

The crisis of the hero

The cinematographic representation of the underground

Michelangelo Socci
miksocci.97@gmail.com

The following article analyzes the parallelism between *Notes from Underground* by Fëdor Dostoevsky and Martin Scorsese's *Taxi Driver*. The link between these works was made explicit by the director in a documentary movie about his career. The article revolves, therefore, around the underground as a place of intimate alienation and painful incommunicability. As a key to the interpretation, I used the studies of René Girard. In his essay about Dostoevsky he shows the underground as the place of the perversion of desire. The triangular structure subject-mediator-object becomes the source of deep obsession and rivalry: the mediator is for the subject who imitates him worshipped model and hated rival at the same time. In conclusion of the article, I will investigate the resolution hypothesis of Dostoevsky and Girard. Those hypotheses will then be compared with Travis' story to try to understand if the man who has been harmed by the crisis of desire can come out as a winner from the underground.

Keywords: Underground, Girard, Mimetic desire, Trauma.

La crisi dell'eroe

Rappresentazione cinematografica del sottosuolo

Michelangelo Socci
miksocci.97@gmail.com

Introduzione

Nel documentario *Scorsese on Scorsese*, Martin Scorsese afferma¹ di essersi ispirato a *Memorie del sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij per l'elaborazione del suo capolavoro *Taxi Driver* (1976). La dichiarazione dimostra come l'opera, pur ammiccando al cinema di cassetta, sia densa di un importante sostrato letterario e filosofico. Nel presente articolo si tenterà di decriptare il film alla luce del suggerimento del regista; pertanto, l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij sarà la chiave di lettura del protagonista Travis Bickle e la condizione di questi due personaggi sarà a sua volta interpretata alla luce degli studi di René Girard su Dostoevskij. Il pensatore francese fornisce un'interpretazione straordinaria e originale del fenomeno sotterraneo: il sottosuolo è il luogo di corruzione del desiderio. Da motore dell'uomo, il meccanismo desiderativo diventa fonte di schiavitù e disprezzo di sé e dell'altro. Nella parte conclusiva, saranno indagate le ipotesi risolutive di Dostoevskij e Girard a questa tragica condizione e saranno affiancate alla vicenda di Travis: può l'uomo segnato dalla crisi desiderativa del sottosuolo emergere vittorioso?

Le origini di Travis

«Se ripenso alla mia vita, mi sarebbe piaciuto che la società mi avesse protetto da me stesso»².

Sono le parole di Arthur Bremer, l'uomo che il 15 maggio 1972 tentò di assassinare l'allora governatore dell'Alabama George Wallace a Laurel, nel Maryland. Geoffrey Macnab, autore di una monografia su *Taxi Driver*, lo definisce un omologo di Travis

¹https://www.huffingtonpost.it/entry/da-pickpocket-a-taxi-driver-quando-dostoevskij-entra-nel-cinema_it_61765061e4b010d93312ecf6/ [consultato il 21/1/2023].

² G. Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, Minimum Fax, Roma 2012, Kindle: pos. 855.

Bickle: entrambi sono solitari alienati che tentano di riscattarsi dalla loro condizione con un gesto clamoroso ai danni di una personalità politica. Dai diari di Bremer, spiega Macnab, emerge come l'uccisione del senatore avrebbe significato ottenere «una notorietà che gareggiasse con quella di Lee Harvey Oswald o di John Wilkes Booth. Nelle sue fantasie immaginava [...] anche di morire lui stesso in maniera spettacolare»³. È un sogno ostacolato dal suo fallimento tragicomico e dalla sua vita funestata da continue umiliazioni: «i suoi genitori erano alcolizzati e lui visse un'infanzia infelice. Arthur era un ragazzino timido e solitario, soprannominato “clown” a scuola per il sorriso quasi perenne che inalberava nel tentativo di ingraziarsi un mondo ostile»⁴.

Paul Schrader, sceneggiatore di *Taxi Driver*, ha affermato di aver letto il diario di Bremer dopo l'uscita del film e di aver pensato: «accidenti! È proprio simile. [...] Immagino di aver seguito la pista giusta»⁵. La sovrapposizione tra Bremer e Travis suggerita da Schrader getta una prima luce interpretativa sulla personalità del taxista di Scorsese. Il trauma è la ferita che crea una frontiera invalicabile tra l'io e la società, è l'origine del concetto di antieroe.

Il trauma di Travis, tuttavia, non è da ricercare solo nella vita personale come per Bremer, ma anche in una precisa contingenza storica: il conflitto in Vietnam. Il taxista, infatti, è un ex *marine*, il corpo militare più implicato nel conflitto. L'impatto del Vietnam sulla sua psiche è implicito, tant'è che il film non affronta mai direttamente la questione. È comunque lecito ritenere la guerra un elemento decisivo per interpretare Travis considerando il grado di violenza che i soldati infliggevano e subivano. A questo proposito può essere utile il reportage che Mark Lane ha condotto a riguardo nel 1970 in un libro-intervista che sollevò innumerevoli controversie dal titolo *Conversations with Americans* che Feltrinelli tradusse con *Una generazione nel Vietnam: testimonianze di reduci e disertori americani sulle torture e sui crimini di guerra*. Lane fa ben comprendere come l'esposizione alla violenza iniziasse ben prima che il soldato raggiungesse il Vietnam. James D. Neill, un soldato intervistato, racconta: «sono stato nel Vietnam diciannove mesi. Per certi aspetti il campo reclute è stato peggio. [...] Al campo reclute cercano di spezzarti»⁶. Un altro intervistato, Bill Hutton, racconta che i

³ *Ivi*, pos. 856-858.

⁴ *Ivi*, pos. 829-831.

⁵ *Ivi*, pos. 861-863.

⁶ M. Lane, *Una generazione nel Vietnam: testimonianze di reduci e disertori americani sulle torture e sui crimini di guerra*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 136.

superiori gridavano «“sei una bestia, un *marine*” e si pretende che tu, di fronte ad ostacoli inverosimili, nasconda la testa nella sabbia come se non avessi alcun problema»⁷.

Il *marine* Travis Bickle è stato forgiato in questo ambiente ed il suo ritorno in patria non può essere sufficiente per una pacifica reintegrazione in società. Travis, dunque, non è semplicemente un personaggio cinematografico, ma anche storico, tanto che lo sceneggiatore Schrader ha affermato: «secondo me quel personaggio non l’ho creato io [...]. Io credo che quel personaggio circolasse nella cultura e di sicuro circolava parecchio dentro di me. Credo di essermene impadronito con tanta forza perché mi identificavo personalmente con lui»⁸. La scelta di raffigurare le gesta di quest’uomo fa emergere una peculiarità del cinema contemporaneo: la rappresentazione dell’eroe in una crisi che coinvolge lui e la cultura di cui è figlio. A questo filone è riconducibile anche un’altra illustre opera cinematografica quale *Apocalypse Now* (1979). Il film è associabile a *Taxi Driver* non solo perché col colonnello Walter Kurtz torna l’epopea di un eroismo in crisi, ma anche per il legame (stavolta esplicito) col conflitto vietnamita. Inoltre, Kurtz, come Travis, non è solo un personaggio, ma l’espressione di un preciso contesto culturale. Durante il suo monologo, Kurtz afferma: «non esistono parole per descrivere lo stretto necessario a coloro che non sanno cosa significhi l’orrore. [...] L’orrore e il terrore morale ci sono amici. In caso contrario, diventano nemici da temere. Sono i veri nemici». L’eroe contemporaneo esprime una crisi che è anche della civiltà che l’ha formato: l’incapacità di comunicare. La costante esposizione alla violenza isola l’uomo dai suoi simili producendo un’alienazione che è tipica di ogni conflitto, in particolare di quello in Vietnam. Un testimone oculare della guerra vietnamita come Oriana Fallaci, infatti, insiste spesso su questa abulia dei combattenti. In un dialogo con George, un soldato, gli chiede cos’abbia sentito dopo aver sparato a un civile. «Nulla» risponde, «è stato come sparare a un albero e colpire l’albero. Non ho sentito nulla. Brutto, vero?»⁹. Il soldato vive in una dimensione di orrore che lo separa irrimediabilmente dal resto del consorzio civile. Nell’opera artistica, questo stato di scissione¹⁰ è il luogo in cui l’eroismo si rovescia: non

⁷ *Ivi*, p. 137.

⁸ G. Macnab, *Taxi driver. Storia di un capolavoro*, cit., pos. 1832-1833.

⁹ O. Fallaci, *Niente e così sia*, BUR Rizzoli, Milano 2010, p. 35.

¹⁰ Questa separazione dalla realtà è parzialmente assimilabile al concetto di “scissione” elaborato da Schrader nel suo saggio sul trascendente nel cinema. «Questa scissione rappresenta un’incrinatura che si allarga sempre di più nella piatta superficie della realtà quotidiana [...], la si potrebbe definire la causa scatenante» (P. Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 35). In Schrader,

più eroi ma antieroi, mercenari solitari la cui alienazione è poi amplificata dall'individualismo della civiltà contemporanea. Una spersonalizzazione ulteriormente corroborata dal caos della metropoli che, in *Taxi Driver*, non è solo sfondo ma agente privilegiato del disordine interiore del protagonista. Per questo la critica cinematografica Pauline Keal definisce *Taxi Driver* in questi termini: «è uno studio basato su due personaggi: Travis contro New York. Per come Scorsese ha architettato il film, la città non ti abbandona mai. Non c'è grazia, non c'è compassione in quest'universo di luci artificiali»¹¹.

Il contesto sociale chiarisce dunque una parte fondamentale del problema.

Tuttavia, c'è anche una componente esistenziale, propria dell'uomo in quanto tale; tanto più che in *Taxi Driver* la guerra in Vietnam ha un ruolo interamente implicito. C'è una tragedia ulteriore che investe anche la città e questa ferita è ciò che Dostoevskij identifica come sottosuolo. È a questo livello di interpretazione che le *Memorie* diventano fondamentali per un'ermeneutica esaustiva di Travis Bickle. È quanto sostiene anche il professor Andrew J. Swensen che, in un saggio su Travis e l'uomo sotterraneo, sottolinea: «se Travis viene interpretato alla luce del paradigma dostoevskiano dell'antieroe sotterraneo, allora la nostra lettura di Travis guadagna una profondità più consistente»¹². L'indagine proseguirà dunque nel delineare più chiaramente cosa sia il sottosuolo.

Oltre il Vietnam: il sottosuolo

La radice esistenziale del male di Travis è da ricercare oltre il film, in un antenato letterario che costituisce un'ulteriore e formidabile chiave di lettura di *Taxi Driver*: l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij. *Le memorie del sottosuolo* sono state infatti un'influenza decisiva per Scorsese: «qualche anno prima» ha affermato, «avevo letto *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij e mi era venuta voglia di farne un film; e *Taxi Driver* era di quanto più vicino a quel film mi fosse capitato»¹³. Anche l'uomo del

però, la scissione è un momento che precede l'accesso al trascendente, mentre in *Taxi Driver* è una condizione di alienazione che sfocia nella violenza. I sintomi sono comunque analoghi e la scissione di Travis dalla realtà è effettivamente la causa scatenante della violenza finale.

¹¹ <https://scrapsfromtheloft.com/movies/taxi-driver-underground-man-review-pauline-kael/> [consultato il 22/12/2022] [trad. mia].

¹² A. J. Swensen, *The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle*, in "Renascence", 53, 2001, p. 268 [trad. mia].

¹³ https://www.huffingtonpost.it/entry/da-pickpocket-a-taxi-driver-quando-dostoevskij-entra-nel-cinema-it_61765061e4b010d93312ecf6/ [consultato il 2/12/2022].

sottosuolo, come Travis e Bremer, coltiva sogni di grandezza che con un lessico caro all'estetica tardo-romantica definisce «fughe verso tutto ciò che è bello e sublime»¹⁴. In queste fantasie «io trionfavo su tutti»¹⁵. Ma la megalomania onirica dell'uomo sotterraneo lo fa affondare ancor più nel suo sottosuolo. «Quanto più avevo coscienza del bene e di tutto questo “bello e sublime”, tanto più profondamente mi lasciavo prendere nella mia melma e tanto più ero capace d'impantanarmi del tutto»¹⁶. L'uomo del sottosuolo è l'archetipo dell'eroe traumatizzato che non può accedere alla dimensione di eroismo a cui aspira. «Io sono uno solo, e loro sono tutti»¹⁷. Con queste parole che sono il manifesto del sottosuolo, il protagonista delle *Memorie* riassume la sua condizione. Visti dal sottosuolo, gli altri appaiono come una moltitudine lontana, avversa e il protagonista, per quanto dolorosamente autocosciente, resta succube di questo male misterioso, non riesce a cogliere interamente l'essenza. È la stessa situazione di Travis. La prima sequenza in taxi lo mostra bene. Travis osserva i passanti sul marciapiede e dice: «vengono fuori gli animali più strani la notte. Puttane, sfruttatori, mendicanti, drogati, spacciatori di droga, ladri, scippatori. Un giorno o l'altro verrà un altro diluvio universale e ripulirà le strade una volta per sempre». Swensen fa notare che il taxi diventa «il “sottosuolo”, il luogo dell'isolamento che si oppone allo spazio largo della società: un alieno e ostile “soprasuolo”»¹⁸.

Al trauma storico del Vietnam, dunque, si aggiunge la ferita che Dostoevskij definisce sottosuolo. Un male non solo privato, ma collettivo, che prospera in un clima di generale indifferenziazione. Il film esaspera quest'aspetto, tanto che la Keal commenta: «nessun altro film ha mai enfatizzato così potentemente l'indifferenza urbana»¹⁹. Gli studi che René Girard ha condotto sull'opera dostoevskiana sono volti proprio a decifrare questo mondo sotterraneo.

Per Girard il sottosuolo è luogo di corruzione del desiderio, da lui concepito come un meccanismo costituito da tre elementi: soggetto che desidera, oggetto desiderato e un mediatore che mostra cosa desiderare. Il professor Giuseppe Fornari spiega così il

¹⁴ F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino 2014, p. 60.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 9.

¹⁷ *Ivi*, p. 47.

¹⁸ A. J. Swensen, *The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle*, cit., p. 272.

¹⁹ <https://scrapsfromtheloft.com/movies/taxi-driver-underground-man-review-pauline-kael/> [consultato il 22/12/2022].

triangolo desiderativo di Girard: «il soggetto umano da solo non sa che cosa desiderare perché ha bisogno di un mediatore o modello che glielo designi. Si stabilisce così un rapporto triangolare tra un soggetto, un modello e un oggetto indicato come desiderabile, dove il soggetto imita il modello e la conquista dell'oggetto è la conseguenza dell'imitazione»²⁰. Nel sottosuolo, il ruolo del mediatore diventa problematico poiché non è più semplicemente un essere imitato, ma anche detestato. Si crea una rivalità che, lungi dal manifestarsi come antagonismo aperto, si mescola a una sorta di idolatria non riconosciuta. Il soggetto si ritrova così avvinghiato al mediatore in una morsa sadomasochistica: il soggetto imita i desideri del modello, ma questo lo porta a un antagonismo verso il mediatore il cui esito è la divinizzazione dello stesso.

Di questo fenomeno nell'opera di Dostoevskij, Girard dà anzitutto una lettura "cronologica". Le *Memorie*, cioè, sono il punto di svolta dato che nelle opere precedenti (con la parziale eccezione del *Sosia*), il ruolo problematico del mediatore viene camuffato con quella che Girard chiama "menzogna romantica". Il protagonista, ad esempio, aiuta il rivale in amore a conquistare l'amata comune millantando una vittoria sulle passioni. Ma è proprio in quest'auto narrazione che consiste la menzogna. La sovrastruttura romantica dissimula la subordinazione al mediatore, modello e rivale. L'uomo romantico non si accorge «che tutti questi amori non nascono che dall'ostacolo frapposto da un terzo e che non sussistono se non attraverso di lui»²¹. L'opera più esemplificativa di questa fase è *Le notti bianche*, col giovane protagonista che contribuisce a rinfoculare la passione dell'amata Nàsten'ka per il promesso sposo.

Le *Memorie del sottosuolo* sono il momento in cui la menzogna romantica decade e si rivela per quel che veramente è: il sottosuolo, il luogo del desiderio deviato. Non si parla più di vittoria sulle passioni, ma di orgoglio, termine che Girard ritiene fondamentale perché sarebbe la parola con cui Dostoevskij indica le dinamiche mimetiche. La caratteristica dell'orgoglio è quella di essere «una potenza contraddittoria e cieca che produce sempre, a più o meno lunga scadenza, effetti diametralmente opposti a quelli che ricerca. L'orgoglio più fanatico è disposto, al minimo scacco, a inchinarsi a terra davanti all'altro»²².

²⁰ G. Fornari, *Mediazione estatico-oggettuale. Per una nuova teoria antropologica e psicologica*, in "Storie e geografie familiari", 7-8, 2012, p. 77.

²¹ R. Girard, *Dostoevskij: dal doppio all'unità*, SE, Milano 2005, p. 25.

²² *Ivi*, p. 33.

Anche l'uomo del sottosuolo è orgoglioso, pieno di amor proprio, ma al contrario dei personaggi romantici è cosciente di questa condizione. «Ho un tremendo amor proprio [...], ma è appunto nella disperazione che si hanno i godimenti più ardenti, specialmente quando senti con molta forza che dalla tua situazione non c'è via d'uscita»²³. L'astio per il proprio essere apre una forbice dentro cui si inserisce il mimetismo²⁴ deviato e i deliri di cui è origine. «Nell'esperienza che è all'origine della mediazione» spiega Girard, «il soggetto scopre la propria vita e il proprio spirito come debolezza estrema. È a questa debolezza che egli vuole sfuggire nella divinità illusoria dell'*altro*»²⁵. L'uomo del sottosuolo si trova così ingabbiato in cortocircuiti esistenziali e psicologici che lo imprigionano dentro a circoli viziosi insolubili. Ma, nella lettura girardiana, tutto questo ha origine nel mediatore inteso come modello e rivale a un tempo, divinizzato a causa del prestigio a lui attribuito. L'episodio dell'ufficiale rivela pienamente la subordinazione ambivalente dell'uomo sotterraneo al mediatore.

Nella sequenza in questione, il protagonista si trova di fronte a un tavolo da biliardo. Sopraggiunge un ufficiale che lo sposta senza violenza, ma anche privandolo di ogni considerazione. L'episodio annichisce l'uomo del sottosuolo e la sua natura orgogliosa ne risente gravemente. Inizia un periodo lunghissimo di meditazione: come potersi vendicare dell'affronto subito? «Io, io lo guardavo con rancore e con odio e così continuò... per vari anni! Il mio rancore anzi si fortificava e s'infittiva con gli anni»²⁶. Alla fine, si risolve in un proposito preciso: «e se m'incontrassi con lui e... non mi facessi da parte? Se non mi facessi da parte apposta, anche se mi toccasse urtarlo?»²⁷. Nella società di allora era buona norma cedere il passo ai superiori di grado. Fermarsi ed ostacolarli significava esautorare, provocare. Il proposito diventa ossessione: «ne fantasticavo senza interruzione, straordinariamente, e andavo apposta più spesso sul Nevskij, per figurarmi con chiarezza ancora maggiore come l'avrei fatto, quando avessi dovuto farlo»²⁸. L'ufficiale diventa oggetto di un pedinamento forsennato, «come se fossi

²³ F. Dostoevskij, *Le memorie del sottosuolo*, cit., p. 10.

²⁴ Per mimetismo si propone la seguente definizione: l'imitazione che, all'interno dell'opera letteraria o cinematografica, si instaura tra un personaggio e un modello mai pienamente riconosciuto in quanto tale e anzi detestato in quanto rivale.

²⁵ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2021, p. 72.

²⁶ F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., p. 53.

²⁷ *Ivi*, p. 56.

²⁸ *Ibidem*.

legato a lui»²⁹ ammette il protagonista. Girard spiega: «l'umiliazione costituisce, piuttosto, un'esperienza così terribile che inchioda il masochista all'uomo che gliel'ha inflitta o a coloro che gli somigliano. Il masochista non può ritrovare la stima in sé stesso se non con una vittoria clamorosa sull'individuo che lo ha offeso; ma questo individuo acquisisce ai suoi occhi dimensioni così favolose da sembrare contemporaneamente l'unico capace di procurare quella vittoria. [...] L'offeso è condannato a girare senza fine intorno all'offensore, a riprodurre le condizioni dell'offesa e a farsi offendere nuovamente»³⁰. L'aspetto interessante è che questo servilismo verso l'altro non è proprio solamente del protagonista, ma dell'ufficiale stesso che, al cospetto dei suoi superiori, non esita a farsi da parte. È il trionfo del desiderio mimetico, la sua amplificazione sul piano collettivo. Infatti, spiega Girard, «l'orgoglio sotterraneo, cosa strana, è un orgoglio collettivo. La sofferenza più viva proviene dal fatto che il personaggio non riesce a *distinguersi* concretamente dagli uomini che lo circondano. [...] Tutti gli individui del sottosuolo si credono tanto più "unici" quanto più sono, di fatto, comuni. [...] L'imitazione piena di odio si generalizza e i conflitti sterili si esasperano. Ciascuno esclama, con l'uomo del sottosuolo: "Io sono unico ed essi sono come tutti"»³¹. Il mimetismo deviato è una follia collettiva, una rete di antagonismi subdoli che rende endemico il conflitto. Tutto viene mistificato, persino l'amore. Per questo Liza, la prostituta delle *Memorie*, viene cacciata dal protagonista nonostante i primi bagliori di un possibile amore. Il disprezzo di sé covato nei recessi del sottosuolo fa sì che tutti appaiono come pericolosi mediatori e rivali. L'amore diventa tirannia sull'altro, una visione che rende incapaci di amare e l'incapacità di amare va di pari passo con quella di non lasciarsi amare. Liza è disposta ad accogliere l'uomo del sottosuolo, ma questa tenerezza viene scambiata per pietà sprezzante, una sorta di tacita accusa. Erompe il sottosuolo, la mentalità di un mondo dominato dal mediatore: «mi avevano umiliato, e anch'io volevo umiliare: mi avevano trattato come uno straccio, e anch'io volevo mostrare il mio potere»³².

Il sottosuolo rende dunque impossibile coltivare rapporti affettivi e sociali stabili, equilibrati. La vicenda di Travis è in questo sovrapponibile a quella dell'uomo sotterraneo

²⁹ *Ivi*, p. 53.

³⁰ R. Girard, *Dostoevskij: dal doppio all'unità*, cit., p. 31.

³¹ *Ivi*, p. 39.

³² F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., p. 123.

dato che la sintomatologia del mimetismo deviato emerge chiaramente nei rapporti umani più significativi per Travis. L'analisi che segue tenterà di leggere più dettagliatamente alcune sequenze del film per rintracciare il sottosuolo di Travis secondo l'interpretazione girardiana.

Il taxista del sottosuolo

Se l'uomo del sottosuolo è l'ispirazione di *Taxi Driver*, allora è in questo senso che bisogna orientare la ricerca interpretativa per comprendere il trauma di Travis. Il film, come già riportato in precedenza, è «quanto di più vicino» alle *Memorie* Scorsese sia riuscito a produrre. Il male di Travis è il sottosuolo del mimetismo deviato, ovvero un processo desiderativo traumatizzato. La problematicità del mediatore emerge più chiaramente nel rapporto che si instaura tra Travis, Betsy ed il senatore Charles Palantine. Betsy è una giovane attivista di cui Travis si innamora e per conquistarla cerca di entrare nel mondo della politica. La ragazza si occupa della campagna elettorale di Palantine e il quartier generale del senatore dove Betsy lavora è una piccola società utopica. Nella sceneggiatura, Schrader appunta una considerazione molto importante: «visti da una certa distanza (l'unico modo in cui Travis può guardarli), appaiono come la gioventù prescelta dell'America: sani, energici, ben curati, attraenti, tutti reclutati dai campi bucolici del Massachusetts e del Connecticut»³³. Betsy è parte di questa riserva di giovani prescelti americani e la loro divinità è indiscutibilmente Palantine. Il prestigio a lui attribuito da Betsy e i suoi colleghi fa sì che il senatore inizi a comparire nelle vesti di mediatore. Travis, in quanto uomo del sottosuolo, non può sottrarsi alla dinamica mimetica e lui stesso finisce per approcciarsi al politico come a una divinità. Quando incontra Palantine fortuitamente nel taxi, gli esprime subito la sua ammirazione pur riconoscendo di non intendersi di politica. Come ragione del suo interessamento dice: «tutti quelli che conosco votano per lei». Un'affermazione azzardata. Lo spettatore sa bene che Travis è solo, non ha amici che non siano i colleghi tassisti incontrati saltuariamente al bar nelle ore notturne. In tutte le scene che li coinvolgono, però, si guardano bene dal parlare di politica, preferendo raccontarsi aneddoti scabrosi. Una piccola società sotterranea e immorale di cui Travis non riesce a far parte. L'unica persona che sappiamo conoscere

³³ P. Schrader, *Taxi Driver*, Faber and Faber, Londra 1990, p. 10 [trad. mia].

Bickle e votare per Palantine è Betsy, ne deduciamo che il suo interesse per Palantine è interamente mediato da Betsy. È una subordinazione che raggiunge l'apice nella sua sottomissione al mediatore Palantine, a cui Travis si rivolge quasi in termini liturgici. Quando il senatore gli chiede cosa si aspetti da un presidente, il taxista non avanza una richiesta politica, ma escatologica. «Chiunque eleggono deve ripulire questa città perché fa proprio schifo e... da tutte le parti poi... gentaccia. [...]. Certe volte il puzzo ti piglia alla gola e ti fa venire il mal di stomaco [...]. Io credo che quello che diventa presidente prima di tutto deve buttare nel cesso quest'immondizia e poi tirare l'acqua». Travis si aspetta che il presidente purifichi New York. Attende una specie di Giudizio Universale, è come un fedele al cospetto della divinità.

Di lì a poco, però, il ruolo di Palantine cambierà drasticamente. Il brevissimo idillio con Betsy si interrompe: la ragazza rifiuta Travis bruscamente dopo che l'uomo, per una serata insieme, la porta ad un cinema porno. Il rifiuto di Betsy è importantissimo: non è un semplice fallimento amoroso, ma l'esclusione da tutto il mondo di cui la ragazza fa parte. Il segno si inverte e la maledizione di Travis non può che ricadere sul dio supremo di quel piccolo universo politico: Charles Palantine in persona. Inizia così un periodo di ascetica preparazione atletica in vista di un fine tremendo: l'assassinio del senatore. Questo rovesciamento clamoroso della figura di Palantine (da mediatore salvifico ad acerrimo rivale) è forse la prova più lampante del mimetismo deviato.

Nel saggio *Il caso Nietzsche*, Girard analizza il rapporto tra il filosofo tedesco e Richard Wagner. Anche in questo caso c'è un cambio di segno radicalissimo: Wagner da modello adorato diventa nemico. «Wagner è il modello esplicitamente riconosciuto, la divinità apertamente adorata [...]. Poi egli diventa ostacolo e un rivale, senza cessare di essere per questo un modello»³⁴. Per descrivere questo processo, Girard usa il termine *ambivalenza*³⁵, intesa come «metamorfosi del modello mimetico in ostacolo»³⁶. È l'inevitabile conflittualità a cui conduce il mimetismo. L'ambivalenza è dunque un grande segno rivelatore del desiderio mimetico.

³⁴ R. Girard, *Il superuomo nel sottosuolo*, in R. Girard, G. Fornari, *Il caso Nietzsche*, Marietti, Bologna 2019, p. 14.

³⁵ Girard analizza il termine «ambivalenza» alla luce del rapporto tra Nietzsche e Wagner. Il significato della parola è, dunque, da circoscrivere a fenomeni analoghi in cui un modello dapprima venerato, diviene improvvisamente antagonista.

³⁶ R. Girard, *Il superuomo nel sottosuolo*, cit., p. 18.

Il rapporto tra Travis e Palantine sembrerebbe assecondare questo schema. Da mediatore salvifico, il senatore diventa un nemico da rimuovere, il capro espiatorio da sacrificare per poter placare il conflitto mimetico. L'imitazione reciproca dei desideri, infatti, porta al conflitto perché gli uomini ambiscono allo stesso oggetto. Questa situazione di antagonismo generalizzato porta a delle crisi mimetiche. Girard le chiama scandali, «piccoli rigagnoli che confluendo tra loro arrivano a formare i grandi fiumi della violenza collettiva»³⁷, ovvero la designazione del capro espiatorio con cui esorcizzare il male del mimetismo.

Travis elegge Palantine come primo capro espiatorio, ma il fallimento dell'attentato gli impedisce di assecondare la crisi mimetica. È lo stesso insuccesso del suo omologo reale Arthur Bremer. Come lui stesso ha dichiarato: la società non l'ha protetto da sé stesso. Non ha difeso Bremer e Travis dal loro trauma, cioè dal sottosuolo del mimetismo deviato. Ha, anzi, aggravato questo male ponendoli ai confini del consorzio civile e rafforzando le catene dell'antagonismo, imponendo modelli davanti cui prostrarsi servilmente. L'unico modo per reimpossessarsi del proprio posto nel mondo diventa dunque la violenza. A questo proposito è utilissimo riportare l'interpretazione che Girard dà dell'assassinio di Meursault, protagonista de *Lo straniero* di Albert Camus: «l'omicidio è in realtà un tentativo segreto di ristabilire un contatto con gli altri»³⁸. È un tentativo di curare il solipsismo che, secondo Girard, è l'ultima metamorfosi del mito romantico. «Come l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, Meursault grida: "Io sono solo e gli altri sono tutti insieme". Questo romanzo è l'ultima metamorfosi che conduce alla democratizzazione del mito romantico; fornisce a un vasto pubblico un simbolo dell'alienazione dell'io in un mondo in cui ciascuno si sente "straniero"»³⁹. Travis non ha altro modo di ricollocarsi in seno alla società. La violenza deve erompere e lo fa nel finale del film con la violentissima sparatoria ai danni degli aguzzini di Iris. Dopo Betsy, infatti, subentra un'altra figura femminile decisiva. A questo proposito, la professoressa Cari Myers fa notare una costante interessante nei film di Scorsese. Interpretando girardianamente il ruolo dei personaggi, spiega: «il circolo mimetico è accelerato dalla presenza dello *skandalon*. [...] Lo *skandalon* è spesso una donna, tendenzialmente bionda,

³⁷ R. Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, Adelphi, Milano 2001, p. 45.

³⁸ R. Girard, *Il risentimento: lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 60.

³⁹ *Ivi*, p. 56.

che sembra generare e far emergere il peggio degli uomini bloccati dal circolo mimetico»⁴⁰. Iris, come Betsy prima di lei, è il nuovo scandalo. Travis decide di salvarla dai malavitosi che la fanno prostituire. Per farlo, li uccide tutti. La scena è violentissima ed è lo snodo decisivo del film. Macnab riporta: «il regista non ha nemmeno cercato di negare che questa era la sequenza che apprezzava di più»⁴¹. Il finale è il culmine del film, esattamente come il sacrificio del capro espiatorio è il momento culminante di ogni crisi mimetica. Travis uccide i capri espiatori che ha identificato come rappresentativi della società che lo rigetta. Il gesto, non a caso, fa sì che egli per la prima volta sia accettato e riconosciuto. Nella sequenza finale, vengono inquadrati ritagli di giornale che lo incensano come “il taxista eroe”. L’uccisione del capro espiatorio gli ha permesso una sorta di redenzione sociale ed esistenziale.

Nelle sequenze conclusive, Travis sembra sereno. Incontra nuovamente Betsy e ci intrattiene una piacevole conversazione. Poi la ragazza esce di scena e poco prima dei titoli di coda un’ultima inquadratura sul volto di Travis, visto riflesso nello specchietto retrovisore, lo coglie in un’espressione di paura. All’improvviso torna il Travis di tutto il film, come se il sacrificio del capro espiatorio avesse condotto a una soluzione parziale, non definitiva. Secondo Girard, infatti, assecondare il ciclo mimetico non risolve la violenza. Per eludere la dinamica mimetica, è necessario scardinare alla base questo meccanismo, altrimenti il mimetismo condurrà sempre a crisi di violenza sempre più gravi ed endemiche.

Un’analisi approfondita di alcune sequenze chiave del film ha dunque dimostrato come la lettura mimetica del sottosuolo di Travis sia pertinente al suo trauma. A questo punto della diagnosi, è necessario ipotizzare una cura ed è quanto gli stessi Dostoevskij e Girard hanno tentato di fare nelle loro opere.

La soluzione cristologica

Cosa può rompere il ciclo della violenza mimetica? Girard suggerisce una possibile ipotesi di redenzione che è la stessa di Dostoevskij: il cristianesimo. Una fede da intendere

⁴⁰ C. Myers, *Violence and Redemption in Scorsese’s Films: A Girardian Reading*, in C. B. Barnett, C. J. Elliston (ed. by) *Scorsese and religion*, Brill, 2019, p. 96 [trad. mia].

⁴¹ G. Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, pos. 1017.

in termini di *imitatio Christi*: «Gesù non parla mai in termini di divieti ma costantemente in termini di imitazione e modelli [...]. Gesù non propone neppure una regola di vita ascetica [...]. Ciò che Gesù ci invita ad imitare è il suo desiderio, è lo slancio che lo dirige verso la meta che si è fissato: assomigliare il più possibile al Padre»⁴². Imitare Cristo porta dunque a una purificazione del desiderio e alla piena rivelazione degli scandali che conducono alle crisi mimetiche collettive. Infatti, il ruolo antropologico della Passione di Gesù è stato proprio questo. Le narrazioni religiose sacrificali delle civiltà precristiane raccontavano il sacrificio della divinità giustificandone la morte, il punto di vista era quello dei carnefici. Invece nel caso di Gesù «l'enfasi cade sull'innocenza della vittima e, di conseguenza, sulla colpevolezza dei suoi uccisori [...]. La Passione cristiana rappresenta il rifiuto e la condanna di tutto ciò su cui le antiche religioni pagane si fondavano, e su cui si fondavano [...] tutte le società umane, le società in cui le masse di oppressi non erano in grado di impedire ai “forti” e ai “vittoriosi” di godere i frutti della loro superiorità»⁴³.

Secondo Girard, il cristianesimo rivela la trappola mimetica e l'innocenza della vittima che gli scandalizzati designano come capro espiatorio. La vittima non è scandalo ma oggetto di tutela perché immagine del Cristo innocente. In quest'ottica, la debolezza che l'uomo sotterraneo scopre in sé, non è più onta ma ferita da curare.

La cristologia girardiana offre dunque una possibile soluzione al problema del sottosuolo di Travis e al trauma dell'eroe. Tuttavia, l'affresco di Girard si concentra anzitutto sulla componente desiderativa e mimetica⁴⁴. Un'antropologia cristiana equilibrata, invece, tiene conto del fatto che la salvezza è per tutto l'uomo e non solo per questo o quell'aspetto della sua interiorità. Da questo punto di vista, può essere interessante accostare alla riflessione girardiana e all'opera di Scorsese un romanzo che William Faulkner definì uno dei più veri e commoventi del suo tempo⁴⁵: *Fine*

⁴² R. Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, cit., p. 32.

⁴³ R. Girard, *Dioniso contro il Crocifisso*, in R. Girard, G. Fornari, *Il caso Nietzsche*, cit., pp. 70-72.

⁴⁴ A questo proposito, anche Fornari rileva come in Girard ci sia un'eccessiva focalizzazione sul processo mimetico a discapito di una visione che possa più esaurientemente indagare il processo desiderativo stesso. L'errore del pensatore francese, secondo Fornari, sarebbe quello di scindere il desiderio dall'oggetto. In Girard «tutto» spiega Fornari, «dipende dalla mimesi, col risultato che tale mimesi si libra nel vuoto, in una irreali indifferenza iniziale (quando l'imitatore non sa cosa desiderare) e finale (quando la rivalità esplose) verso gli oggetti. [...] Girard scambia l'incertezza sull'oggetto preciso da scegliere con la mancanza totale di appigli nella realtà da cui gli oggetti provengono». Cfr. G. Fornari, *Mediazione estetico-oggettuale. Per una nuova teoria antropologica e psicologica*, cit., p. 81.

⁴⁵ Cfr. G. Greene, *Fine dell'avventura*, Oscar Mondadori, Milano 1970.

dell'avventura di Graham Greene. La storia si presta bene all'interpretazione girardiana dal momento che al centro del racconto c'è un triangolo amoroso. I protagonisti sono gli amanti Maurice e Sara. Fra loro si interpone una terza persona. Non è il legittimo sposo di lei, Henry, ma Dio che svolge proprio il ruolo di mediatore. Per onorare un voto fatto a Dio prima della conversione, Sara abbandona Maurice. Dio diventa così il rivale di Maurice, un nemico la cui vittoria sarà definitivamente sancita dalla morte di lei.

Anche Maurice è un imitatore inconsapevole. Nel romanzo, la prima scintilla di passione per Sara scatta dopo aver guardato con lei un film d'amore fedifrago. Nell'adattamento cinematografico del 1955 non è presente la sequenza al cinematografo, ma il regista Edward Dmytryk ha escogitato un espediente sostitutivo molto particolare. All'inizio del film, Maurice vede Sara tradire suo marito attraverso uno specchio che la riflette mentre bacia un soldato. Un dettaglio che lui stesso sottolinea durante una conversazione successiva: «l'ultima volta che ti ho vista è stata in uno specchio». Subito dopo la bacia davanti a uno specchio come ha visto fare all'altro uomo. Lo specchio torna anche in *Taxi Driver* poco prima del tentato assassinio di Palantine, nel momento di massima crisi mimetica di Travis. È il simbolo dello sdoppiamento a cui conduce il mimetismo con la sua ambivalenza ossessiva verso il mediatore. È il soldato che ha baciato Sara ad aver "insegnato" cosa desiderare al protagonista. Maurice ne imita perfettamente il modello, persino nel baciare la donna davanti allo specchio. Maurice ha bisogno di un terzo che sia modello e rivale, la sua gelosia patologica glielo impone. Dio diventa così il rivale più potente e (quindi) perfetto contro cui combattere. Tuttavia, il mediatore divino anziché generare rivalità e violenza come i mediatori tradizionali, innesta un circolo virtuoso di amore e pietà nei suoi imitatori. Sara, imitando Dio, cambia la vita di tutti quelli che la incontrano e muore in odore di santità nonostante sia il personaggio più moralmente problematico. Maurice si accorge di questa sua fioritura, ma resiste al rivale divino pur accettandolo come interlocutore. Chi invece si fida di Sara è il predicatore nichilista Richard Smythe, anche lui un uomo del sottosuolo. Smythe nutre un profondo disprezzo di sé a causa di una voglia a forma di fragola che gli sfigura la faccia. Sara poco prima di morire dà un bacio su questa ferita. Lo fa pur avendo disgusto della deformità, imitando Dio che, con l'Incarnazione, ha avuto pietà del male umano. Smythe si lascia baciare, si fida, e dopo la morte della donna la voglia guarisce. Un miracolo il cui significato è quello della guarigione dalla ferita del sottosuolo, il trauma

originario. La relazione con un Dio personale che si rende presente attraverso vicissitudini, volti e circostanze della vita lo guarisce. La dinamica della redenzione cristiana è ben espressa dal professor Weller Embler in un saggio sul sottosuolo dove sottolinea: «se uno è intrappolato nel sottosuolo di sé stesso, può essere salvato *solo* da un altro che non è intrappolato»⁴⁶. Greene colloca questa salvezza all'interno delle contraddizioni umane che la precedono e la accompagnano. In questo risiede il grande *trait d'union* tra Greene e un terzo sostenitore dell'ipotesi cristologica: Dostoevskij stesso. Anche lui, per sua stessa ammissione, resterà fino alla fine «figlio della miscredenza e del dubbio»⁴⁷. Ma, spiega Girard, con la sua ultima opera *I fratelli Karamazov*, annuncia la redenzione dal sottosuolo. La fede in Cristo che disinnesci il mimetismo deviato e le sue dissimulazioni, l'ha reso capace di scoprire il suo trauma originario: il rapporto col padre. Una relazione che Girard definisce di «idolatria sotterranea»⁴⁸, madre di tutte le ambivalenze del sottosuolo. Per questo racconta di un parricidio e partorisce la figura di un padre particolare e problematico come Fëdor Pàvlovič Karamazov. La soluzione cristologica implica dunque la scoperta del proprio trauma originario, l'attraversamento del sottosuolo e la vanificazione di ogni capro espiatorio. Quest'ultimo aspetto è la scoperta finale di Travis. Il taxista asseconda la violenza mimetica e questo lo riabilita agli occhi della società che del ciclo mimetico ha fatto il suo caposaldo. Ma lo sguardo finale di paura apre nuovamente la questione, è indice di un cammino in corso, un percorso da compiere. Swenson afferma: «le sequenze di finestrini, specchi e occhi si legano alla desolazione spirituale percepita dal protagonista»⁴⁹. Travis ha intuito qualcosa, ma è ancora immerso nel sottosuolo. Il sacrificio del capro espiatorio non è abbastanza per risolvere la sua alienazione, tanto che dopo il massacro Travis finge di spararsi emulando una pistola con le dita. Il professor Bernard Coughlan afferma: «il gesto di Travis che finge di spararsi nella tempia con una pistola immaginaria è l'ammissione di una sconfitta»⁵⁰. Il film non si chiude con un finale edificante ma, più realisticamente, con una situazione chiaroscurale. La salvezza, per

⁴⁶ W. Embler, *The metaphor of the underground*, in "A review of general semantics", 25/4, December 1968, p. 399 [trad. mia].

⁴⁷ F. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 51.

⁴⁸ R. Girard, *Dostoevskij: dal doppio all'unità*, cit., p. 93.

⁴⁹ A. J. Swenson, *The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle*, cit., p. 273.

⁵⁰ B. Coughlan, *Martin Scorsese and redemptive violence: a theological reflection and critique*, Mary Immaculate College, 2013, p. 124 [trad. mia].

Travis, non è una meta ma un cammino che sta ancora percorrendo. Il valore dell'opera cinematografica, però, sta proprio nel rivelare questo percorso. Nella conclusione si tenterà di chiarire quest'ultima affermazione.

La redenzione di Travis

Il trauma dell'antieroe Travis Bickle è il mimetismo deviato. È una ferita che alimenta il meccanismo desiderativo con l'odio di sé e degli altri. Girard, il teorizzatore del mimetismo, ipotizza che la redenzione da questa condizione sia il cristianesimo. *Taxi Driver* non suggerisce una chiara ipotesi risolutiva, ma racconta il cammino di un uomo che cerca coi mezzi che ha la salvezza dalla sua condizione. La situazione finale di Travis è simile a quella di Maurice, l'amante nel romanzo di Greene. Anche lui è nel chiaroscuro di un sottosuolo in cui la menzogna mimetica inizia a cedere. L'eroe diventa lentamente cosciente del suo trauma. «Non ti ho odiata forse nel mentre che ti amavo? E non odio me stesso?»⁵¹. Con queste parole rivolte all'anima dell'amata defunta, Maurice ci svela la verità del trauma sotterraneo: l'odio di sé, l'ambiguità di un amore mescolato al disprezzo, alla volontà di dominio. L'opera letteraria e quella cinematografica si alleano per svelare la menzogna romantica che nutre il trauma dell'eroe. È proprio attraverso l'oscurità raccontata che si intravede una possibile luce salvifica. L'aveva intuito Leone Ginzburg che, commentando le *Memorie*, affermava: «per redimere un mondo così squallido, per dare un senso e una nobiltà a una riaffermazione del libero arbitrio che comincia col coonestare delle bassezze, ci vorrebbe una fede; e infatti da ogni pagina delle *Memorie* del sottosuolo traspare quest'aspirazione inespressa, questa inderogabile seppure inappagata esigenza»⁵².

⁵¹ G. Greene, *Fine dell'avventura*, cit., p. 254.

⁵² L. Ginzburg, *Nota introduttiva*, in F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., pp. XII-XIII.