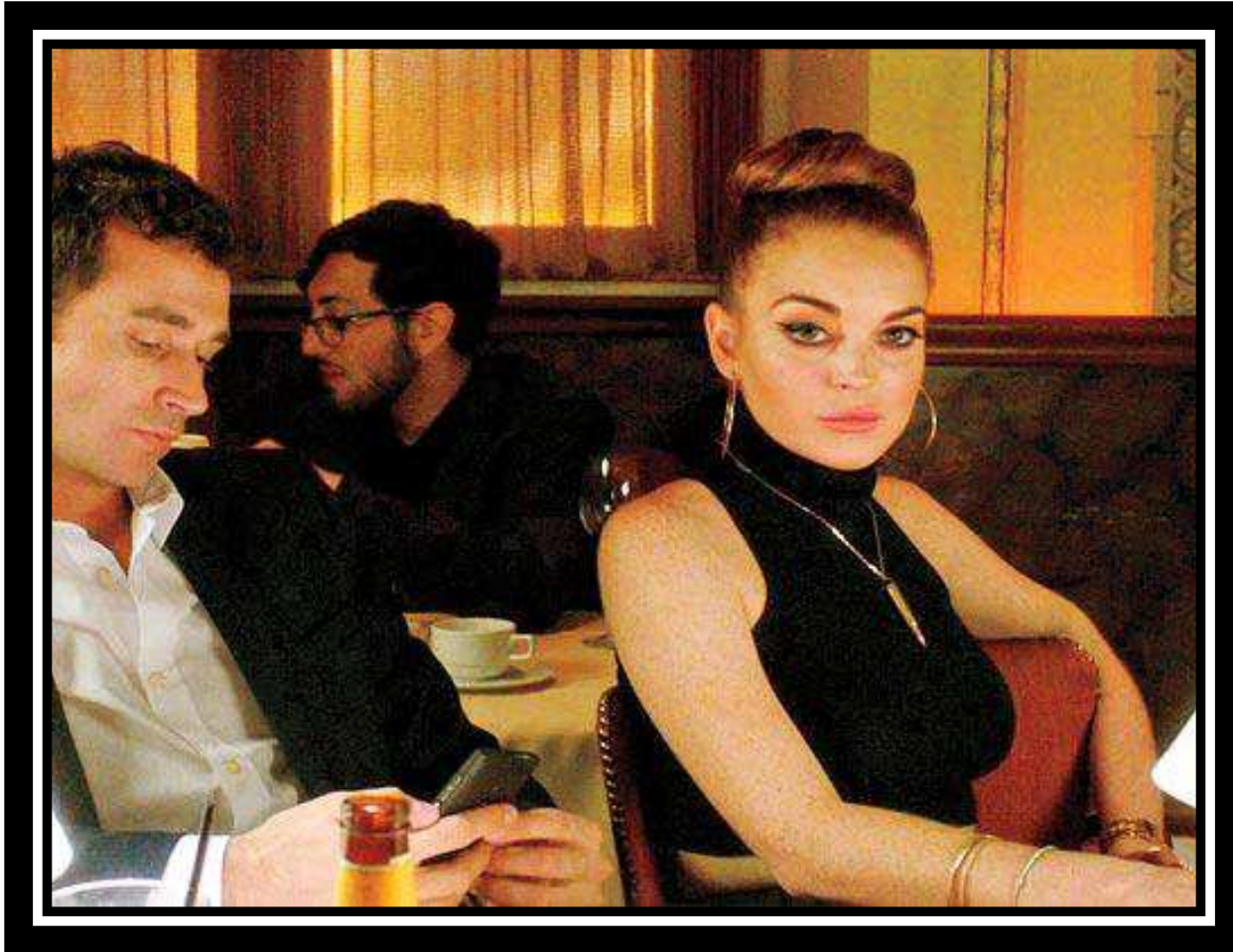


*Mishima - Una vita in quattro capitoli (Mishima: A Life in Four Chapters, 1985) di Paul Schrader*





*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 delle 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).





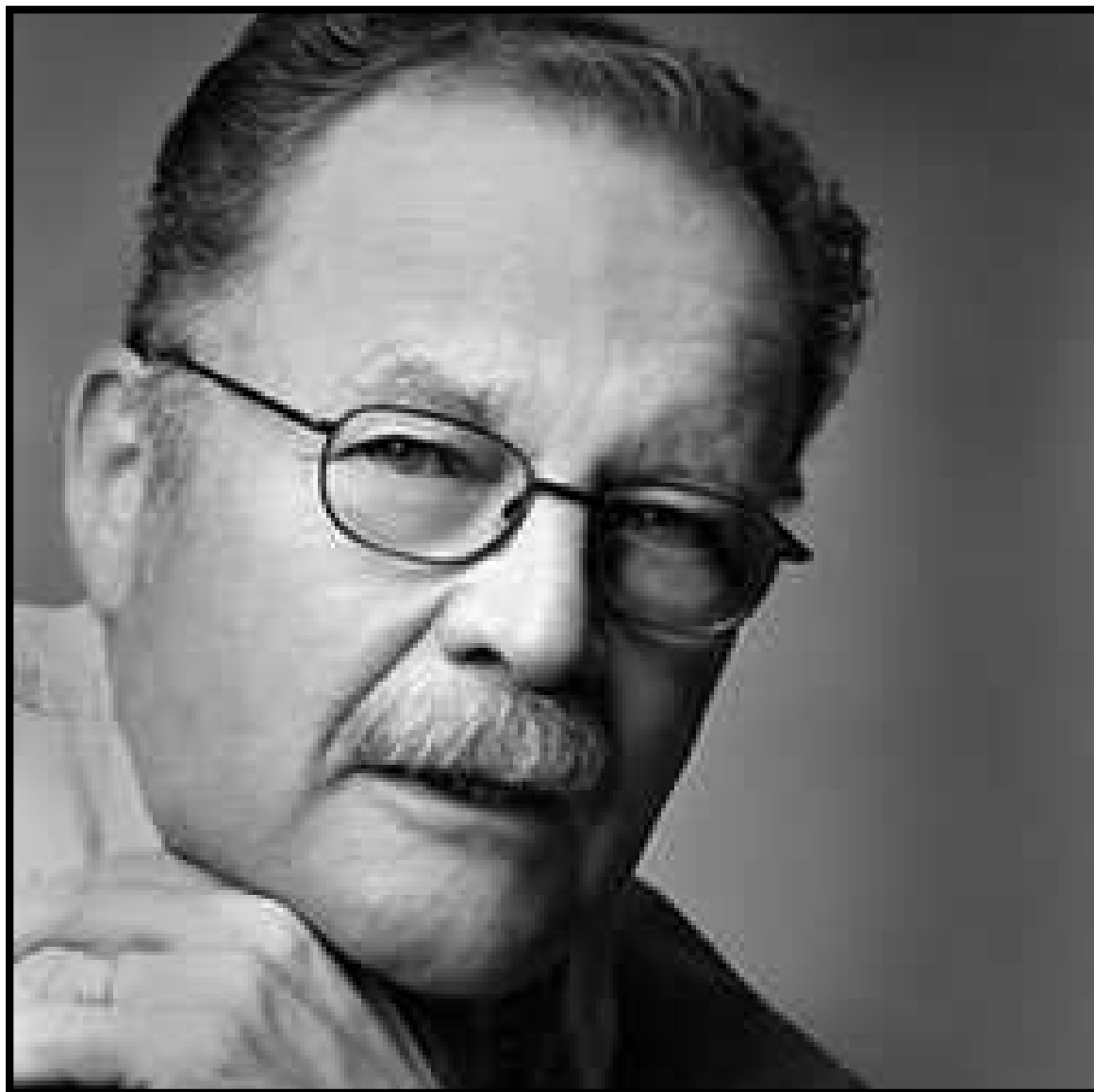
**Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock**

- 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

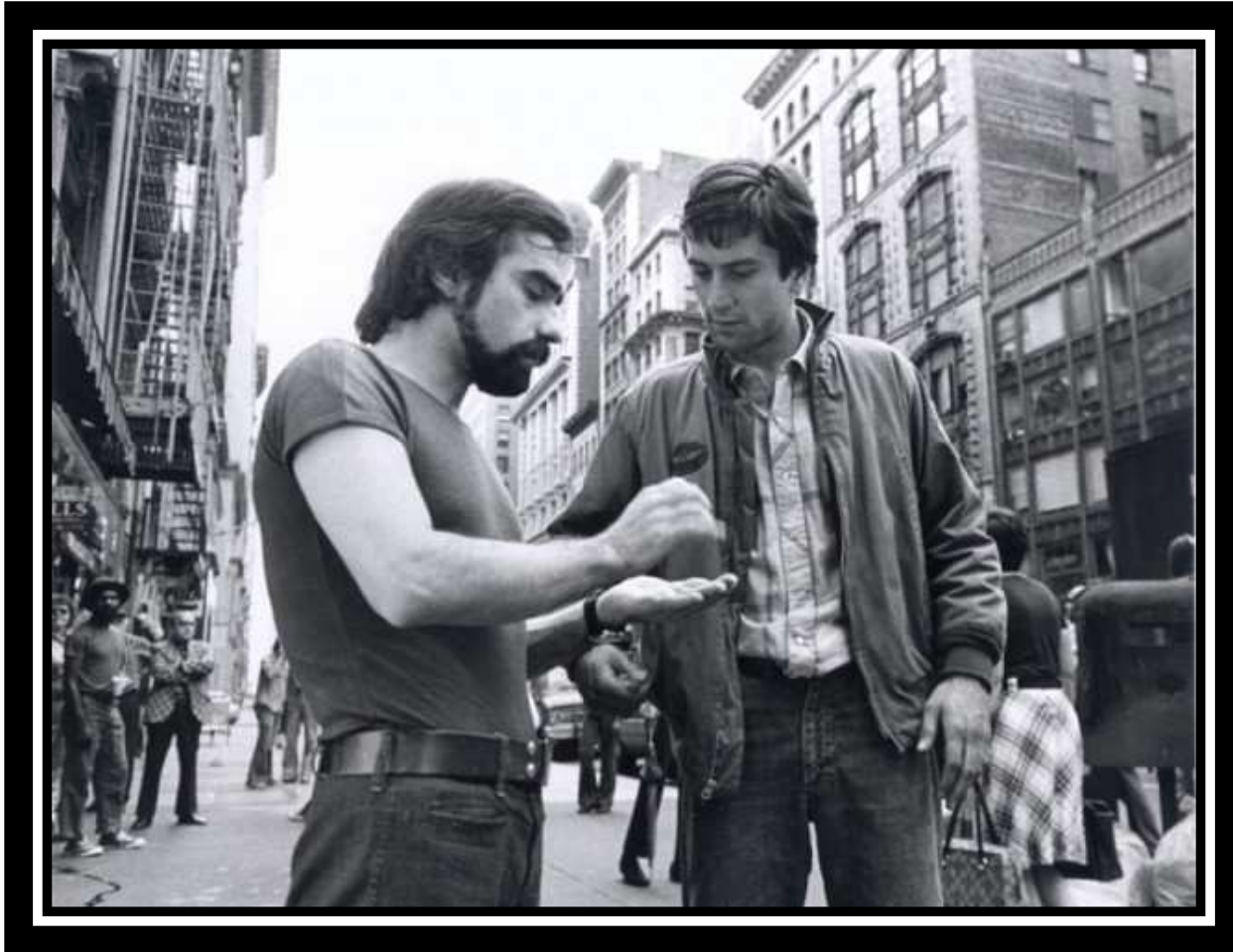
- Altro nome da ricordare è quello del **direttore della fotografia Michael Chapman** (1935-).
- Si tratta di uno dei direttori della fotografia più importanti e innovativi del **cinema americano tra gli anni '70 e '80**.
- Esordisce come **operatore di ripresa** con *Lo squalo* di Steven Spielberg.
- 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).

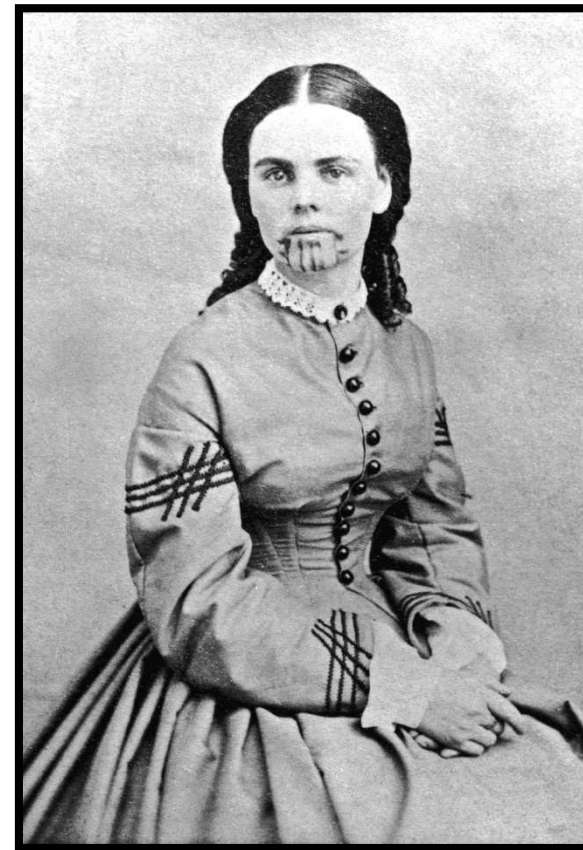
- Il salvataggio della donna rapita si basa inevitabilmente su di **un atto di violenza**, dal momento che la *captive woman*, tentata dalla **libertà sessuale e di azione** concessa dalla società indiana, spesso desidera **non fare ritorno al mondo dei bianchi**.

## *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).

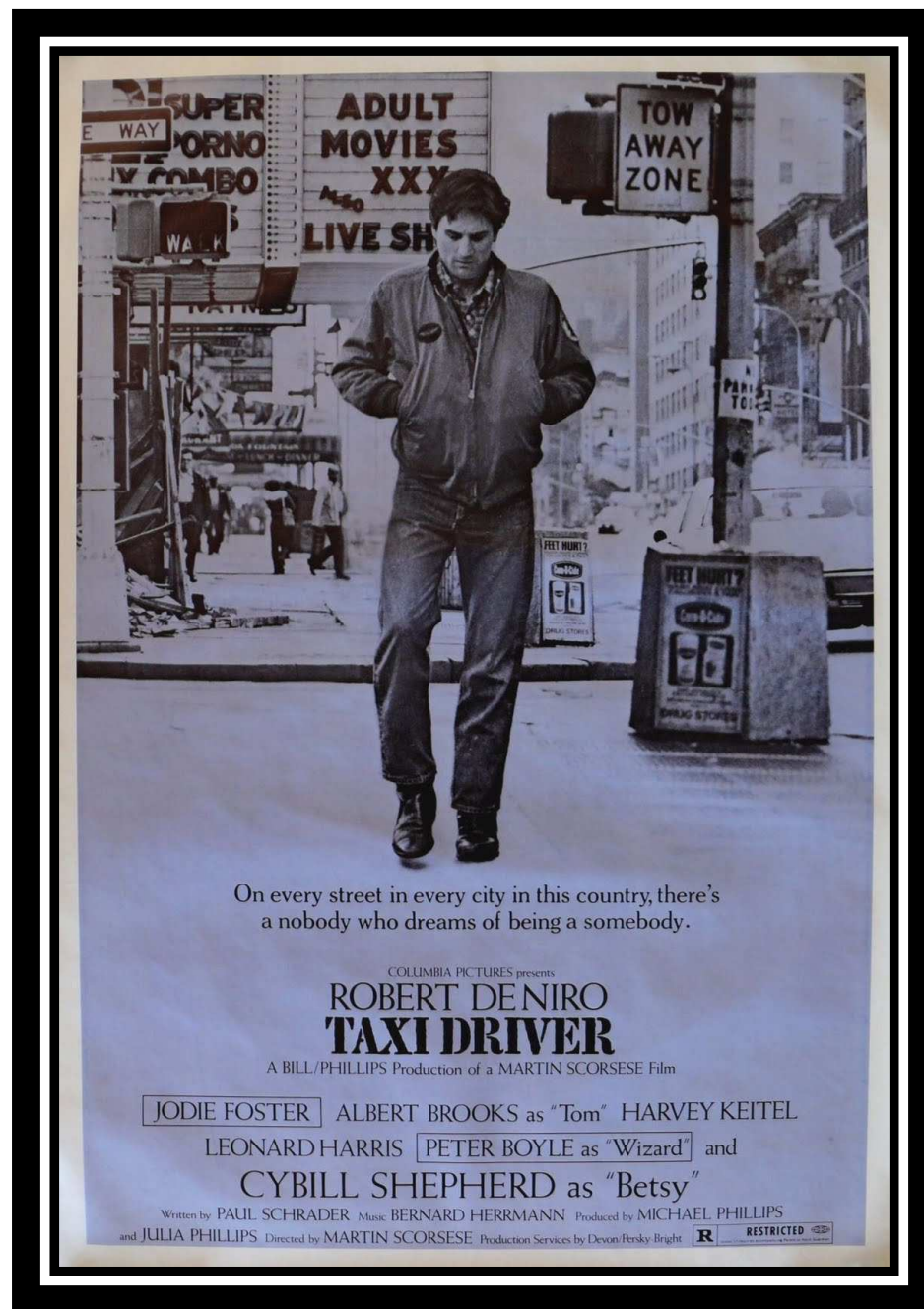
- Pur avendo dei punti di contatto con il cinema coevo, la New York di Scorsese costituisce **una creazione visiva del tutto originale.**
- La New York di *Taxi Driver* «è **una città scritta, dove la violenza è stata portata alla superficie, diventando cultura e spettacolo**» (Alberto Pezzotta, corsivo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

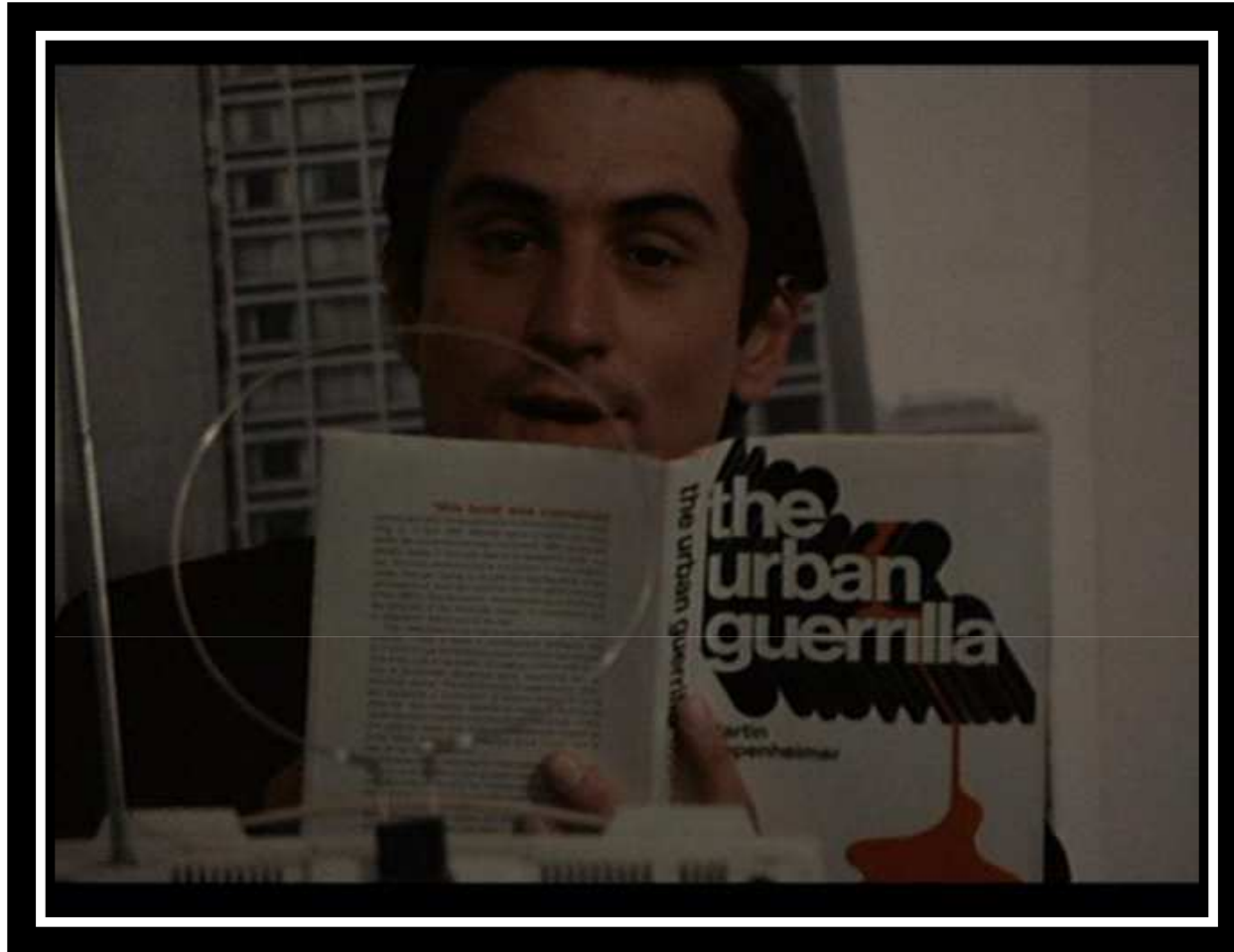
«Avevo scritto una sceneggiatura **essenzialmente protestante, fredda e isolata**, e Marty ha diretto **un film molto cattolico**. Dalla desolazione della neve del Michigan il mio personaggio è stato sbalzato nella New York fetida e torrida di Marty [...]. **Il protestantesimo ha un tono più individualistico, 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*

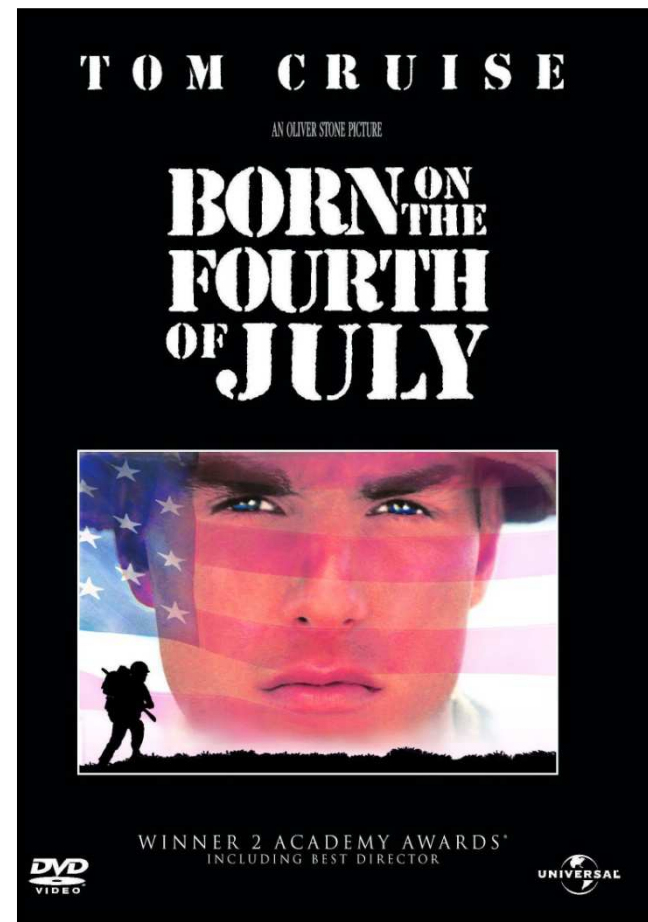
*(Coming Home, 1978)* di Hal Ashby



*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.**

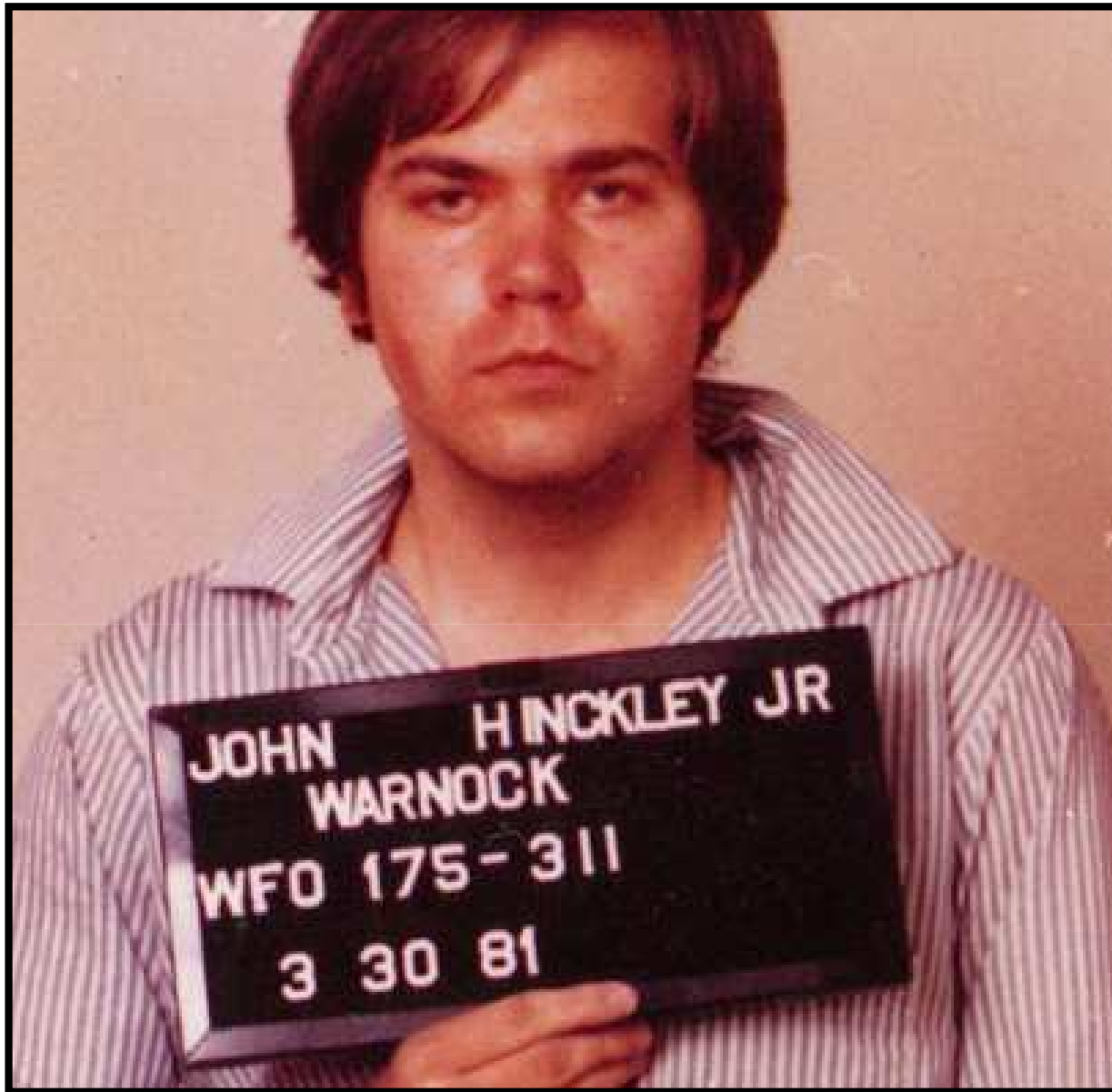
**2) NEL 1972 ARTHUR BREMER ATTENTA  
ALLA VITA DEL CANDIDATO ALLA  
PRESIDENZA GEORGE WALLACE E LO  
LASCIA PARALIZZATO.**





**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.