

***Taxi Driver* o della dissociazione**

Travis: Yeah, I don't know. That's about the dumbest thing I ever heard.

Wizard: I'm not Bertrand Russell. Well what do ya want. I'm a cabbie you know. What do I know? I mean, I don't even know what the fuckin' you're talkin' about.

Una delle questioni di peculiare rilievo negli studi semiotici dedicati alla testualità può essere posta sotto lo stemma della tensione tra locale e globale, secondo la doppia accezione che può prendere l'idea di "configurazione del senso": quest'ultimo sintagma infatti, con una duplicità che sussume sia il risultato ottenuto che l'operazione necessaria per ottenerlo, indica insieme lo stato di cose già dato, secondo una logica *a posteriori*, e il processo che a questo stato conduce, secondo una logica *in fieri*. Per quanto qui interessa, si consideri ad esempio il modo in cui viene declinata in semiotica generativa l'opposizione tra azione e passione. La prima sarebbe informata ad una logica ricostruttiva, che lavora per presupposizione: classicamente, è dalla sanzione (come sintagma narrativamente terminativo) che si ri-conosce (il prefisso è rilevante) la performance (in quanto performance) e, attraverso un *motus a contrario*, si risale alla competenza come suo presupposto (l'*essere* del *fare* come antecedente logico del *fare*) ed alla manipolazione come *far fare*, primo motore o innesco del dispositivo narrativo. Di converso, è stato sottolineato invece come nella passione sia in gioco una logica protensiva, anticipatoria, che fa del calcolo strategico il suo indispensabile strumento operativo¹. Valga in proposito, ad introdurre *Taxi Driver* come oggetto d'analisi, l'esempio (ormai assurto alla stereotipia metafilmica) del dialogo con lo specchio: se il passionale si iscrive (principalmente) nell'essere del fare, e dunque nella competenza del soggetto, allora un momento chiave di competenzializzazione di questo stesso soggetto narrativo è l'anticipazione della performance che Travis, pistole alla mano, svolge nella sua stanza. La logica protensiva si espliciterebbe attraverso la formazione di una *immagine-scopo*²: e il calcolo strategico prevede in effetti che Travis si simulacri

¹ Cfr. ad esempio Fontanille 1998 e 2001.

² Il riferimento è a Greimas e Fontanille 1991, p. 99.

nel suo Oppositore, lo sguardo doppio insieme nello specchio e dello specchio. Si noterebbe allora come, se, da un lato, per l'azione si può assumere un modello sanzionatorio che, a posteriori, poti i rami laterali dell'azione stessa come performanze mancate o come programmi narrativi d'uso, dall'altro nella passione sia invece la logica stessa del funzionamento ad impedire un riduzionismo funzionalista, poiché è proprio *ciò che non c'è ancora* che è di rilievo per il movimento passionale. Ma d'altra parte non sembra così produttivo supporre una relazione di opposizione tra l'azione e la passione, quanto piuttosto mettere in luce una modulazione reciproca tra le due componenti che permetta insieme di mantenere la rilevanza globale di un senso che necessariamente si fa a posteriori (non cioè come presenza del senso, quanto piuttosto come effetto di presenza) e di valorizzare le semantizzazioni locali e gli scarti che queste impongono alla falsa continuità del senso stesso³. A tutti gli effetti, è proprio lo stile passionale che così precipuamente caratterizza il protagonista di *Taxi Driver*, Travis Bickle, a modularne l'azione: e la sola logica di ricostruzione dell'azione per presupposizione a partire dalla (perturbante) sanzione finale (che pure, si noti, in maniera narrativamente del tutto classica, chiama in gioco figurativamente, attraverso l'insieme dei ritagli di giornale, l'assiologia sociale dell'opinione pubblica) lascerebbe in realtà troppi spazi bianchi, troppi errori di ortografia semio-narrativa, se non si tenesse conto del movimento parallelo del soggetto del patire, movimento inteso come moto parallelo tra logiche dell'azione e della passione piuttosto che come bordone del patire sull'agire (come invece potrebbe apparire ad uno sguardo "performativo"). Dati questi assunti, e considerata la "ricchezza timica" che in relazione a *Taxi Driver* si delinea immediatamente all'orizzonte anche soltanto in una primissima fase di intuizione analitica, sembra strategicamente opportuno guardare l'opera *a partire* dalla dimensione passionale verso quella narrativa, registrando le peculiarità della prima e gli scarti che questa introduce rispetto alla seconda.

Difficile definire con un lessema la passione, o meglio la configurazione passionale, che si delinea in *Taxi Driver*. Si potrebbe partire dalla condizione di *misfit* a cui viene spesso ascritto il personaggio di Travis. A seguire la definizione dizionariale, "misfit" è

³ Si tratta cioè di "evitare la presupposizione errata che la testualità offra costitutivamente un'unica ed univoca traiettoria di senso" che ne totalizzi gli aspetti narrativi, per metterne piuttosto in luce gli elementi "paralogici", sempre più evidenti nella cinematografia, anche commerciale, degli ultimi vent'anni (Basso 2003, pp. 29 e 330). D'altra parte, questo non sembra essere meno vero per la narrazione popolare, troppo spesso costretta nei letti di Procuste degli schematismi semio-narrativi (cfr. Caprettini 2000, p. 15).

“articolo di vestiario di misura sbagliata; pesce fuor d’acqua; disadattato”⁴. Ne conseguirebbero percorsi semantici, correlati tra loro. Il primo è quello della misura: il *misfit* è fuori taglia, non rientra all’interno dell’escursione delle misure riconosciute come standard. Il secondo è quello, generalissimo, della disforia, nell’accezione più ampia: come repulsione “organica” del soggetto rispetto all’ambiente circostante (*lato sensu*), repulsione che la definizione dizionariale condensa paralessematicamente nella figura “naturale” del “pesce fuor d’acqua”. È agevole notare come, in entrambi casi, si presupponga un Osservatore. Nel primo caso, esso assume la forma di un Misuratore, poiché si suppone la pertinenza di una scala di misura e di una escursione, definita sulla scala, tra un limite minimo e un limite massimo: lo spazio previsto è lineare ed orientato. Nel secondo caso, invece, l’Osservatore semplicemente definisce i limiti dell’ambiente euforico rispetto a quello disforico: l’acqua si oppone per negazione a tutto ciò che non è acqua, secondo una relazione rispettivamente di inglobato a inglobante. Il lessema “disadattato”, indipendentemente dalle possibili accezioni tecniche della psicologia e della sociologia, riassume i due percorsi poiché implica il fallimento di un programma di adattamento, inteso come svolgimento di un processo di adeguazione rispetto ad una misura, che ha come risultato uno stato disforico. Così, il *misfit* è un *drop-out*: “persona che rinuncia, che si ritira”, “emarginato” perché posto al margine, e parzialmente già fuori margine. Analogamente, la condizione di Travis è quella di un “alienated urban castoff” (Kolker 2000, p. 227), e, se “castoffs” sono “gli abiti scartati, smessi”, di nuovo vale la metafora vestimentaria come condizione del vivere sociale, che sancisce questa volta lo stato finale, lo scarto e la dismissione. L’errore di misura, la condizione di fuori taglia, è causa d’esclusione, intesa come condizione terminativa di fuoriuscita dallo spazio: spazio che, attraverso l’isotopia sociale, è convertito, appunto, in spazio sociale. Dunque, si delinea da subito una mancanza di competenza: Travis non è capace di assumere gli abiti che la società gli confeziona, non riesce ad “indossarne” le abitudini. La solitudine, che a giusto titolo viene consistentemente ricordata come dimensione centrale del film⁵, va allora inscritta all’interno del dispositivo del disadattamento, di cui costituisce il sintagma finale, laddove la si consideri come “lo stato di esclusione da ogni rapporto di presenza o vicinanza altrui subito e sofferto in conseguenza di una totale mancanza di affetti, di

⁴ Qui e di seguito, si cita dal *Dizionario Inglese SEI*, Torino 1977 (basato sull’*Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, Oxford University Press 1963).

⁵ L’osservazione più acuta in proposito è senz’altro quella di Scorsese (1998), che sottolinea la dimensione meno ovvia tra quelle ascrivibili all’ambiente in cui si situa Travis: “Uno dei dettagli-chiave di *Taxi Driver* è il fatto che Travis non ascolta mai musica – è completamente solo” (*ivi*, p. 37).

sostegno e di conforto”⁶. Definizione pienamente compatibile con quanto osservato in precedenza perché comprende non solo una descrizione dello stato “subito” dal soggetto, ma anche una valutazione del soggetto stesso, che “soffre” *in conseguenza* dello stato subito. Ad un primo sguardo, il *misfit* è perciò un soggetto che vuole ma non riesce ad integrarsi in uno spazio sociale chiuso, rispetto al quale si trova in condizione di exteriorità o al massimo di liminarità⁷. Tornando a *Taxi Driver*, il fatto che il *volere* identifichi una pertinenza modale centrale nel capolavoro scorsesiano è peraltro dimostrato da almeno quattro percorsi figurativi della competenza, che possono essere definiti dell’insonnia, della sessualità, della mano e della mira. Essi vengono presentati in successione e fanno emergere quattro possibili dimensioni corporee del *volere*, che si dispongono in sequenza logica, descrivendo una progressione dal timico al pragmatico. Nell’insonnia, che è innesco della narrazione, il corpo è puro corpo senziente: la prima *manque* del soggetto gli perviene cioè in quanto affezione. L’insonnia delinea infatti una corporeità non socializzabile, o almeno non socializzata: alla solitudine sociale del sonno, come programmazione sociale della necessità corporea, si oppone allora la solitudine idiosincronica della veglia forzata⁸. L’insonnia definisce anche un primo elemento in reiterazione, e contribuisce così, al primo lancio dei dadi, a definire lo stile semiotico dominante di *Taxi Driver*, l’aspettualità reiterata: Travis, iniziato il servizio notturno, si trova di nuovo nel cinema porno, ma nonostante dodici ore di lavoro resta ad occhi aperti⁹. Il *voler dormire*, come puro timico, si innesta così sul secondo percorso figurativo, quello della sessualità: qui il corpo si socializza e si distribuisce in moltiplicazione, sia nella proliferazione degli attori esplicitamente programmati al *fare* sessuale che affollano le strade della notte newyorchese, sia nell’acquisizione di una eclatante attività scopica, alla quale è costretto a limitarsi il *fare* di Travis. In effetti, le sequenze di pornofilm visibili in *Taxi Driver* suppongono un Osservatore che è quasi puro Focalizzatore, semplice condizione del *fare* percettivo. Così, se nel *débrayage* enunciativo dello “Swedish Marriage Manual” l’Osservatore iscritto è Spettatore,

⁶ Qui e di seguito, si cita dal *Dizionario Italiano Devoto-Oli*, Firenze, Le Monnier 1971.

⁷ In *Taxi Driver* si delinea allora una “nuova figura di perdente”: “un animale sociale in agonia per un’integrazione sospirata ma vissuta nello stesso tempo come impraticabile” (Lasagna 1998, p. 49).

⁸ La solitudine permette così due investimenti timici contrari: al sonno, che ne costituisce variante euforica, si oppone la veglia disforica. È la stessa definizione dizionariale della solitudine che segnala una polarizzazione che non sembrerebbe così ovvia: secondo quanto ricordato in precedenza, la solitudine come “stato di esclusione”, prima ancora di essere subito e sofferto, può infatti essere “desiderato o ricercato a scopo di pace o di appartata e raccolta intimità” (Devoto-Oli, cit. v. *solitudine*) .

⁹ “Twelve hours of work and I still can’t sleep. Damn”. A cui segue, ad indicare una condizione che è in effetti cosmica, poiché di principio immutabile e di fatto non modificata dalla trasformazione narrativa: “Days go on and on. They don’t end”.

almeno in quanto *voyeur* di una tentacolare scena di gruppo, in altri due luoghi questi non prende neanche in carico l'individuazione del figurativo: si pensi alle macchie sfocate che emergono nella prima visione cinematografica o alla visualizzazione fisiologica (e strumentale: attraverso il microscopio) degli spermatozoi ancora nello "Swedish Marriage Manual". Qui la corporeità sociale sembra procedere per regressione dal figurativo al plastico, riportandosi di nuovo alla pura dimensione timica dell'affezione. Sembrerebbe così che il puro timico non sia rappresentabile se non attraverso la scomposizione cromatica: si pensi all'apertura del film sullo sfarfallio acquatico e vitreo della notte newyorkese¹⁰. In ogni caso, ne consegue una solitudine socializzata ad un secondo livello: se l'insonnia implica un *fare* fisiologico (dove l'aggettivo indica semplicemente una trasversalità rispetto alla socializzazione: tutti dormono), la solitudine del pornomane è invece prevista e programmata socialmente, e in effetti suppone un grado minimo dell'azione, un *fare* percettivo, un guardare nel quale si risolve tutto l'operato di Travis¹¹. Ad esso si aggiunge, non marginalmente, il programma d'uso del frequentare: attività di per sé asettualizzata nel senso dell'iterazione. Dunque, un *voler fare* sessuale contraddittorio e ulteriormente reiterato nel senso dell'ascesi, laddove appoggia in progressione sulle tre figure femminili della bigliettaia (alla quale è esplicita la profferta sessuale), di Betsy (la donna-angelo), e di Iris, alla quale Travis non intende neanche riconoscere un ruolo sessuale, ma che pure frequenta, e con cui infatti il *volere-fare* sessuale si trasforma in un *voler-fare* salvifico¹². La terza figura del *volere* attraverso il corpo è quella della mano, che delinea un *fare* somatico già orientato verso il pragmatico: si veda il percorso dell'amputazione che conosce anch'esso una reiterazione (minima, quella della duplicazione). Così, Betsy specula su come un uomo cui sono rimaste solo due dita in una mano possa accendere un fiammifero¹³: problema della competenza in quanto tale, che è ricoperto attraverso una doppia sineddoche, in cui la mano, per il tramite della prassi corporea, simulacra la competenza in generale. Questione lasciata aperta, poiché, in merito, Travis opera

¹⁰ La considerazione relativa a *Taxi Driver* è già in Fontanille (1989, p. 138), cui si rimanda anche per la definizione dei regimi di osservazione.

¹¹ Si potrebbe supporre che il guardare pervenga alla dimensione cognitiva: senza escludere questa possibilità, sembra però che in questa circostanza il guardare di Travis sia orientato principalmente al pragmatico: si tratta di agire per passare il tempo, o al massimo, grottescamente, per conquistare Betsy. Tuttavia, la visione pornografica è in effetti modalità di acquisizione del *sapere* sessuale del soggetto solitario.

¹² Si pensi allo scambio di battute rispettivamente tra Iris e Travis: "- Don't you want to make it? - No, I don't want to make it. I want to help you". Il passaggio dal *voler fare* della sessualità al *voler fare* contrario della redenzione passa repentinamente attraverso il contraddittorio *non voler fare* sessuale.

¹³ La rilevanza tematica della sequenza è già stata giustamente sottolineata (Kolker 2000, p. 235; Pezzotta 1997, p. 48).

semplicemente come agente sperimentale, mozzando nel finale le dita dell'affittacamere (e trafiggendone ulteriormente il palmo) quasi a proporre una procedura di verifica del *Gedankenexperiment* di Betsy, senza che però se ne possa trarre alcuna conseguenza. Infine, in stretta connessione con il percorso precedente, il problema della competenza attraverso il corpo passa per il tramite della mira. In questo caso, il corpo è in primo luogo il Destinatario nel programma d'uso dell'addestramento: si pensi alla flessioni, alla temperatura della mano sul fuoco, agli esercizi di tiro. In secondo luogo, il corpo, reso competente, è dotato di un *saper fare* somatico che gli permette in effetti un'azione: capacità d'azione balistica mirata che figurativizza (basti pensare di nuovo alla mano, questa volta di Travis, che punta il televisore, lo schermo del cinema, la sua stessa tempia) quell'intenzionalità dirigente che costituisce il volere. L'argomento è cruciale, e meritevole di ulteriore attenzione, ma vale la pena di sottolineare in prima approssimazione che il problema del *volere* filtra attraverso il corpo, orientato progressivamente dal timico al pragmatico. La sensibilizzazione viene completata definitivamente nella sua dimensione deontica da quel *non potere* simmetrico la cui prima figura è l'insonnia (il *non poter dormire*): figura che, iscritta somaticamente nel soggetto stesso, è *imprinting*, vera e propria impressione corporea, di tutte le sue mancate performance (dal rifiuto della bigliettaia al corteggiamento naufragato di Betsy, dal fallimento come sicario di Palantine al mancato suicidio finale, suggellato proprio dall'ineffettualità della mano puntata alla tempia). Ma la configurazione modale *volere* e *non potere* è di estrema generalità, poiché struttura passioni di natura spesso significativamente diversa: tuttavia, proprio attraverso il confronto con le configurazioni limitrofe, essa può essere allora ulteriormente specificata. Seguendo un esempio a tutti gli effetti "classico", è il caso della disperazione e dell'ostinazione, di cui vale la pena riportare alcune caratterizzazioni. In primo luogo, le modalizzazioni, in entrambi i casi, comprendono:

“- un *saper non essere* (il soggetto sa che è disgiunto dal suo oggetto); - un *poter non essere* o un *non poter essere* (il successo dell'impresa è compromesso); - un *voler essere* (il soggetto ci tiene comunque a essere congiunto, e metterà in opera tutto per questo)” (Greimas e Fontanille 1991, p. 56).

In secondo luogo, nell'ostinazione come nella disperazione, è necessario supporre una coarticolazione tra il *voler essere* e il *voler fare*. Nell'ostinazione, il soggetto fallisce la

performance *ma* persegue, resiste, replica, è “in stato di continuare a fare” (Greimas e Fontanille 1991, p. 56) nonostante lo scacco, anzi a maggior ragione, secondo una logica che presuppone un eccedente modale (un *voler essere*) rispetto alla pura competenza narrativa (il *voler fare*), dalla quale però non può prescindere, ma, al contrario, dipende: “l’ostinato « vuole essere colui che fa », il che non equivale a « egli vuole fare »” (*ibid.*). A detta degli stessi autori, si tratta di un dispositivo modale *paradossale*, poiché il *voler essere* viene modificato, nel senso dell’incremento, dal *non poter essere* e dal *saper non essere*: la contraddizione interna al soggetto, che sa di *non potere*, è produttiva, poiché innesca un divenire secondo la reiterazione. Nella disperazione, invece, la stessa serie modale si organizza in un differente dispositivo sintattico: il disperato vive una scissione tra *voler essere* da una parte e *non poter essere* e *saper non essere* dall’altra. Condizione di scissione e separatezza tra desiderio e consapevolezza dello scacco, che si dispongono in parallelo, in una configurazione, questa volta, non paradossale, ma *conflittuale*: se l’ostinazione prevede una vittoria del soggetto volitivo, nella disperazione il conflitto interiore è insolubile e annientante. Un terzo elemento da tenere in conto è poi lo stile semiotico: favorevole al dispiegamento del divenire nell’ostinato (per il quale il fallimento è primo motore), sfavorevole, viceversa, nel disperato (nel quale la duplice tensione conflittuale produce un’immobilità tesa). A partire da queste prime considerazioni, sono allora rilevabili consonanze e dissonanze rispetto a Travis Bickle. In effetti, il *Taxi Driver* pare essere soggetto precipuamente ostinato, laddove è proprio la performance mancata che ne alimenta la dimensione volitiva: lo stile aspettUALE è, come ampiamente già detto, quello della reiterazione. E tuttavia manca esplicitamente quell’orientamento euforico che caratterizza il soggetto dell’ostinazione, così che Travis sembra avvicinare la disforia del disperato. Tuttavia, se Travis non perviene in effetti a quella fiducia nel divenire che è condizione dell’azione ostinata, non gli manca però del tutto una apertura verso il futuro: piuttosto, la condizione di realizzabilità del *volere*, senza essere del tutto negata, è spostata in avanti, in una lontananza senza misura. Basti pensare a quello che il vero motto di quello che si potrebbe definire il “programma della pulizia”: “someday a real rain will come and wash all this scum off the streets”. L’azione è situata in un futuro del tutto indeterminato. Così, è difficile pensare a Travis come soggetto disperato nel modo che si è ricordato, ed infatti, nonostante la disperazione sia un *topos* patemico che attraversa gli studi sull’opera¹⁴, si è potuta osservare più volte la peculiarità di una

¹⁴ Riassume Kolker (2000, p. 222): “A film about «despair and disintegration »”.

passione che conduce, piuttosto che all'aprassia, al sanguinario parossismo dell'azione finale (rituale, come spesso è stato detto). In *Taxi Driver* si configurerebbe allora una specie particolare della disperazione, tipicamente americana, che si opporrebbe a quella esistenzialista europea, secondo l'orientamento spaziale del fare: nella disperazione europea il fare è orientato verso l'interno del soggetto, in quella americana verso l'esterno¹⁵. Il soggetto disperato è un soggetto comunque *teso*, ma secondo due diversi orientamenti: nel caso in cui sia "europeo", la tensione agisce come forza centripeta, fino a produrre un'implosione soffocante del *fare*; se è "americano" invece, la tensione opera centrifugamente, disperdendo lo stesso soggetto in un'esplosione corpuscolare¹⁶. A tal proposito, sarebbe in effetti sufficiente considerare il risultato figurativo della sanguinosa performance esplosiva di Travis nell'albergo a ore: una distribuzione di corpi (e del corpo, nel caso delle dita) in uno spazio eterogeneo, perché a sua volta distribuito, scomposto in più parti (entrata, scala, pianerottolo, stanza). Come si vede, si tratta di nuovo del problema della foria come relazione tra individuo e ambiente, o meglio come relazione tra un interno ed un esterno, secondo l'asse *inglobato/inglobante*: data la rilevanza della relazione col *fare*, si potrebbe pensare ad un'ostinazione disforica, piuttosto che a una disperazione euforica. La definizione è certo paradossale: ma, oltre ad esserlo in senso tecnico (secondo quanto detto sopra), parrebbe soprattutto rendere conto di due altri aspetti dell'intricata faccenda. Non si è fatto cenno finora della terza modalità che è chiamata in causa da Greimas e Fontanille per descrivere la coppia ostinazione/disperazione, il *saper non essere*, quella consapevolezza dello scacco che è euforizzante nell'ostinato e disforizzante nel disperato. In effetti, è proprio il *sapere* a costituire un grumo di complessa soluzione in Travis. Da un lato, Travis manifesta una consistente attività non solo riflessiva, ma soprattutto autoriflessiva¹⁷: si pensi, per definizione alle considerazioni diaristiche, soprattutto in relazione ai suoi stati di soggetto senziente. Travis vive consapevolmente (tematizzando) il disagio dell'insonnia, il *dover essere* della missione¹⁸, lo stato di

¹⁵ L'osservazione è dello stesso sceneggiatore Paul Schrader (cit. in Pezzotta 1997, p. 51).

¹⁶ Nel quadrato proposto da Fabbri e Sbisà per rendere conto della categoria tensiva, le due disperazioni si opporrebbero allora sull'asse dei contrari come *contratto/esteso* (Fabbri-Sbisà 1985, p. 244).

¹⁷ Indipendentemente da considerazioni pseudocliniche dello stesso Schrader (cfr. Kolker 2000), che lo accredita come schizofrenico: ed in effetti così dovrebbe essere stando ad alcuni studi, poiché parrebbe al contempo psicotico ("a fully fledged psychotic", Stern 1995, p. 42) e nevrotico ("Clearly, Travis Bickle, from the beginning, is neurotic", Stern 1995, p. 49).

¹⁸ "All my life needed was a sense of someplace to go".

solitudine¹⁹, così come si rende conto di avere “cattive idee”²⁰. Inoltre egli manifesta una capacità di programmazione a medio (se non lungo) raggio²¹, che prevede ad esempio la dilazione dell’azione, dimostrandosi così dotato di un meta-sapere relativo sia al suo essere soggetto di stato che soggetto del fare. Ora, in relazione al timismo, il *sapere* in questione è esplicitamente disforico, e la disforia che “carica” il fare ostinato di Travis avrebbe qui la sua scaturigine. Si tratta allora di abbozzare il funzionamento sul versante passionale di quello che pare essere il dispositivo sintattico centrale in *Taxi Driver*: la dissociazione. Si è già avuto modo di osservare come la *misfittedness*, il disagio del *misfit*, in tutte le sue accezioni, implichi un Osservatore, nella forma di un soggetto meta-cognitivo valutatore: analogamente a quanto avviene nella nostalgia²², il soggetto meta-cognitivo *Sm* valuta la condizione del soggetto cognitivo *Sc*. La definizione del disagio dipende dalla relazione *Sm/Sc*: se, in condizione di autonomia, un *Sm* “esterno” a *Sc* gli attribuisce lo statuto di disagio, in caso di sincretismo, invece, è un unico soggetto che assume i due ruoli, realizzando una autovalutazione. La dissociazione, che è invocata costantemente come tema cruciale in *Taxi Driver*²³, può essere allora pensata semioticamente come il dispositivo sintattico che prende in carico l’operazione di rottura del sincretismo tra i due soggetti, determinando la loro progressiva autonomizzazione. Dei due soggetti in questione, il primo è un soggetto disforico che è allora possibile assumere come trimodalizzato (M^3), semplicemente in quanto dotato, secondo quanto visto in precedenza, di un *volere*, un *sapere*, un *non-potere*, così da raggiungere lo stato di soggetto della disperazione a tutti gli effetti. Soggetto che sembra configurarsi conflittualmente come tipicamente disperato, conscio dello scacco: è il soggetto della solitudine come stato di esclusione. Tuttavia, la peculiarità sembrerebbe giocare sull’incassamento delle modalità: si può cioè assumere che il soggetto disperato proietti per *débrayage* un altro soggetto. Non si tratta però di un attante trimodalizzato²⁴ (come quello descritto in precedenza per l’ostinazione), quanto piuttosto di un attante cui si può riconoscere una dotazione modale ridotta. Rispetto a questo problema, si potrebbe osservare come il *minimum* di dotazione modale identifichi un attante

¹⁹ “Loneliness has followed me my whole life. Everywhere. In bars, in cars, sidewalks, stores, everywhere. There’s no escape. I’m God’s lonely man”.

²⁰ “I got some bad ideas in my head”.

²¹ “June 29th. I gotta get in shape now. Too much sittin’ is ruinin’ my body. Too much abuse has gone on for too long. From now on, it will be fifty push-ups each morning, fifty pull-ups”.

²² Si veda Greimas 1986, p. 21.

²³ Si vedano Kolker 2000 (“the problem of a dislocated subject”, p. 216), Taubin 2000 (“disassociation”, p. 22), Cappabianca 1992 (“scissione”, p. 33). Lo stesso Scorsese rileva in Travis una fondante confusione tra realtà e fantasia (cit. in Bruno 1992, p. 14).

²⁴ Si segue Fontanille (1998, pp. 172ss.).

unimodalizzato, che può essere pensato come un automa o una macchina, poiché è programmato per un solo obiettivo: l'unica modalità di cui è dotato è allora un semplice *potere*, sia esso *poter fare* o *poter essere*, come forma pura della disponibilità all'azione, la cui messa in atto dipende da un altro attante. Un attante bimodalizzato può invece essere pensato come dotato di una coppia di modalità, così da posizionarsi di conseguenza ad un livello gerarchicamente superiore (per dotazione) rispetto a quello unimodalizzato: al puro *potere* si aggiunge un *volere*, un *sapere*, un *dovere*. L'attante bimodalizzato²⁵ a cui è possibile pensare come secondo soggetto è allora l'operatore della macchina unimodale: colui che ne innesca il processo. L'assetto modale di questo secondo attante deve però comprendere, oltre ad una competenza (il *potere*), un'altra modalità che, in quanto pura forma dell'innescamento, è difficilmente attribuibile al *volere*, al *sapere*, o al *dovere*. Al *potere*, come forma della competenza, si aggiunge allora una struttura modale oscillante, poiché parrebbe possibile che, ad assumere la funzione di innescamento, vi sia una configurazione mobile comprendente inizialmente tutte e tre le modalità. Si potrebbe pensare ad una oscillazione dei tre elementi, il cui risultato è la selezione di uno di essi per volta. Poiché la modalità reggente, indipendentemente dal tipo, sembra funzionare semplicemente come attacco per la messa in atto della competenza, la figura dell'innescamento specifica soprattutto uno stile aspettuale puntuale: con una metafora acustica, la puntualità è l'effetto risultante dal transitorio d'attacco. L'innescamento si presenta perciò anamorficamente come una struttura mista *volere/sapere/dovere* che produce una variazione "percussiva" d'intensità, così da "porre in vibrazione", per così dire, il *potere*. Ad esempio, nell'approccio con la bigliettaia, il *potere* si associa con un *volere*: Travis, in quanto soggetto del *fare*, agisce vogliosamente²⁶. Nel supermarket invece, l'azione dello sparare è il risultato di una valutazione "ecologica" delle informazioni ambientali: il *sapere* non è gerarchicamente superiore al *fare* (poiché non è in alcun modo una valutazione operata sul *fare*), ma è il presupposto e la causa dell'azione²⁷. Infine, la modalità del *dovere* è esplicita nella *coazione* a ripetere che *costringe* Travis alla ricerca della performance. Il *dover fare/non*

²⁵ Fontanille, riprendendo Coquet, non attribuisce all'attante in questione uno statuto di soggetto pieno. La soggettificazione dell'attante come funzione del "carico" modale non sembra particolarmente rilevante.

²⁶ *Potere* e *volere* caratterizzano il soggetto impulsivo, per il quale l'azione è governata dalla volizione senza programmazione. Si prenda il caso della foia. L'infoiato è per definizione soggetto ad una "brama frenetica", poiché in preda ad una "eccitazione sessuale animalesca" (Devoto-Oli, *cit. v. foia*). La frenesia, circolarmente, è "brama smaniosa e irragionevole" (Devoto-Oli, *cit. v. frenesia*). Il volere bramoso implica l'*irragionevolezza* come assenza di un meta-sapere (la ragione), di cui è infatti figura l'*animalità*.

²⁷ Si tratterebbe cioè di nuovo di un sapere "animale".

poter non fare rende conto di un doppio sguardo sull'azione finale del *taxi driver*. In primo luogo, si tratta del *fare* di un soggetto automa: la programmazione all'azione prevede un insieme di regole ed un ordine di applicazione²⁸. L'algoritmizzazione del comportamento non comprende invece uno spazio di ri-programmazione se non in termini di valutazione dei risultati: si tratta di un sapere "interno", perché l'automa, sebbene possa valutare lo stato di avanzamento dell'algoritmo, non può abbandonarlo per "uscirne". In particolare, in *Taxi Driver* due momenti paiono rivelare la progressione dell'automatizzazione. Il primo è l'ellissi che separa l'ultimo tentativo di assassinare Palantine dalla finale uscita notturna: attraverso di essa, si produce una rilevante rottura del regime temporale di scena (per dirla in termini genettiani²⁹), che interrompe lo stretto sincronismo storia/discorso dell'azione finale. Ma nulla è rappresentato delle ore che separano la disgiunzione tra il giorno e la notte: ci sarebbe tempo (molto, troppo), ma non c'è luogo per la meta-valutazione dell'azione. L'intervallo temporale è allora il tempo vuoto della computazione, necessario non ad uscire dall'algoritmo, quanto piuttosto a percorrere il diagramma di flusso. Ancora, dopo aver sparato a Sport, Travis si ferma e si siede per un istante: un altro tempo vuoto, in cui non succede nulla, non preludio o attesa ma intervallo tecnico prima dell'azione successiva³⁰. Ma, oltre al *fare* dell'automa, la dimensione deontica rende conto anche dell'aura rituale che investe il massacro finale. A grana grossissima, l'azione rituale è una programmazione che garantisce la praticabilità e la ripetibilità dell'avvicinamento al sacro: essa prevede allora l'assoggettamento ad un meta-sapere che codifica il programma rituale a cui il celebrante è vincolato. L'automa e il celebrante sono entrambi sottoposti alla stessa coerenza del meta-sapere di un'istanza gerarchicamente superiore, un programmatore, sia esso umano o divino. Il soggetto M² è perciò al contempo animale (laddove il termine si oppone ad umano, in quanto non razionale), automa e celebrante del rito³¹. Dunque, la dissociazione come dispositivo tipico del disagio in *Taxi Driver* assume la

²⁸ Si attribuisce qui al soggetto bimodalizzato la definizione di "automa", sebbene, come visto, in Fontanille l'automa si caratterizzi piuttosto per la sua unimodalità. Tuttavia, seguendo la definizione in prospettiva semiotica di Greimas-Courtés (1979, v. *automate*), l'automa è qui inteso come un soggetto operatore, di ordine superiore. È possibile allora equiparare sullo stesso livello modale l'*automa* allo *schiavo*, che è dotato di un *poter fare* e di un *dover fare* (Fontanille 1998, p. 173).

²⁹ Genette (1972, p. 144).

³⁰ Prima di sedersi, Travis si gira a guardare Sport: si noti la valutazione dell'azione, che va intesa secondo quanto detto in precedenza esclusivamente come nodo dell'algoritmo.

³¹ Come sottolinea Pezzotta, assume massima rilevanza la categoria del *determinismo*: determinismo meccanicistico del comportamento dell'automa (nel senso in cui propriamente in informatica si parla di "automa deterministico"), determinismo dell'azione rituale, la cui "fatalità" (Pezzotta 1997, p. 45) è preparata da "una rete di presagi funesti" (Pezzotta 1997, p. 49; si veda ad esempio il già ricordato ritorno del programma dell'amputazione). Cfr. anche Kolker (2000, pp. 234-36).

forma della rottura del sincretismo tra un meta-soggetto M^3 e un soggetto M^2 , laddove solo quest'ultimo, passato progressivamente dalla condizione di eteronomia a quella di autonomia, si risolve in un soggetto pragmatico. Si può supporre cioè un soggetto valutatore “disperato” che proietti un soggetto che può essere definito “macchinale” in progressiva autonomizzazione. Per riprendere la questione dell'ostinazione: è il soggetto macchinale che si caratterizza per la reiterazione. Ma questi, che non è dotato di meta-sapere, non può essere considerato ostinato a tutti gli effetti. La sua è un'ostinazione “irragionevole” perché non è il risultato di una strategia di ordine gerarchicamente sovraordinato, quanto quello dell'algoritmizzazione del comportamento. È necessario assumere il punto di vista del soggetto disperato (e meta-cognitivo) perché il comportamento del soggetto macchinale venga valutato come (“consapevolmente”) ostinato. L'ostinazione è allora un'effetto di senso prospettico, di natura passionale, che deriva dall'assunzione del livello del soggetto disperato come livello d'osservazione. Il soggetto macchinale sembra in effetti adiaforico: un puro meccanismo d'azione non sensibilizzato. È allora sull'ostinazione, intesa questa volta come effetto di senso, che si riverbera la disforia della modalità reggente, producendo quella singolarità che è stato possibile definire come ostinazione disforica, ma che è invece un *cluster* risultante dal sincretismo attanziale tra soggetto disperato e soggetto macchinale: o meglio, da una lettura disperata del macchinale³². È interessante allora osservare come ci sia un imbricamento modale che non è solo rilevante per la dimensione passionale, ma anche per quella narrativa. Quello di Travis è, più che un *volere essere*, primariamente un *volere* modalizzato ricorsivamente, laddove è proprio la messa in atto del dispositivo dell'azione, indipendentemente dalle sue conseguenze, che costituisce l'oggetto della sua *quête* newyorchese. La configurazione del disagio, che pare nell'immediato riconducibile alla polarità di *volere* e *non potere*, va allora intesa ricorsivamente. In prima istanza, Travis è così dotato di un *volere volere*. Si pensi alla riflessione “esistenziale” in cui, sul letto, egli si dà una missione: è un momento fondante, e non a caso è l'unico in cui la riflessione di Travis si distacca completamente dall'azione. Travis riflette attraverso la voce *over* e giace sul letto: attraverso la neutralizzazione del *fare* corporeo (che invece esplode come dimensione unica del *fare* nel massacro finale)

³² Il problema è in effetti già in Kolker (2000) che assume però l'identità del soggetto passivo “paralizzato” (“a paralyzed being”, p. 220) e del soggetto inteso come “tabula rasa” (anche: “a blank slate”, *ivi*, p. 227) su cui si scrivono sia le percezioni sia i programmi d'azione. Non riconosce perciò l'autonomia delle due componenti né la loro progressiva autonomizzazione: non a caso, Kolker ritiene che il regime d'osservazione in Taxi Driver sia esclusivamente quello spettatoriale definito da Travis (*ivi*, p. 217). Ad altra sede la discussione su un punto che non pare del tutto convincente.

emerge con chiarezza l'opposizione di un *fare* cognitivo che è proprio di un meta-soggetto a quello di un fare pragmatico che pertiene al soggetto débrayato dell'azione. È cruciale osservare come non si tratti di un semplice sincretismo semio-narrativo del Destinante col Soggetto: nella rilevazione dell'impalcatura modale, è opportuno ricordare come Travis non si dia una missione, quanto piuttosto *voglia* darsi una missione. Ed in effetti gli oggetti dei due enunciati sono solo omonimi: mentre il primo indicherebbe uno specifico oggetto di valore, il secondo, più propriamente, ha l'estensione di una classe, di cui in effetti l'operato di Travis tenta di realizzare alcune occorrenze, siano esse, ad esempio, la pulizia, la redenzione o la seduzione. Alla struttura incassata del *voler volere* si aggiunge, simmetricamente rispetto alla struttura base ma ad un ordine superiore, una sovrmodalizzazione del *potere* sul *volere*, per cui il soggetto del disagio è il soggetto di un *non poter volere*: il soggetto del disagio è allora un soggetto dotato di un *voler volere* e di un *non poter volere*, soggetto radicalmente eteronomo perché neppure in grado di dare per scontata la dimensione del *volere*, la cui assunzione gli richiede uno sforzo effettivo. In merito alla sovrmodalizzazione, è così possibile riprendere brevemente il programma della mira. Greimas e Fontanille intendono la prefigurazione tensiva del volere in termini topologici, come assunzione di un *effetto di mira*: al di là della questione relativa alla priorità del tensivo continuo sul discreto³³, si tratterebbe piuttosto di pensare un modello continuo del *volere* semplicemente come orientamento, tale da supporre un *effetto sorgente* ed un *effetto bersaglio*. L'incassamento modale di *volere* e *potere* delineerebbe allora a livello tensivo l'incapacità da parte del soggetto dell'assunzione di un effetto di mira: si tratterebbe cioè di una negatività che convoca una modulazione (rispettivamente) *aprente* ma non *corsiva*. *Volere volere* e *non poter volere* come impossibilità di sostenere una mira: tutta la complessità del rapporto tra passionale, narrativo e figurativo esplose (è il caso di dirlo) in questo nodo, poiché il modello topologico si ribatte perfettamente sulla dimensione narrativa e figurativa: sparare è di fatto la figura per antonomasia della performance in *Taxi Driver*. Si vedano soltanto alcuni esempi in un percorso potenzialmente ricchissimo. In primo luogo, è stato giustamente fatto notare che nell'ossessivo mirare di Travis l'oggetto è spesso assente o irrilevante: come al cinema Travis punta l'indice su un bersaglio indefinito, così dalla finestra dell'alloggio dove incontra Easy Andy, Travis muove con continuità la pistola

³³ Al di là delle questioni relative alle "precondizioni del senso", per quanto qui importa, si assume semplicemente la prefigurazione come una "figurazione": un modo di "figurare" topologicamente (posizionalmente) il volere.

per focalizzarsi solo in un secondo momento su un bersaglio preciso³⁴. Si tratta allora di scegliere il bersaglio esclusivamente in quanto classe di possibili bersagli, secondo una struttura che, esattamente come osservato in merito all'auto-manipolazione "missionaria", perviene più che al *volere* ad un *voler volere*: si direbbe, ad un voler assumere la mira. Ma, simmetricamente, si può ripensare all'uccisione (non riuscita) di Sport, prologo del massacro finale, quando, a sparatoria avvenuta, Travis si siede sugli scalini. Meglio, si tratta di ripensare l'uccisione. Oltre alla lettura macchinale, si rende allora possibile un altro sguardo: per un istante Travis non è in grado di "avviare l'avvio", meta-disagio di cui è spia l'esitazione che lo costringe (certo, momentaneamente) all'arresto sul gradino. Proprio nella stessa sequenza, altre tracce paiono confermare un fugace ritorno del soggetto meta-cognitivo. Si pensi, poco prima dell'arresto sugli scalini, alla difficoltà di Travis nel tirar fuori la pistola per colpire Sport: la giacca diventa anti-soggetto, resiste attivamente all'estrazione dell'arma, quasi impedendo l'attuazione del programma d'azione. Un'altra esitazione, un impaccio che apre un primo spazio bianco, un primo vuoto "computazionale" da cui emerge il soggetto del *voler volere*. Soggetto, a differenza di quello macchinale, autovalutativo: prima di sedersi, Travis muove lo sguardo sul risultato (già) ottenuto. Rileggendo più in profondità quanto detto precedentemente: invece di (in successione) sparare, analizzare il risultato e muoversi, Travis spara, scende le scale, *quindi* si gira a vedere. Labile spia della differenza tra il soggetto macchinale che valuta un risultato localmente e un soggetto disperato che lo valuta globalmente: quest'ultimo, metasemioticamente, ritorna (anche figurativamente attraverso lo sguardo) su se stesso. Lo sguardo è allora un'altra struttura d'orientamento che si aggiunge alla figuratività "balistica". Ed infatti, se M³ proietta fuori di sé il soggetto dell'azione, questa schizìa iniziale e fondante ha come sua ovvia figura bifronte l'accoppiamento tra lo sguardo di Travis e lo specchio retrovisore che è già messo in presenza nei titoli di testa. Duplicità strutturata e gerarchica, poiché semplicemente presuppone la possibilità metasemiotica della valutazione sull'azione. Il doppio registro è poi affermato proprio dalla registrazione diaristica dell'azione. Si segua in un primo esempio il percorso della voce *over* di Travis, che contribuisce a marcare la progressione: la voce è "classicamente" manifestazione del soggetto razionale, dove l'aggettivo indica semplicemente la condizione di presenza del soggetto a se stesso. Inizialmente, essa punteggia costantemente l'agire proprio e costitutivo del

³⁴ Si pensi all'indice puntato contro lo schermo del cinema porno. L'oggetto non si vede: si vede solo il mirare: "The object exists as a way of focusing a fixation" (Stern 1995, p. 56).

Taxi Driver, il viaggio: la solidarietà tra i due soggetti è esplicita nella prima sequenza dedicata allo spostamento notturno nella quale sguardo e specchio si uniscono alla voce del diario. Il soggetto M³ commenta il suo operato *in quanto* M². Ma una spia embrionale di autonomizzazione si ha nella prima performance mancata di Travis, il tentativo di seduzione della bigliettaia allo *Show & tell*: qui la voce in campo di Travis costituisce pienamente lo strumento del programma della seduzione³⁵, prima apparizione del soggetto macchinale, giacché le successive considerazioni *over* di Travis seduto in sala riguardano l'insonnia e risultano così del tutto separate dall'azione svolta e fallita. L'enunciazione immediatamente opera un *embayage* sul soggetto disperato, attraverso la voce che ritorna nuovamente *over*: la parola commenta non il *fare*, ma l'*essere*. Tuttavia, lo *switch* cruciale nel programma di dissociazione è una questione che pertiene la dinamica degli sguardi in relazione al *fare* oggettuale dell'effervescenza: attraverso lo *zoom* sulla compressa nella *Belmore Cafeteria*, lo sguardo di Travis perde la capacità (auto-)valutativa che ha detenuto (bene o male) fino a quel momento, a favore del riconoscimento del fare paritario (se non subordinato) dell'oggetto. Così, il doppio orientamento possibile (visione dell'oggetto da parte del soggetto *vs.* imposizione allo sguardo del soggetto da parte dell'oggetto) segna l'inizio effettivo di una dissoluzione della gerarchia. Si pensi alle dinamiche aspettuali: alla lentezza della visione passiva di Travis si oppone l'attività microritmica del fare oggettuale dell'effervescenza. Proprio l'effervescenza, che attua un vero e proprio passaggio di consegne tra il soggetto disperato e quello macchinale, presenta infatti alcune delle caratteristiche che è stato possibile riconoscere al Travis macchinale: in termini dizionariali (figurati), essa è per definizione “un dinamismo vistoso, ma discontinuo e disordinato”³⁶, “un'eccitazione vistosa e diffusa”³⁷, nella quale il “diffuso” non è nient'altro che il risultato di una pluralità reiterata di micro-esplosioni. Si è avuto modo di ricordare in precedenza il brulichio degli spermatozoi nello “Swedish Marriage Manual”: già nel primo film porno visto da Travis, lo sguardo lento della macchina si oppone ad un indistinto puro “movimento” del corporeo, plastico e non figurativo, reso non eideticamente ma cromaticamente attraverso la fibrillazione sfocata del colore della carne. Il rapporto tra questi due soggetti è governato in seguito da un regime misto, dove la coordinazione saltuaria si oppone alla autonomia. Seguendo di nuovo la pista

³⁵ Lo stesso avverrà nell'altro discorso seduttivo, quello tenuto a Betsy nel suo ufficio. È il Travis macchinale che può essere definito un “virtuoso della parola” (Pezzotta 1997, p. 71): parola esclusivamente d'azione, inizialmente solo in campo.

³⁶ Devoto-Oli, *Dizionario cit.*, v. *effervescente*.

³⁷ Devoto-Oli, *Dizionario cit.*, v. *effervescenza*.

della voce *over*, è agevole osservare come nell'appuntamento con Betsy, la voce, come indice del soggetto disperato, punteggi ancora l'azione, analogamente a quanto avviene nella sequenza della chiamata telefonica che si conclude con il carrello sul corridoio vuoto. Ma la disperazione diventa sempre più silenziosa: in quello che era lo spazio precipuamente deputato alla registrazione, la stanza, Travis ammutolisce, si direbbe oggettualmente, di fronte al pasto di latte, fiocchi d'avena e brandy alla pesca, nella luce azzurra del televisore. Di quest'intermittenza del soggetto disperato a favore di quello macchinale si ha una dimostrazione contrastiva in due sequenze successive deputate al *taxi driving*: ad un vero e proprio "viaggio bianco", diurno, silenzioso, macchinale, fa seguito un più "ordinario" viaggio notturno, parlato, in cui riaffiora il soggetto disperato. È interessante osservare come il passaggio tra i due soggetti avvenga grazie ad una procedura che informa l'intera capolavoro scorsesiano e che si potrebbe definire come "distorsione". In questo senso, il viaggio "bianco" è una vera e propria messa al negativo della notte propria del soggetto disperato. Se ne ha un altro esempio nella trasformazione diretta che riguarda la voce *over*, da marca del soggetto disperato a strumento d'azione di quello macchinale. Basti pensare alla voce *over* nel monologo davanti allo specchio, seconda anticipazione della celebre performance davanti allo specchio: la prima si svolge invece nel silenzio. Si avrebbe allora un percorso che prevede in sequenza: voce *over* del soggetto disperato, silenzio misto del termine complesso disperato/macchinale, recupero della voce *over*, questa volta, per così dire, *sub specie machinica*. È questa la voce *over* che punteggia la redazione del biglietto ai genitori: non riemersione della disperazione, ma più semplicemente traduzione in un'altra materia dell'espressione di una parte del programma d'azione. Tuttavia, il soggetto disperato, pur debolmente intermittente, non sparisce del tutto se non nel finale, poiché marca, sempre attraverso la voce *over*, due momenti determinanti: il programma parlato dell'azione, che apre la serie "finale" delle performance e la specificazione della manipolazione che precede l'ultimo comizio di Palantine³⁸. Di qui in poi, la voce *over* si assenta definitivamente: il soggetto macchinale non ammette più repliche, se non ad azione conclusa. È solo dopo aver portato a termine un ciclo del programma d'azione che può riemergere il soggetto disperato, attraverso la costruzione di una vera e propria immagine-scopo (seppur di minima estensione): quella del suicidio mimato attraverso l'indice insanguinato portato alla tempia. Soggetto nuovamente

³⁸ "Now I see it clearly. My whole life is pointing in one direction. I see that now. There never has been any choice for me". Un affioramento (ibrido) del soggetto disperato si ha infine quando, di fronte al televisore, Travis impreca a mezza voce due volte contro la "società" ("Damn!").

disperato proprio per struttura modale, perché desideroso di suicidarsi ma impossibilitato a farlo. Ed in effetti, ancora prima, nella scarica terminativa del massacro, c'è già un primo riaffiorare della disperazione nell'espressione di disappunto che per un attimo affiora nel volto di Travis quando questi capisce che non riuscirà a suicidarsi: il caricatore vuoto è l'ultimo impaccio³⁹. Come noto, tutto pare ricominciare: Travis, guarito, riprende a condurre il taxi, quasi che la disperazione come emerge in *Taxi Driver* si manifesti certamente attraverso una duratività, ma ciclica: la disperazione "americana" resta disperazione in quanto dispositivo conflittuale, doppio binario di *volere* da un parte e di *sapere e non potere*, ma, a differenza di quella europea, si caratterizza non per un annientamento durativo, quanto per l'andamento reiterativo del movimento di incremento dell'intensità⁴⁰, che prevede, come risultato di una dissociazione in atto del soggetto sollecitato⁴¹, un fare esplosivo come fine del ciclo. Il ripetersi del ciclo che viene lasciato intuire dal viaggio notturno finale ricolloca allora pienamente Travis nel suo ruolo di soggetto disperato: la conflittualità annientante della disperazione non produce però un soggetto immobile perché sottoposto a due tensioni contrarie costanti, come nella definizione "europea" della disperazione, ma un soggetto in oscillazione, dislocato rispetto ad una posizione d'equilibrio. La periodicità stessa segue un andamento doppio: se il film si chiude circolarmente, in ogni ciclo d'azione del soggetto disperato, che inizia e finisce nella stessa situazione del viaggio notturno, è annidata la serie di cicli d'azione del soggetto macchinale. Attraverso la risoluzione (anche temporale) della disperazione, Travis, seppur per il tramite di un'iperattività "americana", è pur sempre disperato poiché ricondotto periodicamente ad una posizione d'equilibrio.

Bibliografia

³⁹ La centralità di una prospettiva passionale emerge proprio nella performance finale: come osserva Pezzotta, "la performance [...] di Travis si inceppa di continuo" (Pezzotta 1997, p. 89). La disperazione punteggia, disturba, distorce, l'azione finale (devo l'osservazione sull'importanza del disturbo rispetto all'azione a Giacomo Festi).

⁴⁰ È stato giustamente osservato come la narrazione proceda secondo il modo della concentrazione (Taubin 2000, p. 11).

⁴¹ Il percorso dissociativo si snoda multidimensionalmente: come intuibile, l'analisi richiederebbe molte più pagine e va demandata ad altro luogo. Come esempio, si pensi all'iniziale attore collettivo *Taxi Driver* (la cui definizione è già nel paralessma): il film si apre con un'immagine di ambivalenza ("image of ambivalence"): "a precarious distinction between inside and outside, taxi and driver, man and machine" (Stern 1995, p. 51). Collettività che si dissocia progressivamente in favore di un'emergenza della componente umana a discapito di quella macchinale, quasi che la macchina, di cui si è a lungo parlato, venga assorbita dal Travis bimodalizzato, per poi essere "rilasciata" solo nella sequenza finale, che ristabilisce la condizione iniziale.

- BASSO, P. (2003), *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- BRUNO, E. (a cura di) (1998), *Martin Scorsese*, Roma, Gremese.
- CAPPABIANCA, A. (1992), *Il doppio insanguinato*, in BRUNO (1992, v.).
- CAPRETTINI, G. P. (a cura di) (2000), *Dizionario della fiaba italiana*, Roma, Meltemi.
- FABBRI, P. e SBISÀ, M. (1985), *Appunti per una semiotica delle passioni*, rist. in FABBRI –MARRONE 2001 (v.)
- FABBRI, P. e MARRONE, G. (a cura di) (2001), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- FONTANILLE, J. (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinema)*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, J. (1998), *Sémiotique du Discours*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, J. (2001) *Le schéma des passions*, "Protée", XXI, 1 (trad. it. *Lo schema passionale canonico*, in FABBRI –MARRONE 2001, v.)
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976).
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. (1986), *De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale*, in "Actes sémiotiques, Bulletin", 39 (trad. it. *Della nostalgia. Studio di semantica lessicale*, in PEZZINI, I. (a cura di) (1991), *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna, Esculapio).
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. (1991), *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati d'animo agli stati di cose*, Milano, Bompiani 1996).
- KOLKER, R. (2000), *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone Kubrick Scorsese Spielberg Altman* (3rd ed.), Oxford-New York, Oxford UP.
- LASAGNA, R. (1998), *Martin Scorsese*, Roma, Gremese.
- PEZZOTTA, A. (1997), *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Torino, Lindau.
- SCORSESE, M. (1998), *Mes plaisirs de cinéphile. Textes, entretiens, filmographie*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, (trad. it. *Il bello del mio mestiere. Scritti sul cinema*, Roma, Minimum fax 2002).
- STERN, L. (1995), *The Scorsese Connection*, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.
- TAUBIN, A. (2000), *Taxi Driver*, London, British Film Institute.