FATA MORGANA web

L'ORDINE DEI DISCORSI

God's Lonely Man

Taxi Driver. Regia di Martin Scorsese. Analisi della sceneggiatura di Paul Schrader di A. Canadè e A. Nobile.

di *Giuseppe Ricca* — 20 Aprile 2026

Taxi Driver (1976) è un'opera che si presenta come una delle espressioni più paradigmatiche della stagione della New Hollywood, un film-icona capace di condensare un intero immaginario sociopolitico (la Guerra del Vietnam, lo scandalo Watergate), segnando uno snodo fondamentale nella storia del cinema statunitense. Di fatto, l'opera trascende le contingenze storiche per articolarsi in una più ampia indagine di carattere esistenziale, in grado di proiettarsi verso una dimensione che si apre all'universale: in effetti, il film di Martin Scorsese si configura come rappresentazione di una vertiginosa discesa negli inferi della solitudine umana, inscenando un progressivo slittamento di una soggettività alienata all'interno dello spazio simbolico disgregato di una metropoli notturna.

È proprio sul personaggio di Travis Bickle come emblema di una siffatta condizione esistenziale che si apre il libro *Taxi Driver. Regia di Martin Scorsese. Analisi della sceneggiatura di Paul Schrader* (Dino Audino 2026), redatto da Alessandro Canadè e Andrea Nobile, che si propone come punto di riferimento per studiosi e appassionati che intendano approcciarsi al film partendo dall'analisi della sua scrittura drammatica.

In questo senso, la capacità di perdurare nel tempo della sceneggiatura (e di renderla così una *grande sceneggiatura*) di *Taxi Driver* sembra legata, suggerisce Canadè, alla costruzione di un personaggio caratterizzato da una forte complessità interna che travalica la specificità storica, frutto del processo creativo condiviso da sceneggiatore, regista e attore.

Questa complessità interna legata al personaggio interpretato da Robert De Niro si riflette altresì nelle scelte tematiche e formali che stratificano l'opera, consolidate da una latente struttura drammaturgica riconducibile al canone classico. La sceneggiatura di *Taxi Driver* si configura quindi come un testo proteiforme, capace di incidere sulla definizione di un immaginario che influenzerà non solo parte del cinema a venire, «ma più in generale la cultura popolare tutta» (*ivi*, p. 9). A conferma di tale prospettiva, si consideri l'ampio novero di opere in cui l'universo del film viene esplicitamente citato, a dimostrazione della sua pervasiva influenza culturale: da *L'odio* di Mathieu Kassovitz alle opere di Claudio Caligari, passando per i *Simpson* e le canzoni punk dei Rancid, solo per menzionare alcuni casi esemplificativi.

In *Taxi Driver*, Travis Bickle diventa dunque il luogo di convergenza di tensioni eterogenee, in primo luogo quelle riconducibili alla crisi permanente di un soggetto che non riesce a elaborare una risposta vitale alle spinte dispersive di una realtà frammentata, di fronte alle quali la violenza si configura come unica reazione plausibile. In tal senso, Schrader e Scorsese costruiscono una figura diegetica capace di intercettare il clima di insofferenza e disillusione che impregnava la quotidianità statunitense, sintetizzando in un'unica figura quella doppia influenza di cui si nutrono i giovani registi della *Renaissance* hollywoodiana: «La tradizione spettacolare e di genere del cinema americano classico da una parte e le innovazioni provenienti dal cinema europeo (Neorealismo, Nouvelle Vague) dall'altra» (*ivi*, p. 12). Il film riflette quindi una sorta di punto di equilibrio, un terreno di confine in cui convergono l'inventiva drammaturgica di Schrader, che come segnalano gli autori si nutre anzitutto del suo vissuto, e la visionarietà di Scorsese:

> *Taxi Driver* diventa allora il punto di incontro di due personalità diverse: da una parte l'essenzialità dello sceneggiatore protestante che ha dato forma al personaggio travasandovi tutte le sue ossessioni esistenziali, dall'altra il barocchismo del regista cattolico che cala il personaggio nell'inferno urbano di New York, una valle di orrore, di lacrime e di disgusto. La sua doppia paternità sintetizza alla perfezione quel rapporto, di cui si diceva, che caratterizza questa nuova generazione di cineasti, diviso tra cinema

> d'autore e cinema di genere (*ivi*, p. 17).

Il libro di Canadè e Nobile insiste con precisione su questo aspetto, articolando un dialogo costante tra le intenzioni drammaturgiche e la loro concretizzazione visiva. Il saggio critico introduttivo, che apre alla successiva e dettagliata analisi della sceneggiatura, si interroga inoltre sulla genesi di Travis, ricostruendone una possibile genealogia (da Ethan Edwards in *Sentieri selvaggi* di John Ford ai personaggi di Fëdor Dostoevskij) e individuandone l'eredità nella figura di Arthur Fleck, così come interpretata da Joaquin Phoenix nel *Joker* di Todd Phillips. **In questa prospettiva, Travis Bickle risulta essere «un personaggio che si inserisce in una precisa tradizione, letteraria e cinematografica, americana, ma non solo», il cui irrisolto smarrimento esistenziale si inscrive nel «rapporto con l'altro in quanto immagine distorta di sé», che nel tentativo di risolvere la propria condizione di incompiutezza non riesce «a giungere a una presa di coscienza di sé e del mondo»** (*ivi*, pp. 18-20).

Tale senso di smarrimento sembra trovare nel noir un luogo privilegiato di espressione. Riprendendo alcune linee teoriche delineate da Schrader nel suo *Notes on Film Noir* (*Film Comment*, n. 8, 1972, pp. 8-13), Canadè evidenzia come tale ambito possa configurarsi quale spazio di convergenza tra i tormenti esistenziali dei personaggi e la tradizione di genere. In questa prospettiva, il noir emerge «non tanto come categoria generica, ma come "disposizione d'animo". E appunto è questa in definitiva l'atmosfera del noir: il senso di smarrimento «dell'uomo gettato nel caos del mondo» (*ivi*, p. 21). Alla luce di tale impostazione, la lettura del noir come tono e *mood* può essere ricondotta a quella visione del film noir come *idea critica*, le cui caratteristiche risultano soggette a processi di ridefinizione e ampliamento nel tempo, configurandosi come un campo aperto a sperimentazioni stilistiche e a forme di caratterizzazione complesse.

Dunque, l'analisi della sceneggiatura di *Taxi Driver* permette agli autori di problematizzare criticamente alcuni nodi specifici e fondamentali del prodotto cinematografico finale, evidenziando integralmente la forza di quella *struttura che vuole essere altra struttura* (Pasolini 1972), scritta *con la penna stretta fra le dita e la cinepresa situata nella pupilla dell'occhio dominante* (Pirro 1982). Esaminando la forza narrativa del film, Nobile e Canadè integrano alla propria indagine critica molteplici e significativi riferimenti teorici (Syd Field, Dara Marks, John Truby), scomponendo il testo così da mettere in luce la chiarezza narrativa di un film che ha fatto della polisemia la propria forza: «questo equilibrio tra ordine e profondità rappresenta uno degli elementi chiave che rendono *Taxi Driver* un racconto universale e coinvolgente» (*ivi*, p. 30).

Nel suo breve saggio *God's Lonely Man* (1941), il romanziere statunitense Thomas Wolfe scrive che «la profonda convinzione della mia vita consiste nel credere ora che la solitudine, lungi dall'essere un fenomeno raro e curioso, sia l'evento centrale e inevitabile dell'esistenza umana». **Questa riflessione risulta particolarmente significativa per Paul Schrader, al punto da essere posta in apertura della sceneggiatura del film: dichiarazione di intenti atipica e dissonante che Scorsese traduce in azione, nel movimento ossessivo di un uomo per le strade fumose della Grande Mela. Travis Bickle inizia l'ennesimo turno sul suo taxi giallo. Del resto, *la sceneggiatura è il personaggio*.**

Riferimenti bibliografici

P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
U. Pirro, *Per scrivere un film*, Rizzoli, Milano 1982.

Alessandro Canadè, Andrea Nobile, *Taxi Driver. Regia di Martin Scorsese. Analisi della sceneggiatura di Paul Schrader*, Dino Audino, Roma 2026.