

The Wolf of Wall Street

di Flavio de Marco

Quando si esce dal cinema, pensando di avere visto un bel film, ci sono ragioni sempre diverse e sempre uguali per affermarlo. Quelle diverse appartengono allo stile, alle varie declinazioni con cui un autore fa del linguaggio uno strumento per trasformare il tempo che si trascorre in sala in un'esperienza ultravitale. Quelle uguali appartengono a ciò che resta del film, a ciò che prosegue nella vita di tutti i giorni, e che si potrebbe sintetizzare affermando semplicemente che il nostro animo è più forte. Ogni grande film è, allo stesso tempo, qualcosa di universale e di individuale, qualcosa che accende delle spie di attenzione in canali sconosciuti della realtà, ma che, nello stesso tempo, si rivolge alla nostra biografia più intima, riattivandola. Potrei dire che un film, mentre restituisce in forma stilizzata l'andamento del mondo, riposiziona lo spettatore in questo stesso mondo. O anche azzardare dicendo ancora che uno spettatore, aumentando il numero delle visioni in sala, ha come la percezione che anche il mondo esterno abbia delle uscite di sicurezza, ma non per scappare in caso di incendio, soltanto per sottrarsi alle fiamme dello schermo, ogni volta che lo utilizza come cornice del reale.

L'ultimo film di Martin Scorsese è un grande film, anche perché arriva in un momento in cui la poetica di questo autore sembrava, negli ultimi anni, essersi rinsecchita. Invece le risorse di un artista sono infinite, la giovinezza è sempre dietro la porta, quando si conosce il peso del tempo che passa. Così, *The Wolf of Wall Street*, mi appare come un piccolo miracolo, dove tutto si tiene in perfetto equilibrio, da un campo-controcampo classico ad una pubblicità televisiva, dal rallenty al flash-back, in una magistrale nervatura di dialoghi che non ha mai una battuta di troppo. Potrebbe rientrare nella categoria dei film lunghi che sembrano corti, quelli che allo scorrere dei titoli di coda danno la sensazione di essersi seduti in sala da una ventina di minuti. O anche nella categoria di quei film che all'uscita dalla sala provocano un tale sentimento di esaltazione che bisogna trattenersi per non causare danni, perché in fondo la vita non si svolge di fronte ad una macchina da presa. La vita a Wall Street è un interno in cui si muovono un orizzonte di teste incollate alla cornetta del telefono, teste che parlano con un interlocutore sconosciuto, vendendo valori. Questa rappresentazione del mondo, di un universo chiuso in una stanza dove si vende il mondo in forma di titoli, è il piano centrale della rappresentazione. Questa stanza, questo volume abitato da abiti doppio petto e cravatte, questa scatola energetica di connessioni astratte, è la stella intorno al quale ruotano le orbite dei personaggi, come pianeti individuali che ripetono, con ellittiche differenti, uno stesso movimento. Affinché tale movimento sia possibile è necessaria la presenza di elementi chimici che agiscono tra di loro sviluppando energia. Non elio, né idrogeno, semplicemente cocaina e corpi femminili, e poi quei metalli che in una stella possiedono una percentuale minore: auto sportive, vodka martini, anelli con brillanti, barche, e così via.

Ma partiamo dal pianeta maggiore, Jordan Belfort, e diciamo subito che l'uomo realmente esistito, alla cui autobiografia il film fa riferimento, e il personaggio sullo schermo sono la stessa persona, nella misura in cui lo sviluppo della vita del nostro pianeta azzurro dipende da ciò che accade in un universo remoto, a noi invisibile ma assolutamente reale. Il pianeta Belfort, come tutti quelli della sua galassia, non è casalingo, nonostante le dimensioni della sua casa, inclusive di tutti i possibili confort che inviterebbero chiunque a non uscire neanche per una breve passeggiata (movimento assente nella natura di questi pianeti a causa della sua natura contemplativa). La vera casa di Belfort è la continua trasformazione di un luogo qualsiasi, un negozio di Long Island, un garage, una stanza in un grattacielo, un ristorante, nella palestra della sua performance. Lo scopo della performance è il guadagno, anche se la vendita non è semplicemente un rapporto di forza

tra due prospettive economiche, domanda e offerta, né esclusivamente la capacità di cavalcare le distese del mercato mondiale. L'azione della vendita, nello spirito di un broker, è il suo singolare tentativo di visualizzare l'inesistente. Per realizzare la presenza dell'inesistente non si ha necessariamente bisogno di computer, possono anche funzionare dei taccuini rosa per annotare le cifre, come nel call center di Long Island, poiché ciò che determina il risultato non dipende dalla tecnologia degli strumenti a disposizione, ma dalla capacità di anticipare il pensiero di colui a cui il broker sottrae la possibilità di pensare. Tutto qui, il resto è una questione di stile, che deriva dalla configurazione geografica del paesaggio dei broker.

The Wolf of Wall Street è una combinazione di piccoli saggi di regia montati in un panorama di tipologie umane classiche, in cui i sentimenti degli uomini comuni prendono aspetti epici in virtù della forza linguistica con cui vengono esposte le loro gesta. La prima convocazione nel diner di quelli che saranno i futuri membri della Stratton Oakmont Company, con i continui cambi di inquadratura che calzano gli stacchi delle battute dei personaggi, e la successiva telefonata dimostrativa di Belfort nel remoto Frank's Auto Boddy, con un campo medio su cui il protagonista mima la sodomizzazione del cliente al telefono tra le risate dei soci sullo sfondo, costituiscono il ritmo, allo stesso tempo fisso e alternato, dello spazio d'azione delle figure. Questo spazio è contenuto nel grande involucro universale in cui ogni dialogo e ogni gesto converge: il party. Sia in forma collettiva e allargata, con la banda che suona tra le scrivanie dei broker mentre un uomo con il rasoio libera dalla capigliatura il cranio di una donna, sia in forma più privata, al primo piano di una villa con piscina tirando cocaina e lanciando palline nei bicchieri di whisky, ma sempre e rigorosamente come spettacolo esaltato della vita, il party è l'aggregato umano verso il quale i broker si muovono con una forza misteriosa. Il party sembra essere la rappresentazione di un universo di desideri atavico in cui ogni possibilità sconosciuta può improvvisamente aprirsi rovesciando le volontà individuali, ad esempio guardando a distanza una donna bionda la cui bellezza fisica non è soltanto la restituzione immediata della lucidità perduta (in seguito all'assunzione di una quantità smodata di stupefacenti) da colui che la guarda. La presenza di questa figura, qualsiasi aspetto essa abbia, figura in cui culmina il senso del party, ovvero il senso di tutti gli sforzi di promozione e dei pericoli di degenerazione dell'io festeggiante, è lo svelamento anamorfico di un teschio, il party come spazio di rappresentazione del memento mori, in cui facciamo conoscenza di una scatola cranica temporaneamente rivestita di carne, e dove quella carne vive per tutto il tempo necessario a essere contemplata come un intero nel mondo.

La vita quotidiana non è che un'estensione del party o, potremmo dire, una lunga fase finale della festa in attesa di una nuova riapertura. Questo tempo di mezzo, questo muoversi da party a party, è il quotidiano sessuale, come ricorda la corsa della Ferrari verso l'appartamento in cui Belfort, prossimo al divorzio con la prima moglie e accecato dall'ultracampo della futura seconda, in linea con la sua etica futurista, si lancia in un orgasmo di soli undici secondi. Deve essere così, non può durare a lungo l'amore di chi vive oltre la durata, l'amore in cui l'autocoscienza è un incidente imprevedibile, come ci ricorda il protagonista parlando direttamente in macchina dopo essere stato aggredito dalla prima moglie fuori dalla limousine. Il volto del broker è il volto dello spettacolo del mondo, spettacolo dettato dal misterioso e assoluto fascino del vano, della vanità come misura del tutto senza ritorno, e come parametro massimo dell'assenza e della presenza a se stessi.

Nell'universo dei broker ci sono azioni comuni come il matrimonio, magari seguite da regali in grande scala, yacht con elicottero o simili, ma sono bandite altre azioni comuni, come ad esempio pulire un acquario durante la pausa lavoro. L'aspetto interessante di questo

divieto non risiede tanto nell'uso del tempo, tempo che non è perso nel lavoro se appartiene al momento di pausa, quanto piuttosto nell'estetica del suo impiego, ovvero nell'immagine che una determinata azione riflette nello spirito esaltato del broker, la cui preoccupazione per un pesce rosso equivale ad un degrado etico, dove il rimedio è immediatamente una nuova forma di esagerazione, come dimostra il primo socio di Belfort ingerendo un pesce vivo. Non c'è spazio per la normalità, se non in quei frangenti in cui il normale è la necessaria piattaforma per lanciarsi nell'eccezionale. Ma anche l'eccezionale si distingue dall'eccezionale, perché un uomo eccezionale come Steve Madden, il creatore di un grandissimo marchio di calzature, non è eccezionale come Belfort, ma non perché guadagna meno di Belfort, semplicemente perché durante il discorso, accentuato dal regista dall'uso fortissimo del primo piano, non è in grado alla fine di lanciare ai dipendenti un orologio d'oro o, in un'altra situazione, un'aragosta agli agenti dell'FBI.

Ad un certo punto, nella vita lunghissima e cortissima di questi pianeti dell'eccesso, come accade nella relazione tra la vita di un individuo e quella di una stella, il fuori registro temporale apre delle fratture tra l'istantaneità del capitale o l'eternità dell'umano, ovvero tra la necessità dello spettacolo e l'ineluttabilità della sua fine. Nella vita propulsiva e specchiante del broker, in cui il contrappunto tra la polo bianca e gli occhiali da sole è soltanto il principio della composizione che poi si svilupperà con aragoste, fotomodelle, discoteche, accoppiamenti sadomaso, e rituali sincronizzati di genere adolescenziale, in questa vita illegalmente solare, la presenza delle regole, come la visita dell'agente FBI Patrick Denham, è uno sconveniente annuvolamento del cielo nel panorama raggiante del tutto lecito, a cui si oppone, in forma di cortese rifiuto ad ogni tentazione, il grigiore normaloide (neologismo del regista Pietro Babina) degli uomini in divisa. Perché in fondo non è carino, anche senza divisa, venire a disturbare l'abbronzatura del lupo di Wall Street costringendolo ad un viaggio in Svizzera, dove dalla finestra della banca si vede soltanto una grande getto d'acqua che si innalza per diversi metri ricadendo sulla superficie piatta del lago. Questa fontana è il simbolo di una felicità differente, la stessa felicità che si intravede nella trasparenza del vetro dell'acquario durante l'accordo sul deposito di capitale, una felicità basata sull'ordine e il buon senso, o forse, potremmo dire, questa fontana è soltanto il surrogato della vera felicità, quella che pulsa nel controluce di una riga di cocaina, nelle ammaccature di una Lamborghini Countach e nel tentativo di baciare la zia della propria moglie.

Ma la forza di questi pianeti è l'ostinazione, la quale si spinge al di sopra di tutto, degli ammonimenti paterni, degli avvisi legali, delle relazioni coniugali, dal capitale personale, di tutto ciò che si è costruito in virtù di come lo si è costruito, poiché soltanto quella virtù resta come una spia intermittente pronta a spingere il gioco sempre oltre lo spazio in cui è consentito giocare. Lo spazio è sempre lo stesso, soltanto che alla fine del film i due amici non sono più seduti nel retro di un pub a fumare cocaina free-base, ma di fronte al televisore di casa dopo aver ingerito delle pillole di Lemmon 714 che sembrano essere scadute. Ma l'effetto arriva, e tutto quello che accade in questo spazio di tempo è un mirabile esempio di film nel film, tempo dell'episodio singolo che si stacca dal tempo totale della storia, per poi reinserirsi come flash-back. Questa regia che potrei definire di germinazione narrativa, che attraverso l'uso prioritario dei dialoghi e dei primi piani muove tutto l'andamento della storia del personaggio, è in fondo ciò che determina quella sensazione di un film lungo che sembra corto, nel senso che non lascia mai allo spettatore la possibilità di accomodarsi sul film, tenendolo in continua tensione.

Una scena simbolica, in grado di riassumere anche l'aspetto dei differenti registri stilistici di Scorsese, che nel film fa largo uso di lenti anamorfiche, è il momento in cui Belfort esce dal club strisciando sul pavimento, sotto il paralizzante effetto delle pillole, tentando di

raggiungere la macchina parcheggiata a pochi metri dalla scalinata. Dalla soggettiva di Belfort la scalinata sembra lunghissima, come lunghissimo è il tempo impiegato per arrivare dal telefono all'inizio degli scalini, e poi, dopo la soluzione del rotolarsi sulle scale, all'ingresso in macchina. Ma questo tempo, che è il vero tempo della vita di Belfort, è resettato dal replay reale degli accadimenti, quello che, dopo la rottura del tavolo di cristallo, la lite con i fili del telefono e il salvataggio dal principio di soffocamento, porterà all'arresto del protagonista. Ma non è sufficiente essere arrestati per guida in stato di ebbrezza per un uomo che è costantemente in stato di ebbrezza, come si evince dall'ultimo magistrale discorso di Belfort, in cui all'ultimo momento decide di ritirare le dimissioni dall'azienda. Quest'ultimo discorso del protagonista è un altro miracolo di regia, per le modalità in cui cresce emozionalmente rimbalzando regolarmente sui volti del pubblico dei dipendenti, fino al corale danzante del pugno sul petto introdotto dalla parentesi biografica (*I fucking love you, Jordan*) della sua broker prediletta. Nel finale ritorniamo ancora all'interno del party, prima in azienda, poi sullo yacht a Portofino, poi nella barca di salvataggio dopo il naufragio, tra le note di una famosa canzone italiana. Ma le divise disturbano ancora, e il povero Belfort non riesce neanche a terminare il suo video di promozione. La carrellata degli arresti ha il sapore del più classico dei gangster movie e per tale ragione non può mancare in ultimo il tradimento del migliore amico. Ma Belfort ha sempre una vita in più di quella che gli sottraggono, non perché è fortunato, ma perché da quando ha iniziato a vivere la sua vita, non ha la possibilità di credere che ne esista un'altra differente. Così l'alternativa è ripartire dallo stesso punto, con lo stesso sentimento, vendendo una penna al prezzo di non riconoscere come penna l'oggetto che sta vendendo. Questa è l'eccezionalità della vita di Belfort, e di tutti coloro che ululano solitari al richiamo della foresta.

P.S: Avete notato che il giudice che presiede al processo di Belfort è la stessa attrice che interpreta la segretaria nel call center di Long Island? E avete notato anche che il vero John Belfort appare nella scena finale del film presentando se stesso durante la convention in cui DiCaprio sta recitando la sua vita reale? Le ragioni potrebbero trovarsi in un dialogo criptato tra Martin Scorsese e Jack London, la cui unica parte traducibile potrebbe essere la sostituzione del lupo Buck con il lupo Belfort, in un mondo in cui giustizia e illegalità sono le fasi alterne di una scommessa individuale pari a quella che, nel libro di London *Il Richiamo della Foresta*, Buck vince trascinando mille libbre di peso per una distanza di cento iarde, facendo guadagnare al suo padrone John Thornton mille e seicento dollari in cinque minuti (mentre se fosse stato al seguito di Jordan Belfort sarebbero appena bastati per l'antipasto della cena da 26.000 dollari)