

INTRODUZIONE

Taxi Driver è un film alla cocaina. Grande stress, tempi stretti e pochi soldi, New York d'estate. Riprese in notturna. Io sono stata sul set soltanto una volta, e sniffavano tutti. Non è che l'ho visto. Lo so e basta.

Julia Phillips, produttrice di *Taxi Driver*,
nel suo libro *You'll Never Eat
Lunch in This Town Again*

Io so che *Taxi Driver* regge. E il motivo per cui regge è che è vero. In quel posto, in quel momento, io, Scorsese e Bob [De Niro] c'eravamo.

Paul Schrader, sceneggiatore di *Taxi Driver*,
intervistato dall'autore, marzo 2005

New York, estate del 1975. Il caldo è soffocante, trentacinque gradi all'ombra. Martin Scorsese e la sua troupe sono in strada a girare *Taxi Driver*. Si tratta di un film per il quale nessuno a Hollywood nutre grandi speranze. David Begelman, il capo della Columbia, detesta il copione e ha dato via libera al progetto solo perché i produttori Michael e Julia Phillips cavalcano l'onda del successo al botteghino del loro *La stangata* (1973), vincitore di un Oscar. Il budget è basso: meno di due milioni di dollari.

Scorsese se ne infischia del caldo soffocante o della mancanza di risorse. Sta spingendo la sua troupe agli estremi. Per girare il film hanno a disposizione meno di due mesi. L'atmosfera sul set è tesa e caotica: «Mi piace che i set cinematografici su cui lavoro siano una gabbia di matti, come la scena della cabina del transatlantico in *Una notte all'Opera* [dei fratelli

Marx]», scherza il regista con i giornalisti. Lui e la sua squadra rimbalzano da una location all'altra, visitando punti di riferimento locali come la tavola calda Belmore all'incrocio tra la Ventottesima Strada e Park Avenue South, il luogo di ritrovo preferito dei tassisti newyorkesi a tarda notte; i cinema porno sull'Ottava Avenue; il Garment District e il Columbus Circle. Sono tutti luoghi che Scorsese, cresciuto in questa città, conosce intimamente.

Scorsese, lo sceneggiatore Paul Schrader e il protagonista Robert De Niro affrontano il progetto con lo stesso grado di esaltazione, come se questo fosse con tutta probabilità il film più importante che avrebbero mai realizzato. «Eravamo abbastanza giovani da voler fare qualcosa che durasse», racconta in seguito Schrader a *Film Comment*. «De Niro mi disse, mentre discutevamo se il film avrebbe fatto soldi o no, che secondo lui era un film che la gente avrebbe continuato a vedere fra cinquant'anni, e il fatto che l'anno dopo qualcuno lo vedesse o no non aveva nessuna importanza. È questo l'atteggiamento che abbiamo adottato, ed ecco perché non siamo scesi a compromessi su nulla; abbiamo pensato che se fossimo scesi a compromessi riguardo ai soldi, di certo non saremmo scesi a compromessi su nient'altro».

Gli auspici precoci non sono mai una buona idea. Una volta terminate le riprese, il film viene rimontato più volte. Il montaggio preliminare, la prima volta che viene proiettato, non piace granché a nessuno. «La pellicola è stata montata seguendo la sceneggiatura di Schrader e fa schifo», commenta Julia Phillips con la sua caratteristica corrosività.

Begelman continua a detestare il progetto. Si racconta di furiosi litigi tra Scorsese e Schrader. I censori sono scontenti di quello che considerano un film di serie B nobilitato. In particolar modo hanno da ridire sulla sanguinosa sparatoria con

cui si conclude. Come riconosce il direttore della fotografia Michael Chapman, parlando di una sequenza nella quale il sangue schizza sulle pareti e gli spari fanno volar via pezzi di arti, sembra un dipinto dell'espressionista astratto Robert Rauschenberg: «Era di una violenza incredibile». Per accontentare la commissione di valutazione e assicurarsi che il film venga classificato «R», cioè consentito agli spettatori diciassetenni accompagnati da un adulto, garantendo una distribuzione capillare, Scorsese sceglie di desaturare i colori. (Il messaggio sottinteso dai censori era: versa tutto il sangue che vuoi, basta che non abbia quel rosso stridente.) Perversamente, Scorsese accoglie con piacere l'intervento dei censori: «In un certo senso, la violenza appare più surreale ed esagerata di quanto non fosse in origine. Tanto il rosso che avevamo non mi è mai piaciuto, e il sangue risulta più efficace attenuando tutto quel colore».

Tutto finisce per il meglio in una fredda mattina ai primi di febbraio del 1976, quando *Taxi Driver* viene distribuito a New York. Schrader passa davanti al cinema il giorno dell'uscita in sala e, con sua grande meraviglia, vede file di giovani che aspettano di comprare il biglietto. Il suo primo pensiero è che ci sia stato un problema con la proiezione e che non abbiano lasciato entrare nessuno. In realtà, il primo spettacolo registra già il tutto esaurito. Quella davanti al cinema è la folla che aspetta lo spettacolo successivo.

Fatto piuttosto sconcertante, i giovani nella fila che serpeggia intorno all'isolato somigliano in modo disarmante all'uomo sul manifesto del film, un solitario che cammina su un marciapiede di New York, a capo chino, con le mani in tasca, sotto lo slogan: «In ogni strada di ogni città di questo paese c'è un "nessuno" che sogna di diventare "qualcuno"». Gli spettatori che chiedevano a gran voce di vedere *Taxi Driver*,

il primo giorno dell'uscita in un gran numero di sale, sono attirati dal film perché sono sicuri che parli delle loro stesse vite e hanno sentito dire che dentro ci sono sangue e violenza. A quanto pare lo considerano un sanguinoso film di serie B. Anche se il film batte il record d'incassi al Coronet, Scorsese confessa qualche apprensione il giorno del debutto riguardo al pubblico dell'ultimo spettacolo. «La prima proiezione [a mezzogiorno] è andata magnificamente», dice tre giorni dopo nel corso di una conferenza stampa a Washington. «Forse era un pubblico speciale. L'ultimo spettacolo, alle dieci di sera, è stato un po' diverso. Avevano l'aria di divertirsi durante la sparatoria, e non era quello che volevo. Io volevo quello che sembrava provare il pubblico del primo spettacolo. Volevo che trattenessero il fiato, come a volersi tirare indietro».

Per considerare lo stesso film da un'angolazione del tutto diversa, facciamo un balzo avanti di alcuni mesi, nel maggio del 1976 a Cannes. Tennessee Williams, il grande drammaturgo americano che ha creato *Un tram chiamato desiderio* con quell'archetipo del macho emarginato che è Stanley Kowalski (interpretato in modo tanto memorabile da Marlon Brando nel film di Elia Kazan), è presidente della giuria al Festival cinematografico di Cannes. Gli altri giurati, tra i quali l'attrice inglese Charlotte Rampling e il cineasta impegnato Costa-Gavras, stanno passando al vaglio una rosa di concorrenti che offre il solito insieme: titoli nuovi di autori affermati, ravvivati da qualche pellicola firmata dai coraggiosi «giovani turchi» del cinema mondiale. In gara ci sono *Nel corso del tempo* di Wim Wenders, *La marchesa Von...* di Eric Rohmer, *L'inquilino del terzo piano* di Roman Polanski e *Piccoli gangsters* di Alan Parker, ma Williams e i suoi giurati assegnano la Palma d'Oro, il riconoscimento più prestigioso del Festival, a *Taxi Driver*. Anche se Williams confessa qualche perplessità riguardo alla

violenza presente in *Taxi Driver*, ciò non influenza la decisione della giuria. Per gli europei, il film riassume alla perfezione il malcontento brulicante in un'America ancora traumatizzata dal Vietnam e dal Watergate. Lo vedono come un documento sociopolitico.

La tappa seguente, pochi mesi più avanti, è la 49^a edizione degli Academy Awards al Dorothy Chandler Pavilion di Los Angeles. *Taxi Driver* è in lizza per quattro Oscar, compreso quello per il miglior film. Tra la sorpresa generale, perde in tutte le categorie. Il premio per il miglior film va a *Rocky* di John G. Avildsen, una fantasticheria su un pugile anzianotto (Sylvester Stallone) che vede realizzarsi il suo sogno di combattere per il titolo. I critici e una buona parte del pubblico considerano questo fatto un'ingiustizia bella e buona. Gli altri tre aspiranti al premio per il miglior film sono *Tutti gli uomini del presidente*, *Questa terra è la mia terra* e *Quinto potere*. Nessuno a Hollywood dubita minimamente che *Taxi Driver* sia il più creativo e inquietante fra i candidati. Lo considerano il prodotto di un nuovo regista realizzato in maniera eccezionale, e un classico di domani.

Film di serie B, dramma sociopolitico, prestigioso prodotto hollywoodiano: in qualche modo, *Taxi Driver* riesce a essere tutte e tre le cose. Gli stessi cineasti non riescono a capire come mai fili tanto bene o sembri avere una forza di attrazione tanto universale. «All'epoca credevo che il film che stavamo realizzando si rivolgesse a pochi. Il fatto che abbia ricevuto una tale accoglienza mi ha sorpreso», ha detto in seguito Scorsese parlando di un film che ha avuto un grande successo al botteghino malgrado toccasse temi come il voyeurismo, la prostituzione minorile, la violenza di chi si fa giustizia da sé e la corruzione politica. Si ha l'impressione di trovarsi davanti un film che in qualche modo sia riuscito a trascendere i propri limiti.

Con grande sorpresa della Columbia ed evidente meraviglia di Scorsese, il film va molto bene al botteghino. Non soltanto è un successo commerciale, con un incasso di oltre dodici milioni di dollari alla prima distribuzione, ma viene anche adulato da parecchi critici. Per capire come mai il film abbia esercitato una tale attrazione magnetica sul pubblico, è necessario esaminare un po' più a fondo le circostanze nelle quali è stato concepito, e scoprire come ha preso vita il protagonista Travis Bickle.