

# *The Wolf of Wall Street* Sopravvivere nello stato di natura

Maria Cristina Addis e Giacomo Tagliani

Ricevuto: 10.11.2014 – Accettato: 30.03.2015

## Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

Il cinema contemporaneo ha intensamente indagato il portato di violenza del capitalismo finanziario e *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese si propone di istruire una rappresentazione adeguata delle forme di vita e delle relazioni di potere inaugurate dalla globalizzazione dei mercati e dalla smaterializzazione dei beni. Il racconto del ritorno ad una dimensione selvaggia della violenza mette in scena infatti uno stato di natura alieno alle leggi che regolano l'agire sociale e che nondimeno diviene il fondamento di una nuova contrattualità antagonista rispetto allo stato di diritto esistente. A sua volta, questa dimensione tematica appare doppiata da un livello enunciazionale, laddove è l'immagine stessa a esercitare violenza sullo sguardo, imponendogli il punto di vista unico del protagonista che sembra espellere dall'orizzonte qualsiasi forma di alterità e differenza. Il presente contributo intende mettere in luce una riflessione per immagini sulle forme di soggettivazione e assoggettamento specifiche della competizione animale traslata al mondo virtuale degli scambi finanziari, intrecciando la teoria interna all'opera con le posizioni dell'estetica e della teoria critica.

El cine contemporáneo ha profundizado en el retrato de la violencia del capitalismo financiero y *The Wolf of Wall Street* (2013) de Martin Scorsese denuncia el intento de establecer una representación plausible de las formas de vida y relaciones de poder que emergen de la globalización y de la volatilización de los mercados y de los bienes. El retorno a una dimensión salvaje y primordial de la violencia pone en escena un estado de naturaleza ajeno a las leyes que regulan el comportamiento colectivo, y que se convierten en el fundamento de un contrato social opuesto al del estado de derecho. Esta forma de violencia se desdobra en la enunciación con imágenes que agreden al espectador, imponiéndole un único punto de vista que fagocita el relato. Desde una perspectiva que combina la metodología semiótica y la teoría crítica, se analiza aquí el modo en que el film aborda las formas de subjetivación específicas del capitalismo financiero.

Le cinéma contemporain a enquêté sur les conséquences de la violence du capitalisme financier et *The Wolf of Wall Street* (2013) de Martin Scorsese se propose d'établir une représentation adéquate des relations de pouvoir inaugurées par la globalisation des marchés et la dématérialisation des biens. Le récit du retour à une dimension sauvage et primordiale de la violence met en effet en scène un état de nature étranger aux lois qui régulent l'agir social, mais qui n'en devient pas moins le fondement d'une nouvelle contractualité antagoniste par rapport à l'état de droit existant. Cette dimension thématique apparaît à son tour con-

stamment doublée d'un niveau énonciationnel, là où c'est l'image elle-même qui exerce la violence sur le regard, en lui imposant le point de vue unique. On entend proposer une réflexion en images sur les formes de subjectivation spécifiques de la compétition animale transférée dans le monde virtuel des échanges financiers, en croisant la théorie interne de l'œuvre cinématographique avec les positions de l'esthétique et de la théorie critique.

Contemporary cinema has widely inquired the regime of violence deployed by financial capitalism and *The Wolf of Wall Street* (2013) by Martin Scorsese elaborates an appropriate representation of power relationships arisen from market globalization and the dematerialization of goods. The narration of a return to a savage and primordial dimension of violence thus stages a state of nature which is foreign to the laws ruling social behavior and nevertheless becomes the ground for a new contractuality opposed to the existing state of right. In turn, this thematic dimension seems to be constantly doubled by an enunciatonal level, since it is the image itself which uses violence against the spectatorial gaze, imposing the main character's unique point of view, which seems to expunge any form of otherness and difference. This paper aims at proposing a reflexion through images about the forms of subjectivation specific of the animal competition transposed to the virtual world of financial trade, intertwining the theory in action inside the film with Aesthetics and Critical Theory positions.

## Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Capitalismo, cartografia, controllo, Wall Street, Martin Scorsese, soggettivazione, assoggettamento

Capitalismo, cartografía, control, Wall Street, Martin Scorsese, subjetivación, sujeción

Capitalisme, cartographie, contrôle, Wall Street, Martin Scorsese, subjectivation, sujétion

Capitalism, cartography, control, Wall Street, Martin Scorsese, subjectivation, subjection

\* Il presente lavoro è stato pensato e discusso nella sua totalità da entrambi gli autori. Per motivi pratici, Giacomo Tagliani ha redatto i paragrafi 1, 4, 5, mentre Maria Cristina Addis i paragrafi 2 e 3.

## 1. L'immagine del nuovo capitalismo

Hanna: — It's all a Fughazi. Do you know what a fughazi is?

Belfort: — Fugazi it's a fake...

Hanna: — Yeah, Fugazi, Fughazi... It's a wazi, it's a woozi... fairy dust. It doesn't exist. It never landed. It's not fucking real! Stay with me: we don't create shit. We don't build anything.

Per il giovane Jordan Belfort (Leonardo Di Caprio), desideroso di farsi un nome nel mondo vorace della finanza, il primo giorno a Wall Street è la scoperta di un orizzonte diverso da quello immaginato. È il senior broker Mark Hanna (Matthew McConaughey) a introdurlo nei meandri della borsa americana, svelando segreti e prescrivendo accorgimenti. «Cocaine and hookers» sono la chiave per la sopravvivenza: bisogna rimanere rilassati e al contempo iper-efficienti, non farsi travolgere dalle cifre e dai grafici, e tuttavia aumentare continuamente la propria performatività. Il rischio di implodere è assai elevato. Questo gioco al limite, questa schizofrenia intrinseca del capitale sul crinale tra XX° e XXI° secolo è l'oggetto al centro di *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), film che affronta il mondo della speculazione finanziaria attraverso gli occhi di uno dei suoi protagonisti più emblematici e controversi, il broker Jordan Belfort, a partire dalla sua autobiografia<sup>1</sup>. Mediante l'analisi delle modalità di rappresentazione e delle strategie retoriche adottate, il presente lavoro si propone di evidenziare la specifica capacità del testo filmico di affrontare la natura violenta del capitalismo contemporaneo, ben diversa dalla violenza statale novecentesca o da quella coloniale precedente, benché ne assommi alcuni tratti piegandoli all'interno di una dimensione culturale all'apparenza anacronistica.

Reprimere la violenza: questo il compito che impegna lo stato moderno e la sua natura contrattuale. Repressione che assume le sembianze di gestione poliziesca, anzitutto, finalizzata però alla costruzione di un corpo sociale assuefatto a questa pacificazione per

chiudere gli spazi di conflitto interni. Messa al bando della violenza dal tessuto statale, dunque, e riconduzione della conflittualità politica all'interno dello scambio simbolico di carattere legislativo e parlamentare: democrazia, pertanto, è assenza di guerra o, ancora, una condizione di non-violenza. Questo quadro astratto viene tuttavia costantemente messo in discussione nella pratica quotidiana, dai movimenti antagonisti, che vedono la politica come radicata indissolubilmente nel conflitto, allo Stato stesso, che in più occasioni ricorre all'uso della forza come deterrente alle spinte di rottura dell'ordine sociale. Esiste però un ulteriore livello sul quale situarsi per affrontare la questione, che consiste nell'individuare le tracce che lo «stato di natura» dissemina all'interno dell'ordine pacificato delle società di matrice contrattualistica, senza però che queste sfocino in esplosioni di violenza esplicita, a causa di un'incapacità dei soggetti coinvolti nell'abbandonare le costrizioni di una condotta modellata sui canoni di un auto-controllo moralizzato. È su questo versante che si posiziona *The Wolf of Wall Street*: la sua disamina delle strategie di successo nell'ambito delle speculazioni finanziarie sarà la base d'appoggio per affrontare alcune questioni cruciali che legano violenza e capitalismo.

Torniamo allora al dialogo precedentemente tratteggiato. Le rivelazioni del senior broker non incrinano in realtà le convinzioni di Belfort; è invece un altro il passaggio che lo lascia interdetto: la soddisfazione del cliente è un elemento totalmente trascurabile. Perché il sistema funzioni, dice Hanna, nulla deve essere reale. *Fugazi, fughazi*: non permettere mai all'investitore di trasformare la vincita in qualcosa di concreto. Solamente il broker avrà il privilegio di interagire con denaro tangibile: i clienti — «fucking junkies» — non potranno più resistere alla tentazione di reinvestire il proprio capitale in brillanti idee sempre nuove. Questo è il principio del neo-capitalismo finanziario: non costruire nulla, ma auto-alimentarsi a partire da qualcosa di non-reale. Quanto è in gioco non è più dunque la produzione di beni in vista di un utile esterno di carattere sociale, come ancora credeva un ingenuo Belfort pensando che l'arricchimento dei propri clienti

<sup>1</sup> *Il lupo di Wall Street*, Milano: Rizzoli, 2014.

fosse un impegno da onorare, bensì il consumo in quanto tale, dove l'utile si autodefinisce ricorsivamente e la crescita si alimenta attraverso un incremento del debito. Momento fondativo del tempo della storia, il dialogo tra Belfort e Hanna fissa le coordinate entro le quali l'azione dovrà svilupparsi per essere efficace, determinando un istante originario che riconduce la vita del protagonista esclusivamente nell'alveo del mondo della finanza. Il racconto esordisce infatti *in media res* per operare immediatamente una digressione che occupa circa il primo terzo del film, dove la narrazione ritrova il suo presente; tale risalita temporale, tuttavia, comincia dall'arrivo a Wall Street, condensando i primi 22 anni di vita in una fotografia e una breve frase: non c'è più alcuna *Rosebud* per i capitalisti di fine millennio.

All'interno di una struttura filmica che adotta una focalizzazione interna e in soggettiva sulle vicende, questa scena originaria assume un carattere fortemente ambivalente. Da un lato, classicamente, è questo il luogo deputato alla formazione del soggetto, incrocio fra premonizione e retrospezione e momento di passaggio tra infanzia – simbolica o anagrafica – ed età adulta; dall'altro, invece, è qui che la diegesi assume un compiuto profilo oggettivo grazie all'alternanza di totali e campi e contro-campi estremamente lineare. Se tutto il testo è attraversato da un'alterazione percettiva sia a livello di inquadrature (l'uso quasi esclusivo del grandangolo per i totali dell'ufficio) che di montaggio (giustapposizione di dettagli in ralenti) e da un insistente ricorso alla modalità enunciativa dell'interpellazione, qui i fatti sono resi col massimo distacco, «si raccontano da soli», un intermezzo storico dentro un insieme discorsivo (Benveniste, 1971). Ma allora, questo momento è fondativo tanto per il soggetto quanto per il testo, origine critica che orienta l'inquadramento delle vicende successive e il giudizio spettatoriale associato.

Un altro livello può però ancora essere innestato a partire da questo dialogo, a ben vedere il problema di base che il film intende affrontare. L'insistenza di Hanna sul carattere non-reale e invisibile delle transazioni finanziarie assume i contorni di un'«ornitologia del denaro»; cinguettii, battito di braccia, gesti icastici, suoni onoma-

topeici: tutto il corpo del senior broker concorre ad associare il nuovo capitale alla sfera della volatilità. Metafora seducente, che tuttavia non coglie ancora la questione centrale: esiste un'immagine del capitalismo finanziario?

La possibilità di rappresentare qualcosa di escluso o precluso alla vista è stato un nodo teorico centrale per i teorici e gli artisti a partire dal Rinascimento, da quando cioè la tecnica prospettica sembrò in grado di ricondurre tutti gli eventi e gli esistenti sotto la sfera del visibile, e di conseguenza del rappresentabile, mediante specifiche regole (Damisch, 1987). Ben oltre gli espedienti particolari codificati nel corso dei secoli, il problema connesso alla creazione di un'immagine adatta a rappresentare i rapporti di produzione attraverso il cinema almeno da Ejzenstejn, quando però le dinamiche potevano essere ricondotte con più facilità all'interno di uno schema più convenzionale in relazione a modi di produzione e beni prodotti. Su questo modello si basano ancora *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) e *Wall Street: Money Never Sleeps* (Oliver Stone, 2010), fotografie sfocate rispettivamente di una fase pionieristica e di una patologica del presente. Nonostante il protagonista del dittico, il famigerato Gordon Gekko (Michael Douglas), sia assurto a icona di un'epoca, al punto da essere citato proprio in uno dei dialoghi di *The Wolf of Wall Street*, la materialità fornita da Stone al mondo esterno alla finanza riconduce tali rapporti di forza nella sfera del visibile e dell'esperibile, ricorrendo dunque a uno schema d'impostazione classica che, se riesce ancora a rendere conto degli esiti della conformazione economica della società contemporanea (Piketty, 2014), non ne mette a fuoco i modi e le strategie peculiari.

Perché il nodo centrale è diventato il seguente: nel momento in cui la vita quotidiana si basa sempre più sulla trasmissione di informazioni lungo cavi e reti informatiche che passano sotto la superficie terrestre o oltrepassano la biosfera grazie ai satelliti, l'esperienza visibile perde progressivamente la sua capacità di spiegare e dare forma al mondo in favore della predominanza di modelli matematici astratti. Come scrive Franco Fari-nelli, «è lo stesso processo della produzione, compresa quella della città, a essere progressivamente fagocitato

dall'immateriale e dall'invisibile, dalla rivoluzione informatica» (Farinelli, 2004: 190). Di fronte a questo ritorno potente dell'invisibile, che erode terreno al dominio della vista, appare più chiaro come questa scena iniziale dischiuda lo spazio per un'interrogazione teorica che il cinema si trova a fronteggiare quando si muove sul terreno di una rappresentazione critica del reale. E il fatto che questa scena si situi al «grado zero» tanto della scansione cronologica (origine simbolica dell'intreccio) quanto delle modalità enunciazionali (oggettiva trasparente) ci impone di considerare con serietà le parole di Hanna, apparizione fugace e fantasmatica la cui esistenza testuale si compie nel giro di questi pochi minuti, per poi scomparire definitivamente.

## 2. Mappe del fugazi: il ragionamento spaziale di *The Wolf of Wall Street*

Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni. La vera realtà concreta è andata scivolando verso l'elemento funzionale. Il coalizzarsi dei rapporti umani, quindi per esempio la fabbrica, non lascia più affiorare alla superficie tali rapporti. Bisogna dunque effettivamente «costruire qualcosa», qualcosa di «artificiale», di «collocato in un sistema di funzioni». Effettivamente quindi anche l'arte è altrettanto necessaria. Ma il vecchio concetto di arte, basato sull'esperienza vissuta, viene appunto meno. Infatti anche chi riproduce solo quel tanto della realtà che può venir direttamente vissuto non riproduce la realtà stessa. Già da tempo non è più possibile viverla nella sua totalità (Brecht, 1973: 72).

La crisi del dispositivo prospettico quale rappresentazione votata a effetti di trasparenza e piena intelligibilità del visibile è una costante della riflessione estetica impegnata a interrogare il potere diagnostico delle arti: l'osservazione di Bertolt Brecht, rese celebri dalle riletture, fra gli altri, di Walter Benjamin (2011), attestano la coscienza dell'opacità costitutiva dei rapporti di forza incarnati agli spazi che articolano il mondo e ai corpi che li praticano, tanto più efficaci quanto invisibili e naturalizzati all'interno dei «rapporti funzionali» che informano e valorizzano

il vissuto individuale e collettivo. *The Wolf of Wall Street* sembra però far fronte a un problema ulteriore rispetto a quello del fotografo delle officine Krupp: il mondo degli scambi finanziari, a differenza della fabbrica e delle altre istituzioni moderne preposte al governo dei corpi – la scuola, l'ospedale, il carcere – è, letteralmente, *fugazi*, polvere di stelle. La descrizione della Borsa fornita dal senior broker Mark Hanna – «it never landed» – coglie appieno l'aporia aperta dalla Rete all'interno dei modelli che l'uomo moderno ha elaborato per convertire lo spazio fenomenico in oggetto di conoscenza.

Come osserva Franco Farinelli (2009), gli scambi delle merci più preziose del mondo occidentale, denaro e informazioni, avvengono su un piano della realtà presoché indifferente all'estensione spaziale e la sequenzialità temporale: la globalizzazione impone di gestire cognitivamente e pragmaticamente un genere di totalità – la *sfera* – irriducibile alla presa sinottica dello sguardo prospettico. In continuità con le riflessioni della teoria e semiotica dell'arte (Damisch, 1987; Calabrese, 2012), il filosofo riconosce alla «pretesa, che fu allora della pittura, di produrre un nuovo tipo di verità» (Damisch, 1987) il portato di modello fondante dell'episteme moderna, uno dei dispositivi principali che ha guidato la storia delle scienze nell'oggettivazione del mondo. Da questo punto di vista, le innumerevoli «mappe della rete» non sono altro che metafore poco efficaci, nella misura in cui mancano i tratti costitutivi della geografia: i concetti di distanza (fra porzioni di superficie terrestre in rapporto di reciproca esclusione) e durata (dei percorsi di congiunzione fra di essi) fondano il dispositivo concettuale di traduzione del mondo in immagine di mondo e viceversa, il principio attraverso cui la carta dischiude sapere su zone inaccessibili all'esperienza diretta e supporta progetti d'azione e trasformazione delle stesse.

Seppure da tempo sappiamo che «la realtà non può essere pensata come totalità», da dove cominciare per immaginare un fenomeno che non siamo nemmeno in grado di assegnare allo spazio e al tempo? I teorici del post-moderno hanno spesso utilizzato i concetti di

*flusso, fluido, continuum* per riferirsi alla condizione delle società globalizzate, ma questi stessi concetti, più che produrre modelli conoscitivi, sembrano attestare una sorta di soglia d'arresto dell'intelligibilità, additando un fenomeno esperito in definitiva come informe e disarticolato. Il film di Scorsese avvicina il tema del capitalismo avanzato a partire dallo scarto fondante fra i due spazi eterogenei e irriducibili del mondo e della rete, secondo una logica topologica che struttura l'organizzazione discorsiva e narrativa del film e orienta una riflessione teorica sul peculiare governo dei corpi derivante da un fenomeno allo stesso tempo efficace e in conoscibile, che inibisce costitutivamente la distanza riflessiva e l'azione progettuale.

*The Wolf of Wall Street* si cimenta nel tentativo di introdurre un principio di intelligibilità dei rapporti di forza inscritti nel campo di interazioni sociali e forme di vita aperto dalla speculazione finanziaria in quanto attività produttiva, attraverso un raffinato ragionamento spaziale imperniato sul concetto di limite, di ciò che separa e collega il qui dall'altrove, lo spazio proprio da quello sociale, l'io dal mondo, e allo stesso tempo può assurgere a positività paradossale e in collocabile (Marin, 1973; Polacci, 2012). Ci concentreremo in particolare sulle prime due sequenze del film, appena precedenti al flash-back che sbocca nel rito di iniziazione del giovane Belfort prima citato, nell'ipotesi che costituiscano il contro-canto figurativo della sintetica e cruciale lectio di Hanna.

### **3. *Hic sunt leones vs homo homini lupus: le barbarie di Wall Street***

La prima sequenza coincide con lo spot pubblicitario che inaugura l'ingresso della Stratton Oakmont nei circuiti ufficiali dell'alta finanza. Il video vede susseguirsi la veduta a volo d'uccello di una landa naturale in cui campeggia un imponente leone; frammenti sincopati di figure della Borsa (l'ingresso di Wall Street, scorci di monitor, agenti concitati); l'insieme ordinato dei dipendenti della società all'interno di un grande ufficio open

space attraversato dal leone iniziale, la cui sagoma, apposta su un globo terrestre ridotto a paralleli e meridiani, forma il logo della società e si appone al panorama che apre e chiude il filmato. Nella seconda, il «lupo» ci si presenta per la prima volta impegnato insieme a soci e dipendenti in un perverso gioco d'azzardo, una versione del tiro al bersaglio che sostituisce alle freccette dei veri nani «affittati» ad hoc per l'occasione.

L'esplicita omologazione fra la giungla e «il pericoloso mondo degli investimenti» introduce l'isotopia del caos violento, di un luogo sottratto alle leggi e alle regole che normano l'agire sociale, che la scena successiva sembra confermare e rafforzare. Nondimeno, le due «giungle» intrattengono un rapporto molto più complesso, che l'effetto di referenzializzazione innescato dalla seconda scena porta a leggere rispettivamente come il *sembrare* e l'*essere* della Stratton Oakmont. Nella micro-narrazione allestita dal promo pubblicitario, la qualità principale del «re della giungla» non è la violenza, ma la forza, il potere di dominare e assoggettare alla propria legge l'intero collettivo. A differenza delle altre belve (un orso impagliato e una statua raffigurante un toro), il leone-Stratton è «autentico», portatore di un effettivo controllo sul corso degli eventi che si svolgono nelle lande selvagge degli scambi azionari, e in quanto tale operatore di conversione della barbarie in civiltà: Il primo scenario prospetta infatti «professionisti addestrati» a convertire il rumore caleidoscopico dei dati in oggetto di informazione e conoscenza, come attestano le pacate e amichevoli conversazioni telefoniche e faccia a faccia che i dipendenti intrattengono con i clienti, mentre sui display alle pareti scorrono ininterrottamente stringhe di cifre e dati. Il secondo mostra invece un addestramento del tutto diverso, fondato sull'incitazione a «centrare» un obiettivo fine a se stesso, il guadagno, attraverso lo sfruttamento di piccoli uomini inermi, naturalmente svantaggiati quanto a prestantza e capacità di difesa. Il punto di vista, da posizione di dominio prospettico dell'orizzonte, si converte in centro di un'immagine sigillata su se stessa, bersaglio inconsapevole di un'azione di manipolazione da cui si espunge qualunque funzione conoscitiva.



Significativamente, le due narrazioni rispondono a opposte strategie discorsive: mentre le figure che popolano la prima giungla non guardano mai in macchina, e la violenza di cui sono portatrici rimane un fenomeno circoscritto a un *altrove* distinto e separato dal mondo dell'osservatore, quelle che abitano la seconda sono sistematicamente in posizione di prossimità frontale, e la violenza con cui si incitano a vicenda al lancio del nano per «25.000 fottutissimi dollari» è direttamente rivolta verso il *qui* dello spettatore. Il cliente nel primo caso è testimone della storia di una guerra già vinta, che investe il leone della competenza di poter far sapere il vero; nel secondo è partner obbligato di una lotta perenne, che si svolge attraverso un discorso strutturalmente impari, fondato sul poter far credere il falso. Se il primo ufficio appartiene contemporaneamente ai due mondi, e si profila come il luogo della loro mediazione, il secondo non appartiene né all'uno né all'altro, è al contrario lo spazio che si crea nel loro scarto: proprio perché si tratta di due universi irriducibili il broker può *non sapere* e *non informare*, sostituirsi in toto al campo del visibile e del

conoscibile senza che la sua performance possa essere verificata e comparata con altro da sé.

Lo spazio topico della mediazione finanziaria, l'ufficio, lungi da conciliare miticamente competizione e cooperazione, interesse individuale e diritto collettivo, rilancia e riproduce all'infinito il paradosso della loro differenza: l'efficacia del broker sembra dipendere dal fatto di prendere parola a partire da un luogo che non è quello dei flussi finanziari né quello quotidiano della vita comune, u-topico in quanto non assegnabile. Come osserva Louis Marin (1973), a cui si deve una densa e più volte elaborata teoria degli spazi utopici, l'etimologia stessa del neologismo coniato da Thomas More nell'omonimo romanzo, *utopia*, non rimanda propriamente a un non-luogo quanto a un'«assenza di luogo», a un principio di neutralizzazione del *qui* e dell'*altrove*, che delinea a livello ideologico una posizione enunciazionale che non prevede comparazione diretta con valori che possano dirsi opposti o contrari, e in quanto tale costitutivamente sottratta alla critica dell'enunciatario, nel senso kantiano di discriminare e distinzione. Uno dei dettagli più significati-

vi del breve «dittico» che apre il film è che la figura della *giungla* viene introdotta per convincere gli esterni e non per addestrare gli interni: poiché il mondo della finanza, a differenza del nostro, è violento e caotico, l'unico modo di accedervi è affidarsi a qualcuno che partecipi di entrambi i regimi di senso, selvaggio verso i selvaggi e civile verso i civili. Dopo aver assistito per quasi tre ore all'enfatica affabulazione del *lupo*, la qualifica euforica di *leone* è riaffermata, alla fine del film, da un altro video pubblicitario. Nel nuovo spot Belfort, reo confesso di truffa ai danni di migliaia di cittadini americani e reduce da un periodo di reclusione, grazie al patteggiamento con l'F.B.I., in un'ambigua «prigione-resort», compare in qualità di docente di marketing. In quanto testimone diretto e protagonista in prima persona della violenza di Wall Street, l'ex-broker si profila come il più attendibile degli informatori circa un mondo che è rimasto inenarrabile, di cui nulla sappiamo se non che è *wild and dangerous*. L'affollamento della sala in cui Belfort tiene la sua prima lezione a una massa di individui dall'aria sprovveduta e intimidita attesta che la truffa di cui si è reso responsabile non è affatto recepita come *menzogna* – affermare il falso o negare il vero – ma come eccesso, ora rientrato, di *simulazione* che sposta il livello dell'interazione su un piano della realtà – quello ludico – sottratto alle sue coordinate e i suoi sistemi di valori. A differenza del primo spot, in cui il leone fornisce informazioni in grado di trasformare uno scarto virtuale in beneficio reale, nel secondo il sapere trasmesso al nuovo «cliente» consiste nelle istruzioni del gioco che vediamo rappresentato dal violento «lancio del nano»: la guerra permanente dell'utile virtuale ha dunque avuto la meglio sugli apparati del mondo reale. Significativamente, è il vero Jordan Belfort a introdurre alla platea, alla fine del film, il lupo / Di Caprio. Il breve cameo, lungi dal produrre effetti stranianti o di frizione fra la rappresentazione e un fuori finalmente visibile, sancisce la consumata indiscernibilità dei due ordini di cose.

Il film sembra interessato non tanto a mettere in luce la violenza singolare di un individuo amorale e spregiudicato, quanto le condizioni che rendono quella violenza non solo possibile ma normale e normativa

all'interno delle società capitalistiche contemporanee. La barbarie del lupo è quella di un operatore utopico, principio dinamico di neutralizzazione delle differenze che rendono l'esperienza individuale e collettiva degli esseri culturali un'esperienza sensata. Da questo punto di vista, l'opposizione elaborata da Gilles Deleuze e Felix Guattari fra *macchine da guerra* e *apparati di cattura* è particolarmente utile a liberare da svianti metafore evoluzioniste l'opposizione fra violenza immediata di individuo contro individuo e violenza mediata da un'istanza sovra-individuale. Diversamente dalle tesi che tendono a leggerci i poli di un progressivo addomesticamento delle società e degli individui, i due filosofi ripensano l'opposizione come tensione fra dinamiche opposte e coesistenti: «i nomadi non precedono i sedentari, ma il nomadismo è un movimento, un divenire che colpisce i sedentari, come la sedentarizzazione è un arresto che fissa i nomadi» (Deleuze & Guattari, 1980: 23). Il nomade de-codifica e dinamizza, il sedentario ri-codifica e stabilizza: la violenza del nomade è «immediata» non perché istintiva o in qualche modo «prima» a quella sovra-individuale esercitata dal sedentario, ma perché disconosce le leggi che mediano quest'ultima, così come la violenza «mediata» dell'apparato di stato appone nuove striature nello spazio liscio dalla macchina da guerra nomade.

Il modello è utile, a nostro avviso, a definire la violenza di cui il lupo è portatore: benché a-riflessivi e tesi unicamente a soddisfare gli impulsi e i bisogni più elementari, né Jordan Belfort né i suoi accoliti possono dirsi animali in preda all'istinto, quanto piuttosto barbari, individui non-culturali. La loro violenza consiste nella de-codifica delle *striature* che articolano il sociale e assegnano gli individui a spazi e tempi distinti: lavoro e svago, dovere e piacere, sfera pubblica e sfera privata vengono a fondersi e schiacciarsi in un unico spazio-tempo che non prevede controcanti. L'ufficio della Stratton si profila come la sede di una contro-società opposta e speculare a quella che abita il «fuori», imperniata sulla celebrazione perenne di un vitalismo cieco che inverte di segno costumi e pratiche dei civili. Nella continua auto-celebrazione della Stratton quale

corpo unico e indistinto si dispiega un controllo capillare del lupo verso i suoi adepti, a cui non è consentita l'iniziativa individuale né la possibilità di non prestare totale e completa attenzione al gruppo e ai suoi capi. L'autorità del capo-nomade, a differenza di quella insignita dalla legge, non può essere capitalizzata: la guida di una macchina da guerra presuppone di riaffermare costantemente il proprio potere sugli altri membri del gruppo<sup>2</sup>, e la violenza del lupo verso le vittime è replicata in quella rivolta agli adepti.

Agli albori della storia della Stratton, al fine di istruire i futuri collaboratori, il lupo si cimenta in una suadente conversazione telefonica in viva voce con il cliente, e contemporaneamente si rivolge ai colleghi allestendo una colorita pantomima dell'atto di sodomia: in entrambi i casi il tratto informativo della comunicazione è negato a favore della dimensione fiduciaria e affettiva della stessa, ed è questo potere di relazione, insito nel linguaggio, a prendere il sopravvento sulla sua carica informativa. In un caso Belfort simula la lingua degli umani per isolare e circuire, nel secondo la riduce a parola d'ordine per compattare e unire. La strategia adottata dall'antagonista di Belfort, l'agente Patrick Denham (Kyle Chandler), sfrutterà di fatto l'instabilità costitutiva della macchina per riaffermare lo Stato: basterà separare e dividere per rompere l'incanto e scatenare la lotta di tutti contro tutti; il corpo unico torna insieme di individui discriminabili e la disciplina sembra infine ricondurli alle sue leggi.

Limitarsi a questo livello sacrificerebbe però la riflessione più interessante di Martin Scorsese, il tentativo di immaginare la violenza del capitalismo contemporaneo quale forma di assoggettamento derivante dall'«assenza di luogo», riflessione anche in questo caso affidata all'articolazione contrastiva di figure e configurazioni spaziali che doppiano la diegesi. L'auto-presentazione che il lupo ci rivolge in una delle scene iniziali del film – «On a daily basis, I consume enough drugs to sedate Manhattan, Long Island, and Queens for a month» – racchiude l'idea di uno spazio intensivo e

inesteso, opposto ai corpi finiti che occupano le mappe e i calendari, punto d'arrivo di un processo che vede cadere progressivamente una serie concentrica di soglie – etiche, sociali, epidermiche – labili e quasi inconsistenti. Il giovane Belfort non resiste, se non per pochi istanti, all'attacco denigratorio del primo datore di lavoro, ad accettare di associarsi con un individuo incesituoso, Donnie, alla sua proposta di consumare droghe, alle avance di Naomi (Margot Robbie), la modella che diverrà immediatamente dopo la seconda moglie. Cedevole e incontenibile, lo «stronzetto pazzo per i soldi» che approda per la prima volta a Wall Street mostra di percepire sempre meno, e senza soluzione di continuità, i limiti che articolano la topica culturale, sociale e, più avanti nel film, corporea, convertendosi progressivamente in energia vitale sottratta alle maglie della forma e ai reticoli della riflessività.

L'idea di un corpo intensivo e inesteso presenta diversi punti di continuità con il concetto di *corpo senz'organi* (da ora CSO) elaborato dai già citati Deleuze e Guattari, «uovo pieno prima dell'estensione dell'organismo e dell'organizzazione degli organi», materia energetica costantemente suscettibile di riconfigurazione. Di fatto, questo concetto è spesso stato ricondotto ai «corpi virtuali» della rete, sganciati dai limiti fisici e biologici dei soggetti storici. Il parallelo è nondimeno problematico, in quanto il CSO immaginato da Deleuze e Guattari non è una qualifica ma un processo di liberazione del corpo non dai condizionamenti materiali, ma dagli strati di linguaggio che lo striano. Non si tratta dunque del contrario dell'organismo, ma di una dinamica che lo presuppone, omologa a quella fra macchina da guerra e apparato di stato: il CSO de-codifica un organismo in cui si stratificano i codici del potere assoggettante («il giudizio di Dio»), l'organismo ri-codifica le energie lasciate dal CSO: «dell'organismo bisogna conservare quanto basta perché si riformi a ogni alba» (Deleuze & Guattari, 1980: 22-23), in quanto farsi un CSO significa disfare un ordine precedente che non prevede un grado ultimo e definitivo, ma che al contrario lavora a costruire piani di consistenza alternativi a una forma che è sempre già data. Arrestare il processo stesso di disfacimento; ri-precipita

<sup>2</sup> In ambito semiotico, una tale lettura del modello deleuziano è stata avanzata da Tarcisio Lancioni che ha ulteriormente rielaborato il concetto di apparato di cattura nei termini di un modello semiotico tout-court imperniato sul concetto di traduzione (2012).



automaticamente il corpo nelle morsa dell'organismo, di cui la «chiusura del totalmente aperto» costituirebbe una delle forme più dispotiche. Le riflessioni dei due filosofi inducono a ripensare in questi ultimi termini il corpo plastico di Jordan, significativamente ritratto delirante e fuori controllo all'interno di spazi a loro volta mobili e monadici – automobile, elicottero, aereo, yacht – che costituiscono altrettanti involucri inespugnabili. La scena in cui lo stesso, impietrito e impossibilitato alla posizione eretta dalla droga assunta qualche ora prima, attraversa la distanza che separa il club dalla propria automobile rotolando e strisciando senza troppa fatica fino all'interno dell'abitacolo, mostra un corpo in grado, nonostante la debilitazione, di riorganizzarsi alternativamente, assumendo un nuovo assetto che fa economia di muscoli e organi. Quella successiva svelerà però che, al contrario dell'esito euforico con cui si conclude la precedente, il corpo è ferito e l'auto distrutta: a partire dalla soggettiva sdoppiata in up e down da droghe del protagonista, lo spettatore avrà perso definitivamente la possibilità di accedere, attraverso la rappresentazione, a qualcosa di diverso dalla schize interna di Jordan Belfort. Parallelamente alla fulminante ascesa sociale, il lupo ripercorre a ritroso gli stadi dell'apprendimento e della maturazione fino a regredire all'infantilismo e precipitare, sotto gli effetti del temibile *quaalude*, nell'afasia e la paralisi, grado zero di un organismo sigillato in un infinito e sconfinato interno. Clienti, collaboratori e lo stesso Belfort rappresentano da questo punto di vista, più che opposte posizioni di forza, gli stadi incrementali di un processo di conformazione del soggetto non a un capo reale o simbolico, ma a ciò di cui il capo è diventato pura immagine: *fugazi*, flusso caleidoscopico di picchi e avvallii sterile e auto-referenziale, e non di meno agente dissipante, forte della propria a-significanza.

In uno dei suoi ultimi testi, Gilles Deleuze (1990) ritorna sul tema del controllo dei corpi in relazione alla teoria biopolitica foucaultiana, avanzando l'idea di un'ulteriore forma di governo, specifica delle società dei mercati globali, che intensifica la bio-politica fino a degenerare in qualcosa di ancora diverso, definito «controllo» in quanto il potere sembra consumarvi la totale e definitiva cattura del soggetto. A differenza de-

lla fabbrica, che discrimina individui e racchiude masse, l'impresa produce secondo il filosofo una soggettività plastica e internamente scissa, laddove l'«individuo-individuale» è costretto a conformarsi a un'immagine di sé incrementale (esemplificata esemplarmente dal sistema del «salario al merito»), che iscrive la dinamica della competizione dentro il soggetto, il quale riproduce entrambe le posizioni in conflitto al proprio interno. La regola prima del marketing secondo Belfort, *act as if*, traccia sinteticamente la sintassi di un gioco simulacrale che esclude l'altro come esclude lo stesso, condannando l'individuo ad essere perpetuamente né qui né altrove, teso a inseguire un valore che, per sua natura, non può che differire incessantemente. A differenza delle giungle terrestri, il mercato non è striabile, in quanto non è uno spazio, ma al contrario un regime di interazione con il mondo e fra soggetti che inibisce che ve ne sia uno.

«Nobody - and I don't care if you're Warren Buffet or Jimmy Buffet - nobody knows if a stock is going up, down or f-ing sideways, least of all stockbrokers. But we have to pretend we know»: nelle stanze del potere non c'è qualcosa che possiamo identificare come un sapere, ma un'opacità primigenia cui ci si può solo adeguare, rilanciando all'infinito il paradosso di un'attività produttiva che non contempla mai, nemmeno all'apice delle piramidi che genera, un soggetto senziente in grado di gestire e trasformare ciò che lo condiziona. L'andamento imperscrutabile dell'imprevisto puro si tramuta così in necessità ineluttabile, in una *natura* che, a differenza di quella fisica, non è il punto di partenza di un percorso di conoscenza ma la sua soglia d'arresto.

#### 4. Il culto del capitale

Tanto il corpo costituisce il luogo principale di esercizio e sperimentazione del capitalismo, quanto la sua evoluzione storica è segnata da una progressiva disincarnazione. *The Wolf of Wall Street* mette efficacemente in scena proprio questa assoluta astrazione e invisibilità che ha fagocitato tutto il mondo esterno senza lasciare resti. A differenza di Oliver Stone – nel cui dittico Gordon Gekko viene raffigurato secondo le caratteristiche tipiche del capitalista classico dell'età fordista e dunque elevato ad emblema

empirico di un sistema economico che si contrappone al mondo dei lavoratori – per Scorsese non esiste un fuori rispetto alla realtà dei mercati e della borsa, ormai unico orizzonte di senso nell'era contemporanea. Sin dal principio, anzi, lo configura come apparato di cattura in grado di raggiungere capillarmente gli estremi della società attraverso le famigerate «penny stocks», azioni di infima qualità non quotate ufficialmente a Wall Street destinate esclusivamente alla piccola borghesia e al proletariato, includendo così le fasce sociali più lontane dall'idea comune relativa alla speculazione finanziaria. È proprio qui che nasce la fortuna di Jordan Belfort.

Ne *La leggenda del santo bevitore* di Joseph Roth un mendicante alcolizzato, colui che per definizione vive ai margini della società e si disinteressa delle leggi che la regolano, riceve da un filantropo una somma inaspettata che si impegna a ripagare tramite una donazione in onore di Santa Teresa di Lisieux, trasformando di fatto l'elemosina in debito, che si estinguerà solo con la sua morte<sup>3</sup>. Dario Gentili ha fornito una profonda lettura del testo di Roth come impossibilità di uscita dal capitalismo, evidenziandone i risvolti teologico-politici in relazione al frammento benjaminiano *Capitalismo come religione*, al cui fondo poggia l'idea di un culto «che non consente espiazione, bensì produce colpa e debito» (Gentili, Ponzi & Stimilli, 2014: 61), sfruttando l'ambivalenza semantica del tedesco *Schuld*. Secondo Benjamin, al capitalismo è sottesa un struttura religiosa estremamente intricata, della quale - nel 1919, anno in cui il frammento è stato scritto - sono percepibili tre tratti, pur nell'impossibilità di sbrogliare completamente la rete implicata. Il capitalismo è dunque una religione puramente culturale, senza dogmatica né teologia; il suo culto è permanente, «senza tregua e senza pietà», non conoscendo giorni feriali; è infine un culto «colpevolizzante e indebitante», che universalizza questa colpa trascinandovi anche il dio stesso, di cui ogni trascendenza è caduta e con essa ogni possibilità di salvezza (Gentili, Ponzi & Stimilli, 2014: 9-10)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *La leggenda del santo bevitore*, Milano, Adelphi, 1975.

<sup>4</sup> Esistono numerose traduzioni di questo frammento: la scelta di questa versione è determinata dall'esplicitazione della polisemia del sostantivo tedesco *Schuld* e derivati (*verschulden*), in grado di riconnettere l'elemento teologico e quello economico.

Riposizionandoci all'estremo opposto del «secolo breve», la visione sembra essere più limpida rispetto alle considerazioni benjaminiane. Come nel testo di Roth, in *The Wolf of Wall Street* la specificità della logica culturale capitalistica viene individuata anzitutto nella capacità di catturare, neutralizzare e risemantizzare le forze e le istanze ad essa esterne. Meccanici, postini, idraulici: sono loro il terreno sul quale la Stratton Oakmont getta le proprie fondamenta e costruisce la sua riconoscibilità, non i ricchi investitori con i quali trattava il giovane Jordan all'inizio della sua carriera. Nei loro confronti non c'è tregua né pietà, come suggerisce la prima moglie di Belfort, retaggio di un mondo passato che presto viene abbandonata in favore di Naomi, perfetta incarnazione dei nuovi canoni imposti dalla contemporaneità.

In effetti, la questione dello smarrimento e della capacità di orientamento nel crepuscolo degli anni '80 è un costante che attraversa il testo in numerosi punti nodali. La cura di sé, anzitutto, che obbedisce ad una nuova dietetica (il cocktail di droghe e farmaci descritto minuziosamente all'inizio), estetica (la depilazione integrale) ed erotica (la quotidianità di ogni genere di perversione), finalizzata al perpetuo incitamento di un godimento fine a se stesso e che svincola il corpo da ogni «normalità» sociale codificata e dal desiderio in quanto funzione mediatrice e programmatica (Foucault, 1976, 1984; Recalcati, 2012). La giurisprudenza, in secondo luogo, insufficiente ad affrontare i cambiamenti determinati dall'informatica e dalla massificazione del consumo e che portano sulla scena nuovi attori sociali lasciando spazi vuoti pronti ad essere colmati da pionieri e avventurieri in grado di imporre la propria legge, aggiornamento perverso del topos fondativo della «nascita della nazione». La percezione, infine, affetta da una schizofrenia che da un lato sottrae potere all'occhio attraverso il ritorno dell'invisibile come dimensione fondante dell'esperienza e dall'altro mediatizza all'eccesso quest'ultima, simulando un'interazione continua tra immagini e spettatori.

Acquistano pieno senso, allora, in relazione a quest'ultimo punto, le continue interpellazioni che scandiscono il racconto di Jordan, modellate su un dispositivo enunciativo che fa della dialogicità con il proprio

spettatore la sua cifra peculiare (Casetti, 1986). Il formato panoramico (detto 21:9) – indice nell’immaginario del grande cinema hollywoodiano – scelto per rappresentare le vicende viene frammentato da inserti che simulano sia la qualità che i formati delle riprese televisive anni ‘80 (il comune 4:3), creando così finte immagini d’archivio affette dai disturbi propri del tubo catodico, sia la tipologia degli spot promozionali e delle televisioni in alta definizione (il nuovo 16:9), con cui il film rispettivamente si apre e si chiude. Con uno stratagemma particolare, tuttavia: nell’ultima sequenza, il formato progressivamente si allarga, ripristinando nelle ultime due inquadrature il rapporto panoramico. Il circuito tra cinema e televisione, dunque tra una rappresentazione *del* passato e una rappresentazione al presente, si rilancia nella consapevolezza del carattere mediato della realtà contemporanea, evidenziando così quella indecidibilità costitutiva tra il vero e il finzionale che caratterizza il mondo odierno e trascina alla deriva l’immaginario (Grande, 2003).

Quanto sembra essersi smarrito, insomma, è proprio quel «senso comune» pensato da Kant come condizione di una possibilità di esercizio del giudizio all’interno di una comunità, quanto cioè presiede alla dimensione politica degli individui (Arendt, 1999). In un contesto dominato dall’incertezza completa e che presagisce l’imminente crollo dell’ordine socio-politico mondiale del 1989, il re-incantamento del mondo contribuisce all’apertura di una faglia nell’immanenza razionale del reale che tende ad essere colmata essenzialmente lungo due direttrici. La prima è rivolta verso l’inclusione di pratiche spirituali secondo il processo di cattura già menzionato, che ne disinnescia la componente ascetica e atarassica convertendo le tecniche in funzione di un auto-miglioramento inteso come accrescimento di produttività; la seconda comporta invece l’emersione di nuovi culti, dove alla dimensione trascendente se ne sostituisce una mondanizzata e alla codificazione teologica la prassi liturgica. Una spiritualità senza «trasformazione dell’essere» (Hadot, 2005) contrapposta ad una religione senza trascendenza, unite tuttavia da un elemento connettore: il denaro. Le banconote recano infatti impresse la loro contiguità con la sfera religiosa – «In God We Trust» compare sul retro dei dollari – fungendo da pilas-

tro per la più emblematica fra le «religioni civili», quella americana (Gentile, 2001); già lo stesso Benjamin aveva notato in un appunto a margine del frammento *Capitalismo come religione* come un percorso di ricerca dovesse passare da un «paragone tra, da un lato, le immagini sacre delle diverse religioni e, dall’altro, le banconote dei diversi Stati» (Gentili, Ponzi & Stimilli, 2014: 11). Anche per il filosofo tedesco, la comprensione del capitalismo passava necessariamente dalla decodificazione delle sue insegne e dell’orizzonte simbolico implicato.

Nel suo elenco iniziale di sostanze stupefacenti, Belfort pone all’apice della lista proprio il denaro, al quale da un lato fornisce una dimensione strumentale e protesica privata di valore di scambio (cannuccia per inalare cocaina, gettato poi nel cestino una volta assolta tale funzione) e dall’altro ne configura il ruolo di destinante («Enough of this shit’ll make you invincible, able to conquer the world and eviscerate your enemies»), tributandogli la capacità di circoscrivere un orizzonte di efficacia entro il quale inserire la legittimità della propria azione. Tra essere ricchi ed essere poveri, dice Jordan, non esiste paragone possibile: «Money doesn’t just buy you a better life, better food, better cars, better pussy...but it also makes you a better person». La trasformazione dell’essere migra dalla sfera della spiritualità a quella materiale: tanto droga quanto idolo, il denaro diviene finalmente portatore di un’esperienza religiosa.

Un culto, quello del capitale, che mostra in fretta la propria natura esclusiva, intollerante e violenta. Anzitutto come gestione del culto stesso: solo i sacerdoti infatti hanno accesso diretto al denaro, hanno cioè la possibilità di un contatto diretto con l’idolo, come Hanna aveva provveduto a chiarire al giovane Belfort. Non vi sono inoltre spazi di legittimità al di fuori di questi: il motto «God Bless America» – in quanto terra delle opportunità e delle libertà – si trasforma in un più prosaico «Fuck you USA», spostando la sacralità dal suolo patrio, che identifica una comunità territoriale che si riconosce in valori comuni, all’oggetto d’uso, che determina invece un insieme di «flussi deterritorializzati» (Deleuze & Guattari, 1975: 253) e pone un discrimine basato sull’atteggiamento dei soggetti nei suoi confronti. Fondato su principi di selezione della specie («Jordan

Belfort said it works for me because I work hard for it. And if it doesn't work for you, it's because you're lazy and you should get a job at McDonald's»), il capitalismo instaura infine una relazione consustanziale con la violenza, messa tuttavia «in riserva» e lasciata esplodere in forme grottesche e puerili, dal turpiloquio alla distruzione di piccoli oggetti sino alle zuffe tra colleghi per una spogliarellista.

Quella reale, tangibile ed esercitata sui soggetti indubitati e dunque esclusi dal privilegio della «grazia» del capitale, viene espulsa nel fuori campo: non c'è spazio per la sofferenza nel mondo del puro godimento.

## 5. La violenza del capitale

Nella cartella Bottega Veneta porto una Ruger Mini (469 dollari), che molti specialisti preferiscono, ma che a me non piace granché; trovo che la Uzi sia molto più virile e scenografica ed eccitante, e con addosso le cuffie del walkman e un paio di pantaloni da ciclista neri in lycra da duecento dollari, guardo nel buio dell'armadietto mentre il Valium comincia a fare effetto, tentato. Ieri sera, dalle parti dei dormitori sulla University Place, proprio dietro Gristede's, ho stuprato e ucciso una studentessa della NYU, e malgrado l'ora inappropriata e l'inusuale brevità del tutto, la cosa mi ha assai gratificato, tanto che adesso, inaspettatamente, cambio idea, e penseroso rimetto l'arma – un simbolo d'ordine, per me – nell'armadietto, per usarla un'altra volta (Bret Easton Ellis)<sup>5</sup>.

La vita di Patrick Bateman, il protagonista del romanzo di Bret Easton Ellis *American Psycho*, scorre seguendo un medesimo canovaccio: giornate di scarso lavoro a Wall Street, pranzi e cene con i colleghi nei locali più esclusivi di Manhattan, cura del corpo, assunzione di farmaci e stupefacenti, brutali omicidi notturni. Consumo e godimento si rincorrono e si intrecciano senza sosta, uniti dalla loro totale mancanza di senso e di scopo. La merce si trasforma in feticcio da esibire e in valore da quantificare, l'eros si congiunge inevitabilmente con il thanatos. I membri della ricca cerchia di eletti possessori di carte di credito senza limiti di spesa si isolano dalla massa dei perdenti senza tuttavia dar luogo ad una comunità di valori, ma rimanendo isolati in una intersoggettivi-

tà vacua retta da interessi individuali che rispondono a pulsioni originarie (Deleuze 1984). Il mondo, nelle sofisticate dissertazioni di Bateman, rimane un argomento di conversazione distante, confuso tra le discussioni sui giusti abbinamenti del vestiario, l'enumerazione dei beni posseduti e i commenti sui personaggi famosi che popolano le copertine dei settimanali.

*American Psycho* costituisce il risvolto letterale ed estremo di *The Wolf of Wall Street*, che riassume e apparentemente pacifica i tratti schizofrenici del romanzo di Ellis, lasciandoli tuttavia sotto traccia come presenza continua che preme sui bordi, invisibile eppure palpabile. La pulsione di morte consustanziale alla «civiltà capitalista» (Dostaler & Maris, 2009) riaffiora sporadicamente, come intermezzo svuotato da ogni singolarità discreta (la notizia del broker suicidatosi che inframezza senza soluzione di continuità il racconto delle abilità erotiche della moglie) e come metafora privata della sua forza viva e dirompente. «You are my killers»; «You'll be telephone fucking terrorists»: l'esortazione di Belfort ai suoi dipendenti, divenuta realtà per Patrick Bateman, rimane confinata nella sfera dell'immaginario, mostrando tutta la sua perversità in quanto inscritta nell'alveo dell'ordine sociale costituito, di cui forza continuamente i limiti. La dialettica lupo/leone agisce così lungo tutto il testo, articolando un'alternanza continua tra espansione territoriale e ri-codificazione delle sue leggi interne, che individua la causa del successo di Belfort nella capacità di muoversi lungo una linea di confine rideterminata di volta in volta. Un confine che divide in forme sfumate i territori della società civile da quelli dello stato di natura violento, emanando il fascino dell'impresa pionieristica fondatrice di una nuova civiltà, come l'articolo di Forbes legittimerà anche contro le proprie intenzioni.

Per Hannah Arendt la violenza è sempre strumentale e agisce proporzionalmente laddove il potere denuncia un'insufficienza o una mancanza (1996: 49). Il film di Scorsese sembra ribaltare questo duplice assunto: mettendo la violenza in riserva, il capitalismo finanziario da un lato la svincola da ogni strumentalità, e dall'altro basa il potere proprio su questa violenza invisibile e continua, violenza di un'imposizione che combina eliminazione di

<sup>5</sup> *American Psycho*, Torino: Einaudi, 2001, p. 445.

un'alternativa con il congiungimento dell'orizzonte di attesa e dei bisogni dei consumatori. La violenza della generazione di squilibri e di imposizioni - entrambi sotto il segno della negazione - viene mascherata nelle fattezze positive di una meta ideale a cui tutti possono tendere, delegando al soggetto singolo la completa responsabilità del successo o dell'insuccesso. Tale sistema generatore di colpa è il perno sul quale si fonda la società del debito, dove ogni azione non ha più uno sbocco esterno a sé, ma si fa portatrice di una ricorsività del proprio senso; la violenza rientra pienamente in questa logica, diventando finalizzata nient'altro che a se stessa come bene di consumo in grado di innescare sempre nuovi bisogni.

Nell'arco di tre ore, *The Wolf of Wall Street* mette in scena un caleidoscopio di immagini, pulsioni e perversioni che restituisce il ritratto del nuovo capitalismo come dimensione totalizzante, colonizzatrice della superficie terrestre quanto dell'immaginario. L'impossibilità di pensare un'alterità rispetto all'ingiunzione al godimento e la sua congiunzione indiscernibile con la morte mostra la doppia faccia di un circuito che oscilla tra visibile e invisibile, volto suadente e terrore, inclusione e messa al bando, in una reversibilità perpetua e indecidibile. La violenza del nuovo capitale, sottratta dalla sua dimensione attiva e soggettivamente determinata, si configura come principio di esclusione sotto le spoglie di una libertà universale al consumo, nuovo culto che ha perso la capacità di una narrazione salvifica per chiudersi nella coalescenza immanente di mondo e simulacro. Un salto cognitivo la cui ampiezza sembra costituire il banco di prova per la comprensione del presente, compito politico urgente di questo inizio di millennio.

## Bibliografia

- ARENDETT, Hannah (1996), *Sulla violenza*, Parma: Guanda.  
 — (1999), *Tra passato e futuro*, Milano: Garzanti.
- BENJAMIN, Walter (2011), *Piccola storia della fotografia*, Milano: Skirà.
- BENVENISTE, Emile (1971), *Problemi di linguistica generale*, Milano: Il saggiautore.
- BRECHT, Bertolt (1973), «Il processo dell'Opera da tre soldi», *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino: Einaudi.
- CALABRESE, Omar (2012), *La macchina della pittura*, Firenze: La Casa Usher.
- CASETTI, Francesco (1986), *Dentro lo sguardo. Il cinema e il suo spettatore*, Milano: Bompiani.
- DAMISCH, Hubert (1987), *L'origine della prospettiva*, Napoli: Guida.
- DELEUZE, Gilles (1984), *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano: Ubulibri.  
 — (1990), «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *Pourparlers (1972-1990)*, Paris: Minuit, pp. 240-247.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1975), *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino: Einaudi.  
 — (1980), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi.
- DOSTALER, Gilles & MARIS, Bernard (2009), *Capitalismo e pulsione di morte*, Roma: La Lepre.
- FARINELLI, Franco (2004), *Geografia*, Torino: Einaudi.  
 — (2009), *La crisi della ragione cartografica*, Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, Michel (1976), *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano: Feltrinelli.  
 — (1984), *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano: Feltrinelli.
- GENTILE, Emilio (2001), *Le religioni della politica. Tra democrazia e totalitarismi*, Roma-Bari: Laterza.
- GENTILI, Dario, PONZI, Mario & STIMILLI, Elettra (ed.) (2014), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Macerata: Quodlibet.
- GRANDE, Maurizio (2003), *Il cinema in profondità di campo*, Roma: Bulzoni.
- HADOT, Pierre (2005), *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino: Einaudi.
- LANCIONI, Tarcisio (2012), «Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura», *E/C* [www.ec-aiss.it].
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris: Minuit.
- PIKETTY, Thomas (2014), *Il capitale nel XXI secolo*, Milano: Bompiani.
- POLACCI, Francesca (2012), *Sui collages di Picasso*, Bologna: I Mulino.
- RECALCATI, Massimo (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina.