

IL PONTE DELLE SPIE

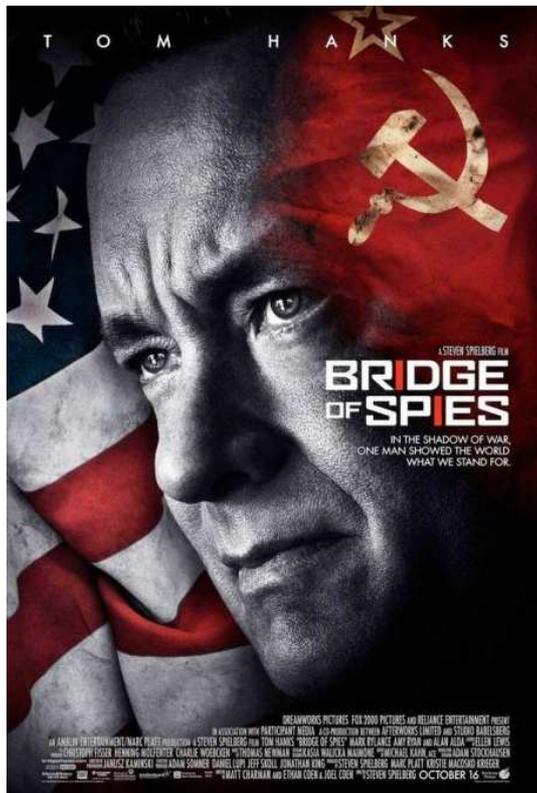
(*Bridge of Spies*)

di Steven Spielberg

con Tom Hanks, Mark Rylance, Alan Alda, Amy Ryan

USA - Germany 2015, 141 min.

recensione di Giuseppe Russo



Brooklyn Heights, NYC, 1957. L'avvocato di vertenze assicurative James B. Donovan (Tom Hanks), associato in uno studio legale nel quale occupa una posizione intermedia, viene incaricato di assumere la difesa di un cittadino sovietico, Rudolf Abel (Mark Rylance), accusato di spionaggio e palesemente colpevole. Gli USA sono usciti da pochi anni dalla parentesi di isteria collettiva del maccartismo, e in quel momento storico non è garantita la certezza del diritto nei confronti di chi è accusato di lavorare su suolo americano per il nemico al di là della cortina di ferro. Ma il sistema giudiziario necessita di conservare la propria credibilità, è una questione di principio: il processo *deve* essere

regolare, e Donovan svolge la sua parte tanto bene da evitare al proprio assistito la sedia elettrica, invocata sia in tribunale che fuori da una folla che ricorda molto quella animalesca di *Fury* di Fritz Lang. Tre anni dopo, un aereo spia U-2 viene abbattuto dalla contraerea sovietica e il pilota, Francis Gary Powers (Austin Stowell), viene processato e condannato per spionaggio a tre anni di carcere e

sette di lavori forzati da un tribunale moscovita. Ne scaturisce la possibilità di uno scambio di prigionieri fra le due superpotenze, con Donovan che deve improvvisarsi mediatore per conto della CIA, mentre la Casa Bianca non può ufficializzare la sua posizione per evitare ulteriori incidenti. Lo scambio infine avviene sul Glienicker Brücke di una Berlino schiacciata sotto la coltre di un gelo che certo non è solo meteorologico. Entrambi questi fatti sono realmente accaduti, anche se nella realtà Powers fu accusato di codardia al suo ritorno in America per non essersi tolto la vita con la capsula di veleno in dotazione, come era previsto in caso di abbattimento su territorio ostile, e dovette dimostrare di non aver divulgato informazioni alle autorità sovietiche.

Spielberg non è solito mescolare i generi, e non certo per opportunità ma per scelta estetica di lungo corso. Qui tuttavia lo fa e con esiti estremamente positivi, anche se può risultare facile accusare il film di essere premeditatamente sviluppato in una prospettiva da Oscar, soprattutto per il finale alquanto *larmoyant* e che forse poteva risultare meno sbilanciato sul piano emotivo e più critico nei confronti degli invisibili attori della politica che determinano la situazione di crisi. *Bridge of Spies* comincia infatti come un classico *procedural*, nel quale la macchina della giustizia – con le sue regole frutto di vicende storiche sofferte ma in autoperfezionamento costante – è proposta come garanzia del corretto funzionamento dell'apparato nei confronti dei casi singoli, anche laddove questi siano inusuali¹. La presenza numinosa della giustizia nella sua ieratica superiorità



da *Deus ex Machina* rispetto alle circostanze occasionali delle faccende umane è garantita da una tecnica di ripresa visibile nelle diverse sequenze che riguardano le conversazioni fra i due uomini sia nel carcere provvisorio, nel quale Abel è detenuto in attesa del giudizio, sia in quello che lo ospita

definitivamente dopo la condanna. In ognuna di queste sequenze si nota infatti

¹ Perfino, e anzi soprattutto, laddove si verificano irregolarità formali o sostanziali. Si pensi a *Il caso Thomas Crawford* (2007), di G. Hoblit, autentico capolavoro del *procedural* recente, che mostra benissimo come la macchina della giustizia preveda di dover superare ostacoli in apparenza insormontabili causati dai suoi stessi meccanismi usati contro di essa, eppure ci riesca perché i singoli possono anche essere corrotti o inaffidabili, il sistema no.

una forte luce bianca invadere l'immagine dalle finestre al di sopra o alle spalle dei due personaggi, una luce piuttosto disturbante e che quasi provoca la saturazione del bianco. Dal momento che il film è stato interamente girato in digitale 4K e che le riprese in interni sono state realizzate con macchine Arricam LT e ST, sarebbe stato semplicissimo ovviare a questo fattore di disturbo sia sul set che in postproduzione. Invece la luce eccessiva è lì perché *deve* esserci, in quanto rappresenta una presenza terza rispetto ai protagonisti di questa fase *procedural* del lungometraggio. Esattamente come la struttura stessa dell'aula di giustizia nella quale si svolgono le udienze o come l'ufficio privato del giudice ideologicamente prevenuto, questa luce cerca di attutire il problema della confusione fra diritto e giustizia, laddove, come ricorda Derrida, «il diritto pretende di esercitarsi in nome della giustizia e la giustizia esige di prendere posto in un diritto che deve essere messo in opera con la forza, *enforced*»², nel caso anche alterando qualche regola, e questo è tutto materiale perfettamente familiare al cinema *procedural*.

Ma con l'infittirsi degli avvenimenti politici, di per sé estranei per natura alla fredda lama sezionatrice e modellatrice di commi della giurisprudenza, il film diventa uno *spy thriller* nel quale in primo piano non ci sono più le regole ma gli uomini, due dei quali (Hanks/Donovan e il suo assistito Rylance/Abel) si troveranno dinanzi alla possibilità di affermarsi quali uomini retti in base alla loro condotta e alla fedeltà a principî non scritti ma sentiti come virtù dianoetiche, in quanto tali superiori alle oscillazioni occasionali del diritto positivo. Insomma, le rispettive versioni, al di qua e al di là della cortina di ferro, di quegli «стойкий мужики»³ dei quali Abel parla al suo avvocato nell'unico momento in cui gli si apre come essere umano con un'intensa vita alle spalle e non come assistito, e quindi nell'unica vera lezione che è in grado di impartirgli. Ed è proprio per questo che anche lo *spy thriller*, una volta risolta la fase di massima tensione fra i soggetti coinvolti, si dissolve progressivamente in classica storia edificante, favorita dall'algida e solenne fissità del mondo occidentale intorno al 1960, quando tutte le posizioni erano molto chiare e definite rispetto al caos magno della modernità liquida attuale. Anche Peter Bradshaw, critico del «Guardian», ha sottolineato come Spielberg sia riuscito in questo modo a trasformare un *cold war spy-swap drama* in una vicenda di «coraggio morale che attraversa la *Realpolitik*»⁴ in uno dei momenti più pericolosi della guerra fredda, mentre il muro di Berlino è in piena costruzione.

² J. Derrida, *Forza di legge*, a c. di F. Garritano, Torino, Bollati Boringhieri 2003, p. 74.

³ Letteralmente *стойкий мужик* significa «uomo in piedi», nell'adattamento italiano tradotto come «uomo tutto d'un pezzo».

⁴ P. Bradshaw, *Tom Hanks and Mark Rylance red hot in Steven Spielberg's magnificent cold war thriller*, «The Guardian», 05.10.2015 (trad. mia).

Al quarto lungometraggio realizzato insieme, sembra ormai evidente che il regista ha eletto Tom Hanks ad interprete ideale di certi ruoli. In questo caso, dato lo sviluppo della trama, ci troviamo nell'ambito dell'*everyman* della cultura americana che si ritrova coinvolto in vicende molto più grandi di quelle a lui familiari e che trova dentro di sé – ma anche nella fede nelle istituzioni, che si alimentano della presenza di questi personaggi – la forza per affrontarli ed



uscirne promosso nella categoria di protagonisti esemplari della propria epoca. Insomma, il ruolo che nella tradizione hollywoodiana appartiene ai vari James Stewart o Richard Barthelmess, quei personaggi dal forte valore esemplare «ai quali è possibile riferirsi quale simbolo immediatamente riconoscibile di tutto ciò che si raccontasse di onesto, decente e legale in America»⁵. Per chi predilige trame con vicende più oscure o con psicologie più complesse, che tuttavia non appartengono a questo genere cinematografico, i film di questo tipo possono sembrare troppo *politically correct*, ma di recente abbiamo avuto modo di vedere per la prima volta in un ciclo TV su Raitre molte pellicole di William A. Wellman degli anni '30 che scavano a fondo nei meandri dell'America della Grande Depressione e del New Deal, e allora occorre esercitare la giusta onestà intellettuale: se quei film⁶ ci restituiscono, come è evidente ed innegabile, lo spessore morale di chi si confronta con le grandi difficoltà del proprio tempo e riesce a non restarne schiacciato perché si ostina a credere nell'eticità di fondo dell'essere umano, anche le storie di spie dal volto non feroce alla Le Carré possono fare altrettanto.

La sceneggiatura di Matt Charman, ampliata e perfezionata dai fratelli Coen, da questo punto di vista appare estremamente precisa, compatta e soprattutto credibile, anche nella diramazione narrativa che riguarda l'inclusione nella trattativa del giovane studente americano Frederic Pryor, rimasto imbottigliato dalla parte sbagliata del muro e in attesa di un intervento liberatore che Washington non può svolgere perché la DDR non è ancora un Paese riconosciuto ufficialmente dal blocco occidentale. Ma contribuisce anche l'ottima fotografia di

⁵ J. Coe, *James Stewart. Un uomo qualunque in situazioni eccezionali*, a c. di S. Grossi, Milano, Gremese Editore 1996, p. 57.

⁶ Mi riferisco ad esempio a *Wild Boys of the Road* (1933) e a *Heroes for Sale* (1933).

Janusz Kaminski, in particolare negli esterni girati con macchine Arriflex 435 dotate di lenti V-Lite Vintage, perfette per attenuare luce ed ombre secondo spettri a dominanza cromatica dei colori bruni, come era caratteristica del cinema americano anni '50 e '60. Da questo punto di vista, l'intera sequenza girata sul Glienicke prima dell'alba mostra una sapienza registica notevolissima, da antologia, sia per i movimenti orizzontali e laterali di macchina che per l'eccellente uso della profondità di campo in condizioni di buio (l'attesa, la



sospensione della trattativa), interrotto bruscamente da riflettori potentissimi che isolano dal contesto i personaggi chiamati a far cessare lo stallo e a far procedere le operazioni, il che in fondo è desiderio di entrambe le parti, sebbene sia russi che americani debbano fingere il contrario per esigenze politiche.

Quel ponte congelato e quasi impraticabile è un chiaro simbolo del dialogo che le due superpotenze decisero di trasformare in conflitto permanente e crescente, mentre la corsa agli armamenti nucleari entrava nella sua seconda fase, quella dell'imminente crisi cubana e dei missili balistici intercontinentali a lunga gittata⁷. Verosimilmente, quel ponte è anche un'esortazione ad unire gli sforzi contro la nuova generazione di forze che intendono distruggere il sistema del diritto occidentale ai nostri giorni. Manhola Dargis del New York Times, nella sua analisi del film, ricorda come John Le Carré replicò nel 1966 ai giornalisti sovietici che lo accusavano di presentare l'URSS come un'entità politica disumana affermando che, dal suo punto di vista, il problema era difendersi da

⁷ In quei mesi facevano il loro esordio i Minuteman I e II da parte americana, e il potentissimo RT-20P da parte sovietica.

qualcosa restando lo stesso tipo di società che valeva la pena difendere, ossia senza diventare simile a ciò che si intendeva combattere. Spielberg, conclude la Dargis⁸, pone la stessa domanda mezzo secolo dopo.



⁸ M. Dargis, *In 'Bridge of Spies' Spielberg considers the Cold War*, "New York Times" del 14.10.2015, anche online al seguente link: http://www.nytimes.com/2015/10/16/movies/review-in-bridge-of-spies-spielberg-considers-the-cold-war.html?_r=0