

# James Bond agente 007 licenza di evadere

007, l'agente segreto James Bond, uscito dalla penna fertile di Ian Fleming e giunto in Italia attraverso la collana "Garzanti", ha avuto la sua apoteosi nel cinema: *007, licenza di uccidere*, *007, dalla Russia con amore*, *007, missione Goldfinger* (quest'ultimo, in particolare, ha fatto registrare incassi favolosi, aggirantisi sui sette miliardi). Materializzato nei panni dell'atletico Sean Connery, il nuovo personaggio ha un futuro davanti a sé, perché si uniforma a un nuovo modello ideale di eroe del "poliziesco" e della cultura di massa.

Sia ben chiaro: Ian Fleming, più che i registi Terence Young e Guy Hamilton, ne ha il merito, anche se le immagini distruggono le parole o le sostituiscono efficacemente. Più che mai si può affermare con Paul Valéry «quasi tutti i nostri desideri sono essenzialmente criminali» e con Federico Hegel, «il negativo, vale a dire la libertà, il crimine». I romanzi di Fleming e i films che ne derivano sono la versione più spregiudicata di questi punti di vista, nel senso che pervengono a una «forma» che cattura tutta quanta la sfera psichica e immaginativa (conscia e inconscia) degli uomini d'oggi, abolendo — sia pur temporaneamente ed epidermicamente — i diversi livelli e le stratificazioni del pubblico, e ottenendo, così, consensi in ogni direzione.

Ecco perché il meccanismo di difesa

approntato dall'intelligenza (anche marxista) nei confronti del fenomeno Bond è sbagliato e le sue motivazioni sono puerili nei consensi come nei dissensi. Non è opponendo la cortina fumogena del « gusto », dimostrando incondizionata ammirazione per il naif *industrializzato* contenutivi, formulando la superficiale e moralistica accusa di fascismo, che si spiega un successo di pubblico di così vasta portata.

Vediamo. Il "poliziesco", che ha sostituito le saghe popolari dei cavalieri, dei moschettieri, dei pistoleros del West, vivifica in forma sempre più diretta una mitologia del mondo moderno e si perfeziona e si evolve alla luce delle nuove situazioni sociologiche, culturali, sociali. La ricetta hollywoodiana « a girl a gun » (una ragazza e una pistola), risulta superata, come infantili si appalesano certe avventure fantascientifiche di Flash Gordon o Superman. Una complessità nuova trasforma l'immaginario del "poliziesco" che non si accontenta più del conflitto poliziotto-gangster alla maniera di Dashiell Hammet o Peter Cheney, nel momento in cui la nozione di tempo e di spazio si dilata e non più lo Stato o la città funge da sfondo alle avventure ma l'intero globo terrestre — dalla Terra del Fuoco alla nuova Guinea — e la criminalità da nazionale diventa internazionale: l'internazionale del crimine.

Jan Fleming, e più ancora i registi che hanno realizzato i films dai suoi romanzi, hanno sfruttato a pieno questa dimensione planetaria dell'avventura poliziesco-spionistica, puntando al massimo sulla ricchezza dello scenario e sulla sua variabilità (non escluso l'esotismo o la presenza dei più straordinari mezzi di locomozione, di offesa e difesa, caricando l'apparato scenografico e arricchendolo con i trucchi più audaci: natura accanto a macchine, devastazioni e strumenti fantascientifici accanto a metropoli razionalissime e indistruttibili).

I personaggi, a loro volta, sono completamente estranei alla « routine » ano-

nima degli uomini comuni, incarnazioni robotizzate di clichés « letterari » oppure semplici presenze ornamentali dotate della bellezza di bambole di plastica avvolte nel cellophane. Uomini d'acciaio o mostriciattoli avidi di potenza, tutti sembrano usciti da una antica leggenda che rivive nell'oggi e che non nasconde la propria artificiosità, cui fa eco la serena sicurezza di James, dura e invincibile corazzata protettiva per la quiete conformista degli uomini-massa. Ma tutto ciò è, in buona parte, voluto, accentuato nella sua resa cinematografica, in alcuni casi ironicamente spiatellato per un gioco fine a sé stesso che si propone, soltanto, di costringere lo spettatore ad accettare la partita del rifiuto dello psicologismo, malattia infantile della società americana.

Ma se lo psicologismo allontana dalla realtà, non meno la distrugge la caricatura che ne fanno Jan Fleming e i suoi trascrittori cinematografici, quando giocano al sensazionale per impedire che i conflitti si traducano problematicamente in un giudizio qualsiasi su una cosa qualsiasi. Ed è questa orgia di movimento, di sfide all'ultimo trucco, di estremi salvataggi per mezzo della forza (fisica e simbolica: di rappresentante della legge) e del più recente ritrovato tecnico offensivo, ad immettere lo spettatore in un bagno di sensazioni irresponsabili — che non domandano nessuna partecipazione morale o intellettuale — a fare dei films e dei romanzi su 007 degli autentici scaricatori di tensione, responsabilità, angoscia (per il senso che ogni cosa ha, invece, nel reale), assoluzione (da ogni paura di essere colpevoli di qualcosa). Non può mancare, in questo contesto, un giudizio sulla levigata ma ricchissima vena narrativa, che in Fleming si avvale di un linguaggio fluido, zeppo di particolari realistici, ironico, elittico, dalla logica stringente e che nei films viene gonfiata in una prorompente esplosione di fatti e di azione; fatti nudi e crudi, legati l'uno all'altro, senza soffermarsi mai a descrivere, senza complicazioni impreviste

(frutto cioè di una *logica* della realtà), senza allegorie o metafore, senza drammatizzazioni che pongano in dubbio la disumanità dell'insieme. Questo procedere per fatti in progressione meccanica e senza mai un attimo di requie ha, come risultato, la forza di conseguire una tensione costante, come se si trattasse di una sinfonia incentrata costantemente sui toni alti, altissimi, e che impone sé stessa non tanto in quanto musica ma sotto il profilo di aggressione sonora senza significato o sviluppo di un sentimento o di una idea. Si potrebbe affermare che la mancanza di una forma qualsiasi permette ai films, soprattutto, di raggiungere il loro scopo: una illusione perfetta di realtà che non contiene nessun elemento particolarmente reale.

L'abolizione del reale in quanto ritmo quotidiano, processi psicologici, conflitti sociali, possibilità individuali, contesto ambientale e geografico, rapporti umani, realtà economiche, forza, prestanza fisica e meriti sessuali, permette che si compia il miracolo. Tutto è nei films sfigurato, mitizzato, volutamente esagerato, miracolosamente semplificato, straordinariamente ricco di novità, totalmente fuori dell'ordinario da dare, in termini moderni, il gusto della fiaba, pura e semplice, edificante e ideale. Fleming, come i registi che lo hanno trascritto, non è però così ingenuo da pensare a fiabe edificanti in quanto puritane, inibite di fronte alle facce più ributtanti del reale, moralisticamente pervase di ferocia per i cattivi. Fleming dosa i vari ingredienti, ne smussa le punte più pericolose dal punto di vista dell'atteggiamento morale, li salda in un blocco «filosofico» invincibile e inattaccabile: la devozione al sistema della società del benessere, palesemente caratterizzata secondo i modelli più classici del capitalismo.

Prendiamo alcuni aspetti e consideriamoli singolarmente. James Bond è il classico eroe avventuroso. Egli non raggiunge soltanto la felicità nel successo finale, l'happy and, ma la trova « nella stessa vi-

ta avventurosa, libera, piena di rischi e di imprese, per cui si dovrà anche dire di una felicità d'azione della vita vissuta intensamente ». Tale felicità d'azione — annota Edgard Morin nel suo «L'industria culturale» — «è proiettiva in rapporto alla vita grigia e triste degli uomini privati di ogni possibilità di azione creatrice e responsabile» e si contrappone all'ideale pratico della sicurezza da ogni rischio. Il lettore o lo spettatore proietta sé stesso nell'eroe e diventa lui stesso giustiziere, sposa l'ideale della lotta nonostante abbia scelto nella realtà l'ideale del quieto vivere. Fleming realizza anche l'altro miracolo: quello di provocare l'identificazione fra l'eroe e lo spettatore-lettore. L'identificazione riguarda lo sfondo su cui vive James Bond. Un mondo perfetto, protettivo, ultrarazionale, carburato al mille per mille, tecnicamente miracoloso, eterno, senza contraddizioni, libero nella ricchezza dei piaceri e dei consumi. Un mondo di personaggi che pranzano al "Savoy" con champagne rosato e granchi, che domandano bourbon con acqua di sorgente, che fumano soltanto "Parlament", che vestono esclusivamente con abiti di lana blu tropicale, camicie di seta bianca, biancheria di nylon, foulard scozzesi; il loro accendino è un "Ronson", il loro Club è sempre di lusso, le loro palle da golf «Dunlop 65», le loro valigie di cinghiale, i loro aerei "Boac" ad aria pressurizzata, le loro auto "Jaguar" o "Aston Martin". Quando non volano, solcano le acque dei mari o dei laghi con motoscafi velocissimi e si rifiutano di pernottare in alberghi dove il dentrificio o lo spazzolino da denti non sia avvolto in sacchetti in cui sta scritto «per la vostra incolumità» e in cui i sedili del gabinetto non siano sigillati con una striscia di carta sterilizzata. In questo mondo, le donne figurano come ornamenti od oggetti da usare e gettare via dopo l'uso, come un qualsiasi fazzolettino appunto supersterilizzato e, così, si comporta James Bond, ultimo amante dominatore in una società che marcia verso il matriarcato. Va

anche notata la ricchezza della proposta tipologica espressa nella figura di Bond, che perfettamente esprime il modello duro, affascinante, dinamico, sportivo, consumatore, elegante, non intellettuale che è, in fondo, l'ideale di una certa civiltà dei consumi.

Ma gli elementi testè elencati risultano assai di più nei romanzi che nei films, dove il personaggio di Bond è scarnificato al massimo, al modo di una maschera sorridente e sfidante e che si agita su uno sfondo quasi mai precisato nei contorni; lo stesso personaggio che nell'originale risulta più umanizzato (al punto di avere rimorso e schifo per quei morti che si lascia dietro), nei films si precisa ancor più superuomo e assolutamente privo di complessi di colpa o di problemi di ordine morale. Questa ulteriore scarnificazione cinematografica, con la riduzione del personaggio a pochi tratti somatici, questo offuscamento dei dati ambientali e delle annotazioni sociologiche e di costume presenti in Fleming, contribuisce probabilmente a conferire allo spettacolo una sua artificiosità e gratuità totale, che determina nello spettatore cinematografico un consenso totalmente acritico e quindi quanto mai intenso: cioè libero da ogni obbligo di partecipazione attiva.

Occorre osservare che nell'ultimo film *007, missione Goldfinger*, il discorso tende a diversificarsi anche se risulta attenuato se non eluso rispetto al romanzo. James Bond non riesce per tutto il film a vincere Goldfinger; e Bond, per superarlo, deve intervenire direttamente sulla donna, riadattarla al maschio e con ciò catturarla alla propria causa. Questo, nel film, è assai poco precisato e, pertanto il film suona ancora più gratuito. Ma lo ribadiamo ancora: più il film è gratuito, più meccanici ed esteriori sono i passaggi che portano al trionfo del personaggio, più lo spettacolo raggiunge la sua maggiore forza d'urto: emotiva, scaricatrice, evasiva.

**Franco Calderone**