

A. GIANFREDA

(a cura di),

**NAZIONI,
RELIGIONI
E CHIESE
NEL CONFLITTO
RUSSO-UCRAINO,**
Rubbettino, Soveria
Mannelli (CZ) 2024,
pp. 140, € 15,00.



D. THOMSON,

**LA FATALE
ALLEANZA.
UN SECOLO
DI GUERRE
AL CINEMA,**

Jimenez, Roma
2024, pp. 488,
€ 24,00.



Il volume raccoglie le relazioni, poi rielaborate, tenute al seminario multidisciplinare che dà il titolo al libro e che si è tenuto nel settembre 2022 presso l'Università cattolica sede di Piacenza. Il quadro delineato è ancora attuale e pone una pesante domanda sul ruolo del fattore religioso in questo conflitto (come in altri).

Da un lato emerge il quadro delle conseguenze non volute e irrisolte della caduta del Muro di Berlino e delle spinte e controspinte dei nazionalismi religiosi, segnatamente di matrice ortodossa, che, nel venire meno del quadro della Guerra fredda, hanno rappresentato punti di riferimento e riagggregazione anche per il disegno egemonico putiniano.

Dall'altro si conferma la sostanziale sottovalutazione del ruolo chiave che in tale frangente assumeva l'Ucraina, la terra di mezzo «già» ma «non ancora europea», da parte dell'istituzione Europa e forse anche della Chiesa cattolica.

Gli odierni sforzi di pace di quest'ultima, illustrati nel libro da mons. Gianni Ambrosio, vicepresidente emerito della Commissione degli episcopati della Comunità Europea, e da Andrea Gagliarducci, giornalista vaticanista, «non hanno sortito l'effetto sperato» (7), scrive Antonio Chizzoniti, docente di Diritto ecclesiastico alla Cattolica, nell'Introduzione.

Pesante la responsabilità della Chiesa ortodossa russa. «Quando il potere politico utilizza argomenti religiosi – sostiene Anna Gianfreda, docente di Diritto costituzionale ed ecclesiastico sempre alla Cattolica – per la sua legittimazione e la sfera religiosa fa proprie dinamiche di potere politico per rafforzare la sua posizione, le insidie della radicalizzazione e dell'estremismo sono più evidenti e la democrazia fatica a rintracciare i giusti anticorpi che consentono un soddisfacente livello di tutela della libertà religiosa e dei diritti delle minoranze presenti nelle società plurali» (80). Per non parlare della sua difficoltà a sedere a un auspicabile futuro tavolo per delle trattative di pace.

Maria Elisabetta Gandolfi

La telecamera ondeggia, sussulta, accompagnando il movimento dei mezzi anfibi. Una pioggia di proiettili «accoglie» i soldati americani. Esplosioni, colpi che sibilano, corpi che trafitti cadono in acqua, fiotti di sangue che «schizzano», il tremendo spasmo per sopravvivere che accomuna e deforma tutti. Man mano che lo sbarco avanza, il «concerto» visivo si fa sempre più concitato, drammatico.

Siamo davanti a una delle scene di guerra più famose, sapienti (e lunghe) che il cinema americano abbia confezionato negli ultimi anni e che apre *Salvate il soldato Ryan* di Steven Spielberg (1998), opera puntualmente premiata da un enorme successo di pubblico e critica. Un film, scrive lo studioso britannico David Thomson, «tanto strano e tendenzioso quanto avvincente» (267) nel quale spicca proprio l'«immensa e sconvolgente» (270) sequenza iniziale dello sbarco americano sulle coste della Normandia.

Perché il rapporto tra la guerra e la settima arte è così forte, prolungato e fecondo, come testimonia una produzione praticamente incessante che va dal celeberrimo *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola a *La sottile linea rossa* di Terrence Malick, fino a *Platoon* girato da Oliver Stone? Perché il cinema, e il cinema a stelle e strisce in particolare, non ha mai smesso d'inscenare, raccontare, vivisezionare e, in alcuni casi, mitizzare la guerra? Basta a giustificare la «fatale alleanza» la considerazione che l'uomo non ha mai smesso di fare la guerra e quindi di raccontarla o, ancora, l'assunto che se il cinema è per definizione *movimento* niente lo esalta di più che il *frastuono* della guerra? O, piuttosto, dietro la continua eroizzazione della figura del soldato, dietro la fascinazione del *tremendum* della guerra, dietro l'ipnosi bellica, dietro «l'infatuazione cinematografica per la battaglia» (15) è possibile scorgere un altro disegno?

Il lavoro di Thomson non pretende d'abbozzare una storia della guerra cinematografica, né ha la velleità d'essere omnicomprensiva. Avanza, invece, a strappi, indugiando ora su un'opera ora su un'altra, componendo un quadro generale per frammenti, intuizioni, ripensamenti. Una meditazione torna però continuamente: quella che interroga la contraddizione che spinge lo spettatore a cercare

emozioni forti, a immergersi in uno scenario di morte, nella sicurezza di un cinema o nel rifugio di una comoda dimensione domestica. Scrive l'autore: «Un enigma essenziale nei film di guerra: il fatto di essere sull'orlo della morte e dell'annientamento ma di stare guardando da un luogo incantevole e lontano».

Siamo dentro la cifra della nostra contemporaneità, nella quale «lo spazio virtuale del globale è quello dello schermo, della Rete, dell'immanenza, del numerico, di uno spazio-tempo senza dimensione» (J. BAUDRILLARD, *Power Inferno*, Raffaello Cortina, 2003, 59). È quella dimensione che, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, rompe ogni frattura temporale e annulla ogni distanza spaziale per imprigionarci in un eterno presente mediale: oggi «l'arma di comunicazione di massa è strategicamente superiore all'arma di distruzione di massa» (P. VIRILIO, *Città panico*, Raffaello Cortina 2004, 37).

In questo nuovo paesaggio è stata decisa la guerra nel Vietnam che, come ha notato Susan Sontag, è stato il primo conflitto seguito «giorno dopo giorno dalle telecamere», obbligandoci a «una nuova tele-intimità con la morte e la distruzione» (*Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo 2021, 32). Non a caso Thomson dedica un ampio spazio alla grande messe che inondò le sale cinematografiche USA di film sul Vietnam. In questa rivisitazione non poteva mancare *Apocalypse now*, che l'autore definisce «uno splendido corteo cupo pieno di scene folgoranti e attori liberi di recitare in maniera esagerata» (375). Un'opera che, mossa dalla ricerca del «cuore di tenebra», finisce per obliterare la storia (e la guerra dai contorni reali) nel nome dell'immersione nella natura arcaica e terribile e come tale indifferente alla storia. Insomma in *Apocalypse now*, ma anche ne *Il Cacciatore* di Michael Cimino – che Thomson bolla come un «un film deplorabile» (374) –, non c'è un reale interesse per il paese che conosce e subisce l'orrore della guerra, ma ci troviamo di fronte all'ennesima immersione nella *wilderness* (ora fisica, ora interiore), l'ennesima rivisitazione di un *topos* che non ha mai smesso di tormentare l'immaginario americano. C'è poi un nesso più profondo (e inquietante) che, nelle pagine di Thomson, emerge tra il cinema e il fenomeno guerra. Se è vero che «non si può fare una guerra senza il potere di chiamare alle armi le masse sconosciute» (270), è altrettanto vero che la medesima «ideologia» accumuna l'esercito e il pubblico a cui l'affabulazione sulla guerra è destinata: quella dell'uniformità, dell'anonimato, del livellamento, dell'intrappamento in una massa, appunto, anonima. «Sparire» in un pubblico e «sparire» in un esercito non sono insomma fenomeni così distanti.

Luca Miele