

CIVIL WAR

ALTRI CONTENUTI - APPROFONDIMENTI

(Scheda a cura di Alberto Peraldo)

IL REGISTA E SCENEGGIATORE DEL FILM

“Alex Garland – sopramondi e sottomondi”

(A cura di Fabio Secchi Frau)

Alex Garland (Alexander Medawar Garland) è un regista, creatore, produttore, produttore esecutivo, scrittore, sceneggiatore, è nato il 26 maggio 1970 a Londra (Gran Bretagna). Alex Garland ha oggi 55 anni ed è del segno zodiacale Gemelli.

Scrittore, sceneggiatore, produttore cinematografico e regista britannico, Alex Garland è noto principalmente per le sue esplorazioni nei **generi di fantascienza e horror**, nei quali si avventura con uno **stile originale e visionario**.

Forte di una scrittura brillante, frutto di una complessa compenetrazione nell'ambientazione e nel personaggio, che gli ha permesso di essere un narratore letterario e cinematografico di prim'ordine, Garland usa un approccio tecnico per creare storie che abbiano una propria autonomia e una propria integrità in relazione all'elemento fantascientifico o soprannaturale inserito, indipendentemente dal fatto che siano all'interno della carta o di una sala cinematografica, e compiendo precise critiche della società attuale, analizzandone con lucidità le costanti paure o rivedendo alcuni universali concetti etici.

Come regista, sfrutta la potenza della cinepresa, costruendo una grammatica che privilegia **prospettive in prima persona e inquadrature iper-realistiche**, per inserire simbolismi profondi e significativi, dove il mondo che ci circonda è costantemente descritto come tragico, violento e autodistruttivo.

Estremamente sofisticato, affronta malattie, umanità, dolore, imprimendoli nella mente dello spettatore nel breve racconto di un quotidiano che è straordinario, ma che nonostante sia al di là di ciò che viviamo, un sopramondo o un sottomondo con zombies o robot o alieni, si rivela essere una amara e acuta istantanea del nostro quotidiano e del nostro tempo, suscitando riflessioni e interrogativi davanti alla proposta di innovative e uniche idee.

Stesse peculiarità che troviamo anche nelle sue collaborazioni videoludiche, dentro le quali ambientazioni ricche e vibranti, molto simili a quelle dettagliate e coinvolgenti dei suoi film o dei suoi romanzi, vengono presentate in un gioco d'azioni frenetiche e stilizzate che rimandano alla grande abilità di Garland nel creare intense sequenze d'azione.

Questo suggerisce che l'autore porta avanti un approccio coerente alla propria narrazione in tutti i diversi media in cui ha lavorato, dove pur riciclando idee già sviluppate, le arricchisce, portando nuovi spunti e feticismi, con una sconcertante certezza narrativa che gli permette di esprimere tutte le risorse di sostanza del materiale raccontato.

Un Premio Nobel come nonno

Nato a Londra negli Anni Settanta, Alex Garland è figlio di una psicologa e del cartoonist Nicholas Garland, ma anche nipote della nota scrittrice Jean Medawar e del famoso biologo Premio Nobel Peter Medawar.

Dopo gli studi alla University College School di Hampstead, si laurea in Storia dell'Arte alla University of Manchester.

La carriera di scrittore

Il suo primo romanzo è pubblicato nel 1996 con il titolo di **“L'ultima spiaggia”** e diventa immediatamente un cult. Basato sui suoi viaggi in Thailandia, racconta la storia di un giovane viaggiatore britannico della Generazione X, che scopre una spiaggia incontaminata, occupata da una piccola comunità di viaggiatori come lui, avvolta in una utopica esistenza al di fuori della società e immersa nella cultura della droga, tra eccessi e allucinazioni.

Dopo aver venduto quasi 700.000 copie, diventa un film, ***The Beach***, con la regia di **Danny Boyle** e con **Leonardo DiCaprio** come protagonista.

La sua seconda opera, **“The Tesseract”** (1998), è ambientato a Manila, nelle Filippine ed è la narrazione non lineare di diversi personaggi i cui destini sono intrecciati tra loro. Con uno stile e una narrativa postmodernista, Garland affronta l'amore e la violenza attraverso circostanze e contesti diversi per ciascun personaggio, ma dove azioni apparentemente irrilevanti hanno ripercussioni gravissime su tutti altri protagonisti. Purtroppo, l'opera non ha replicato il successo del primo romanzo, ma è rimasta comunque un'opera fondamentale nell'universo di Garland.

Al servizio di Danny Boyle

Danny Boyle rimane affascinato dai suoi lavori e decide di imporlo come sceneggiatore della pellicola ***28 giorni dopo*** nel 2001, con **Cillian Murphy**.

Partendo dall'irruzione di un gruppo di animalisti in un laboratorio di ricerche scientifiche, Garland narra la fine del mondo causata da un'epidemia di rabbia che trasforma gli uomini in zombies ad alta velocità, che hanno decimato la popolazione britannica. Un nuovo mondo all'interno del quale un ragazzo uscito da un coma deve sopravvivere.

Per alcuni critici appartenenti a una vecchia generazione, il risultato è mediocre e già visto in altre opere (il romanzo **“Io sono leggenda”** di **Richard Matheson**, i film di **Romero** e ***1975 - Occhi bianchi sul pianeta Terra*** di **Boris Sagal**), ma per i critici più giovani, dietro un film che sembra essere di serie B, si manifesta la metafora di una rabbia e di una violenza sociale contaminanti e pericolose, che imposteranno (profeticamente) quello che doveva essere un futuro migliore.

Continuerà a lavorare con **Boyle** scrivendo il fantascifico ***Sunshine*** (2007). Siamo nel 2057 e, ancora una volta profeticamente, il sole ha reso impossibile la vita sulla Terra, con il rischio estinguere l'umanità. Per questo, otto astronauti vengono inviati nello spazio con uno strumento che dovrebbe evitare la fine dell'uomo.

Anche qui, i critici della vecchia generazione etichettano l'opera come “bambocciona” e pesante, mentre i più giovani rivedono nella sceneggiatura di Garland riferimenti importanti ad ***Alien***, **Kubrick** e ***Solaris***, nonché un messaggio asciutto e tragico sulla lotta per la sopravvivenza e il sacrificio per il bene comune, ma soprattutto sulla relazione tra l'uomo e la natura.

Nel 2010, scrive l'adattamento cinematografico del romanzo di fantascienza distopica di **Kazuo Ishiguro** **“Non lasciarmi”**, che viene portato al cinema da **Mark Romanek** con un titolo omonimo. Un lavoro impeccabile, che si avvale della recitazione di **Carey Mulligan**, **Andrew Garfield** e **Keira Knightley** e di alcune voci kafkiane e legate al cinema di **Andrew Niccol**, per narrare gli interrogativi esistenziali di tre ragazzi all'oscuro sul loro futuro. Merito di un notevole lavoro di asciugatura su tutte le lungaggini letterarie di Ishiguro, per poter meglio rappresentare la malinconia crescente e la pietosa certezza della morte.

La candidatura all'Oscar per la Miglior Sceneggiatura originale

Nel 2012, tenta la carriera registica, affiancandosi (anche se non accreditato) a **Peter Travis** e al suo ***Dredd - Il giudice dell'Apocalisse***. Il risultato non è esaltante, ma gli permetterà di essere un tappeto di prova per poi compiere in solitaria il suo cammino come filmmaker con il capolavoro: ***Ex Machina*** (2015), con **Domhnall Gleeson**, **Alicia Vikander** e **Oscar Isaac**, che gli varrà una candidatura agli Oscar per la migliore sceneggiatura originale. La storia di un giovane programmatore che viene invitato a trascorrere una settimana in un rifugio montano nella villa di un

CEO di una grande società informatica, ritrovandosi invischiato in una storia d'amore e morte con un'androide dalle fattezze femminili, lascia scoperti nervi sociali precisi sulla insufficiente compensazione nelle relazioni umane, compiendo un lavoro di cesellatura su un corpus di opere fantascientifiche che ben si coniugano con un'ambientazione minimal e con una storia malsana e malevola di alienazione.

La critica lo esalta, mentre il pubblico lo trasforma in un cult da laboratorio, con la giusta dose incalzante e spietata di thriller high-tech.

Altri film

Nel 2018, ritorna sul grande schermo con l'adattamento del romanzo di **Jeff VanderMeer** “**Annientamento**”, su un territorio denominato “Area X”, dentro il quale animali e piante vengono manipolati attraverso il trascorrere del tempo. Fenomeno così misterioso che un'agenzia governativa viene incaricata delle indagini.

Dirigendo il Premio Oscar **Natalie Portman**, Garland firma un altro ottimo lavoro di grande potenza espressiva, capace di regalare oscure inquietudini allo spettatore e di fargli porre domande sul significato del tempo.

Ancora più atipico sarà **Men** del 2022. Incentrato su una donna che si ritira nella campagna inglese dopo una tragedia personale, il film descrive la sensazione di pericolo e di persecuzione che la protagonista vive e che sembrano materializzarsi assieme ai suoi incubi più proibiti. Il risultato, pur essendo apprezzabile per la critica, non trova i favori del pubblico.

Nel 2024, Garland tornerà con **Civil War** che vuole narrare l'America sull'orlo del collasso a causa di una guerra civile che ha lasciato dietro di sé solo desolazione e distruzione. Con un cast che include **Kirsten Dunst**, **Cailee Spaeny** e **Nick Offerman**, il regista affronta lo spettro più vicino alla sua contemporaneità: l'orrore di una guerra nei Paesi occidentali.

I lavori televisivi

Da non sottovalutare il suo lavoro televisivo **Devs**, miniserie del 2020, dove il cineasta decide di vivisezionare il sentimento del rimpianto, in un thriller sulle visioni di ipotetiche realtà con una crudeltà pungente e affilata.

I videogames

A questi, si sommano i suoi lavori in campo videoludico con “**Enslaved: Odyssey to the West**” (2010) e “**DmC Devil May Cry**” (2013) che, come già scritto, affondano le mani nelle peculiarità delle sue opere, per offrire al giocatore riflessioni e punti di vista interessanti che ben si sposano con la natura dei videogame.

Altri progetti

Anche produttore, Garland finanzia il film di **Jalmari Helander** *Big Game - Caccia al Presidente* (2014), mentre rimane incompiuto il suo adattamento del videogame “Halo”, che è uno dei suoi primi progetti cancellati.

Vita privata

Alex Garland è sposato con l'attrice anglo-messicana **Paloma Baeza**, dalla quale ha avuto due figli.

(Fabio Secchi Frau, *Mymovies.it*, Aprile 2024)

RECENSIONI:

“God Bless America”

(Di Enrico Azzano)

Ironico e irriverente, Joe Dante aveva messo in scena alla fine degli anni Novanta un’improbabile *Second Civil War*. Si era riso parecchio, anche perché lo spettro sembrava lontano – come oramai lontano sembrava l’immaginario degli anni Ottanta di *Alba rossa* o *The Day After*. Oggi, quasi tre decenni dopo il piccolo cult di Dante, il londinese Alex Garland ci mette di fronte a un’altra *Civil War*, cruda, spietata, sanguinaria. Non si ride più. Lo scenario non è più così distante, anzi.

From the mountains to the prairies

To the oceans white with foam

God bless America, my home sweet home

God bless America, my home sweet home...

Irving Berlin, 1918.

Lucida riflessione sull’informazione, ma anche sullo stato dell’arte dell’audiovisivo e del rapporto con la realtà e la sua riproduzione\manipolazione\invenzione, *Civil War* intreccia immagini che abbiamo già visto (l’assalto al Campidoglio del 2021) e che potremmo (ri)vedere presto.

Immagini che incombono, che evocano il “cinema del reale”, che evocano spettri. Il collasso dell’informazione e della democrazia in uno spietato film di guerra dal piglio tanto documentaristico quanto spettacolare. Un blockbuster, anche se nella dimensione “limitata” della A24. Un film d’autore, un autore pienamente contemporaneo, impegnato su tutti i fronti della narrazione e dell’audiovisivo – arriverà anche da noi la sua miniserie *Devs*?

Civil War è un racconto distopico, l’idea – la fotografia – di un futuro più che possibile. Non un dopodomani dai contorni cyberpunk ma un domani, forse già oggi, che è il logico risultato di una lettura critica del reale, dell’osservazione attenta e consapevole delle traiettorie discendenti dell’Occidente, del Moloch a stelle e strisce. In meno di due ore, Garland riesce a far confluire nel suo film più discorsi e suggestioni: *Civil War* è la declinazione contemporanea, sia nei contenuti sia nella forma, dello scenario bellico e fantapolitico di *Alba rossa* (1984) di John Milius, ma è anche l’aggiornamento a tutto tondo di pellicole come *Un anno vissuto pericolosamente* (1982) di Peter Weir o *Salvador* (1986) di Oliver Stone, che raccontavano le atrocità della guerra civile attraverso gli occhi, gli scatti e la deontologia dei fotoreporter. Ma non siamo più negli anni Ottanta, che già erano un riflusso di altri ideali: il solco tra lo spirito politico degli anni Settanta – pensiamo alla figura eroica del giornalista d’inchiesta di *Tutti gli uomini del presidente* (1976) di Alan J. Pakula – è oramai un “grand canyon invalicabile” e quel che (ci) resta è un duro faccia a faccia con la realtà dei fatti. Già, i fatti.

Scaraventati nel bel mezzo degli scontri, in un caos che è la perfetta cartina tornasole della nostra contemporaneità, privi di un solido contesto, siamo messi di fronte alle prove di un discorso del Presidente degli Stati Uniti. Di quel che resta degli Stati Uniti. In questo incipit, già da qui, i fatti sono piegati alla volontà del dispotico narratore (che sia repubblicano o democratico è oramai irrilevante), alle necessità del momento, al bisogno di polarizzare, estremizzare, far infuocare ulteriormente gli animi. La prima informazione di *Civil War* non è più informazione, è semplicemente una bugia reiterata all’infinito nel tentativo di renderla, ancora una volta, reale. Di farla percepire come fosse reale. Da qui, lungo un road movie volutamente episodico e frammentario, a tratti straniante (uno dei fili conduttori della multiforme poetica garlandiana), i piani messi su carta e poi sullo schermo da Garland si dipanano e si intrecciano: la rappresentazione della guerra e della guerriglia, degli attentati kamikaze e delle fosse comuni, dei cecchini appostati chissà dove e dei mezzi pesanti che distruggono tutto; la riflessione disillusa sullo sguardo e sui

mezzi (anche d'informazione, anche tecnologici) che lo mediano, lo veicolano, alterandolo o rispettandolo; la parabola di Lee Smith, un riflesso non troppo deformato e più che possibile di Lee Miller, con un percorso non dissimile attraverso il disturbo da stress post-traumatico e, se vogliamo, una traiettoria invece inversa sull'essere oggetto di una fotografia o soggetto fotografante; il caos generalizzato e la deflagrazione della società occidentale, priva di appigli politici, etici e culturali e di figure di riferimento – non solo i politici, i colpevoli più facili da indicare, ma le classi più elevate, i mass media.

Morti e sepolti gli ideali politici, tramontata qualsiasi parvenza di possibile rigoroso e strutturato “-ismo”, assistiamo (anche e soprattutto al di là dello schermo) al trionfo dell'unico sopravvissuto, il populismo. In tal senso, è emblematica la mappatura degli Stati Uniti delineata da *Civil War*, con questa frammentazione che è lo specchio della polarizzazione delle opinioni, delle posizioni, degli interessi. Oramai sull'orlo di una sconfitta inevitabile, il Presidente dittatoriale è solo la punta dell'iceberg di un fanatismo che permea ogni angolo della nazione. Si veda, raggelante ed emblematico, il personaggio incarnato con la consueta ammirevole efficacia da Jesse Plemons: lo spietato militante ultranazionalista affidato a Plemons è un Eric David Harris cresciuto e pasciuto, uno dei tanti, allevato a odio, armi e farneticazioni “à la” QAnon. Ed è anche il rovesciamento di un suo altro recente ruolo, quello di Thomas Bruce White in *Killers of the Flower Moon* – in mezzo a tutto quel sangue, almeno lì, una verità veniva accertata e difesa.

Quasi tre decenni dopo *La seconda guerra civile americana*, tutto è oramai cambiato, fuori e dentro lo schermo. E se l'attentato a Brooklyn può riecheggiare eventi passati accaduti negli States, il viaggio articolato da Garland ci porta in altri teatri di guerra, un tempo impensabili per gli yankee, non dissimili dai Balcani. Dalla satira di Dante siamo passati al crollo di qualsiasi certezza, alla California e al Texas che combattono per prendere Washington, per radere al suolo l'emblema del potere centrale. Guerriglia urbana, lunghi appostamenti in campagna, guerra vera e propria, carri armati ed elicotteri dalle armi devastanti: è fatto di picchi adrenalinici, di scene madri, *Civil War*, come le vite ai limiti della schizofrenia di Lee (Kirsten Dunst), Joel (Wagner Moura), Sammy (Stephen McKinley Henderson) e Jessie (Cailee Spaeny).

Un film anche profondamente teorico sul dispositivo, sulle nuove potenzialità del mezzo cinematografico, sui nuovi confini del reale, che ci chiede di riflettere ampiamente sull'informazione, anche sul piano generazionale, su quello che abbiamo perso e su quello che resta. Sulla necessità di una presa di posizione ponderata dei singoli e della collettività, di uno sguardo analitico e critico, di una riflessione profonda e onesta. L'unica via di fuga dal mosaico orrorifico e forse distopico messo in scena da Garland, che alterna quadri lunghi a sequenze caotiche quanto realistiche (qui una delle tante differenze estetiche con le affini pellicole del passato, che non avevano tra le mani mezzi agili come la DJI Ronin 4D), è nel ritorno a una consapevolezza etica. Un ritorno al passato. Difficile.

(Enrico Azzano, *Quinlan.it*, 18 Aprile 2024)

“La guerra e le verità nascoste in un film”

(Di Walter Veltroni)

Civil war, il film che ha incassato negli Usa 25 milioni di dollari nei primi tre giorni di programmazione, ipotizza una guerra civile sul suolo americano. **Le Forze occidentali, prodotto del disegno secessionista di alcuni stati, marciano verso Washington D.C. per fare irruzione alla Casa Bianca, eliminare il Presidente e prendere il potere.** Il Presidente in questione, con il balbettio del quale il film inizia, è al terzo mandato, segno inequivocabile della avvenuta crisi del sistema. A raccontare tutto questo sono due fotografe e due giornalisti, tre generazioni diverse, che attraversano le zone del conflitto come fosse la Cambogia di *Urla del silenzio*.

Civil War è un potente film di guerra che applica al racconto tutti gli stilemi tipici del genere. Ne abbiamo visti tanti. Ma stavolta non ci sono nemici giapponesi, terroristi islamici, alieni alla conquista del pianeta terra. A sparare, uccidere, bombardare sono americani contro americani. *Civil War* non riesce a essere, nella percezione dello spettatore, un semplice, in fondo rassicurante, film di fantascienza, ma appare terribilmente, orribilmente, credibile, vicino, possibile, realistico. Sembra di vedere le news di un futuro inquietante ma possibile. Se le nostre retine non fossero state impressionate dalle immagini – quella sì fantascienza trasformata in realtà – dell’assalto al Campidoglio da parte di sostenitori del Presidente uscente che li aveva appena incitati ad agire per sovvertire il risultato elettorale che lo aveva visto soccombere.

Se le nostre orecchie non avessero ascoltato pronunciare alla stessa persona la frase «*Se non vincerò le elezioni sarà un bagno di sangue*», se le reti non avessero diffuso l’immagine, immessa dal candidato repubblicano, dell’attuale Presidente degli Usa legato e imbavagliato nel cofano di un’automobile, se i democratici non avessero pensato di usare i processi per fermare il loro avversario...

Se tutto questo, impensabile nel Paese dove la democrazia non è mai stata sovvertita dalla dittatura, non fosse accaduto, oggi questo film ci sembrerebbe una riuscita ripetizione, fantasiosa, di un cinema di genere. Invece *Civil War* ci racconta qualcosa che è già successo e qualcosa che rischia di succedere. Gli Stati Uniti sono già divisi, separati dall’odio, stravolti da una guerra civile strisciante. Altro che “Right or wrong is my country”, altro che l’applauso, tutti in piedi, nel Senato quando Bush o Obama tenevano il discorso sullo stato dell’Unione. L’Unione non c’è più e gli Stati non sono più Uniti come prima.

Civil War racconta questo clima, camuffandolo, neanche troppo, in una metafora fondata sull’idea narrativa di una divisione nata su base secessionista, con rivoltosi che sventolano una bandiera con sole due stelle, con la scena magistrale di un soldato scissionista che, fucile in mano, interroga i giornalisti protagonisti del film per sapere da quale stato provengano. Una risposta sbagliata può significare la morte. Se poi capita, come per uno dei personaggi del film, di essere nati a Hong Kong...

Il film ha il merito di farci percepire la guerra non come una pura memoria o un evento futuribile ma come il convitato di pietra di questo tempo storico. **Ci siamo crogiolati nell’idea di essere stati le generazioni, almeno in Occidente, che hanno conosciuto la pace e — prima dalla metà degli anni settanta e poi dall’ottantanove — solo la democrazia come forma di governo delle nostre comunità.** Ma abbiamo dimenticato che questa è un’eccezione nella storia umana, prevalentemente segnata da guerre e da poteri assoluti.

Abbiamo accettato, giorno dopo giorno, che le nostre conquiste collettive fossero consumate da un nuovo pensiero unico che ha demolito progressivamente tutte le architravi di ogni sistema democratico, quelle forme di intermediazione che costituiscono ossigeno e ricambio. L’esaltazione della democrazia diretta, l’ideologia de “l’uno vale uno”, la derisione di parlamenti e informazione hanno finito di scavare sistemi già in crisi. I partiti hanno accompagnato ovunque questo processo perché ormai sequestrati da gruppi di potere interessati più alle proprie sorti che ai valori che avrebbero dovuto esprimere. **La rivoluzione digitale, con la creazione dei social, ha definito inedite modalità di comunicazione. L’esito, finalmente ci si comincia a rendere conto, è più intolleranza, più solitudine, più odio.** Una società fatta regredire nella paura, nel delirio dei pregiudizi antiscientifici, dei populismi furbacchioni, dei sovranismi ridicoli in un tempo di interrelazioni globali. Ha detto Kirsten Dunst, una delle attrici del film: «*Questo film mi ricorda una favola, una favola che ci ammonisce su ciò che accade quando non comunichiamo tra di noi. Quando nessuno ascolta gli altri, quando si silenziano i giornalisti, quando perdiamo una verità condivisa*».

D'altra parte Steve Bannon, vero ideologo di questa rivoluzione che lui stesso chiama Apocalisse, lo disse chiaramente anni fa: «*Tutti i giorni, scendiamo in guerra. L'America è in guerra, in guerra. Noi siamo in guerra*». Bannon ha sempre coltivato le teorie di due analisti, Strauss e Howe, che sostenevano la necessità di assistere alla “fine dell'uomo” attraverso una guerra mondiale che porterebbe a un “Armageddon omicida”.

Dunque non bisogna stupirsi del contenuto di *Civil War*, né del suo successo negli Stati Uniti.

Stupirsi no, ma preoccuparsi sì.

(Walter Veltroni, *Corriere.it*, 17 Aprile 2024)

“Lo sguardo disumano: ‘Civil War’ di Alex Garland”

(Di Andrea Fontana)

La quarta opera di Alex Garland porta a compimento un approccio filmico che si era già consolidato nei lungometraggi precedenti ma che in *Civil War* si sostanzia di una stratificazione concettuale che ben si sposa con la sintesi narrativa. Perché *Civil War* è sia un film capace di fotografare con acume un momento di precarietà istituzionale degli Stati Uniti, predicendo ciò che si sta realizzando oggi con la seconda amministrazione Trump, sia un trattato sullo sguardo e sul ruolo delle immagini nel contemporaneo. Queste due tracce tematiche scorrono parallele lungo il film ma in qualche modo appartengono l'una all'altra.

Civil War inizia *in medias res*: ci troviamo nel pieno di una guerra civile negli Stati Uniti che vede contrapposte varie forze che lottano contro il Governo del Presidente, accusato di aver agito contro la stessa democrazia. Un gruppo di giornalisti parte per un viaggio, sono diretti a Washington. L'obiettivo è riuscire a intervistare il Presidente prima che le forze separatiste sopraggiungano, uccidendolo. Non viene detto quasi nulla del perché si sia arrivati a una guerra civile, lo possiamo intuire da alcune parole pronunciate dai personaggi: il Presidente ha forzato il sistema affinché rimanesse in carica per un terzo mandato, reagendo alle proteste con l'uso di una forza militare spropositata e violenta, generando un'insanabile spaccatura sociale e politica. Poco importa: Garland mette subito in chiaro che la dimensione politica, le istanze che hanno portato a questa disgregazione contano solo in veste di teatro, tanto che propone un'improbabile alleanza tra la California e il Texas, storicamente due Stati contrapposti (il primo è democratico, il secondo repubblicano). Ciò che interessa al regista è mettere in scena l'umano, il portato etico-morale in un contesto di dissoluzione totale e, come si diceva, il ruolo dell'immagine e del giornalismo, quindi inevitabilmente dello sguardo. **Lo sguardo che si sostanzia di immagini (fotografie) può compensare il vuoto che c'è tra il reale e la sua rappresentazione?**

Una domanda lecita che non si limita al solo ambito giornalistico ma al cinema stesso e, più in generale, al modo in cui fruiamo immagini, le assorbiamo, le elaboriamo, gli diamo significato oggi. E di come possano essere manipolate. Da questo punto di vista, *Civil War* inscena da un punto di vista concettuale la definizione che Gilles Deleuze diede all'immagine, nella misura in cui rinnegava la correlazione tra soggetto e oggetto. **L'immagine ha senso a prescindere dallo sguardo che vi si posa, è, per l'appunto, “l'insieme di ciò che appare”.**

L'incipit di *Civil War* è particolarmente emblematico: il Presidente si prepara per una conferenza stampa. È agitato, ripete ciò che deve dire, parole di un imminente trionfo delle forze governative. Si alternano immagini reali di manifestazioni soppresse con violenza. Le immagini e le parole del Presidente passano a un televisore: siamo nella stanza d'albergo della fotoreporter Lee Smith (Kristen Dunst). Lo scarto tra l'esibizione e il reale è già evidente ma le immagini possono ancora manipolare, possono ancora veicolare un senso “altro”. E così, di fronte a quell'esibita manifestazione di storpiatura dei fatti, Lee non può che fotografare l'immagine in TV.

Nel frattempo, dalla finestra della stanza, intravediamo un'esplosione. Subito dopo l'immagine degli Stati Uniti suddivisi in fazioni, nel pieno di un'atroce guerra civile.

La sequenza successiva vede Lee fotografare momenti di tensione durante la distribuzione dell'acqua. Nella folla intravediamo Jesse Cullen (Cailee Spaeny) mentre, a fatica, prova a fotografare. Jesse viene colpita e Lee la aiuta. Subito dopo una donna si fa esplodere mentre sventola la bandiera degli Stati Uniti. La zona, ora, è piena di corpi a terra, alcuni morti altri morenti. Lee non perde tempo e inizia a fotografare. Fotografa la morte. A quel punto, Jesse fotografa Lee. Non è interessata alla morte che la circonda ma al personaggio. Questo segna la profonda distanza tra Lee e Jesse, che rappresentano due modi di vedere e interpretare il mondo in maniera opposta. Jesse è giovane, ha appena iniziato la sua carriera di fotoreporter e il coinvolgimento emotivo è massimo. La morale, l'etica, l'empatia influenzano il suo sguardo e, quindi, il modo in cui rappresenta il reale. Lee è una veterana fotografa di guerra, la sua umanità si è inaridita, pensa solo alla rappresentazione e non al legame empatico con ciò che sta rappresentando. Come vedremo, *Civil War* mette in scena un percorso di questi due personaggi inverso: Lee si riappropria della propria umanità rinunciando all'immagine, Jesse se ne dissocerà, divenendo tutt'uno con le immagini di orrore e di morte che cattura.

Ma Lee sembra ormai aver perso la sua umanità. Quando, in albergo, è immersa nella vasca da bagno, scorrono le immagini degli orrori che ha rappresentato con le sue fotografie. Gente uccisa brutalmente o vittime di una violenza inaudita. E tutti guardano verso di lei. E lei restituisce uno sguardo impietoso che è quello della macchina fotografica, come se l'immagine fotografica filtrasse quello sguardo orrorifico che la fissa. Come se l'obiettivo della macchina bloccasse i mostri che inevitabilmente tornano a tormentarla nei momenti di calma.

Inizia il viaggio verso Washington. Con Lee ci sono i giornalisti Joel e Sammy e Jesse che ha convinto Joel a unirsi con loro. Il gruppo si ferma per fare benzina e Jesse nota qualcosa: sono due persone appese, torturate. È terrorizzata e Lee le viene in soccorso, fotografandoli. Di non essere riuscita a fotografare, Jesse se ne rammaricherà. Era troppo coinvolta, era troppo impaurita. Si chiede perché non abbia convinto l'aguzzino a risparmiarli. È in quel momento che Lee spiega che non è quello il loro lavoro: «*Noi non chiediamo. Noi registriamo così che altri chiedano*». Un manifesto: è l'immagine a parlare, a dare un significato, a generare effetti. Il ruolo di chi quell'immagine la crea è solo accessorio. Poco dopo, Jesse chiede a Lee se fotograferebbe la sua morte. La risposta è scontata.

Il resto del viaggio è un susseguirsi di situazioni in cui a emergere è l'orrore della guerra. Scontri armati, cecchini, violenze di ogni genere. Ogni evento porta Jesse a trasformarsi in Lee. Si libera del peso dell'empatia, del dolore, della sofferenza per diventare lo sguardo che testimonia il momento, che rappresenta il reale. La differenza tra Lee e Jesse sta anche nel modo in cui le due scattano: la prima in digitale, la seconda con una vecchia macchina analogica e con rullini in bianco e nero. Ma la convergenza è iniziata ed è irreversibile.

Non è un cambiamento che avviene a senso unico. Quando il gruppo si ritrova in una cittadina in cui il tempo sembra essersi fermato, dove la guerra civile sembra essere stata rimossa, Jesse restituisce un barlume di umanità a Lee. Sono in un negozio e le chiede di provarsi un vestito molto più femminile rispetto ai vestiti pragmatici che indossa ogni giorno. Lee accetta e quando si vede riflessa nello specchio non si riconosce. Come se quella fosse un'altra persona, qualcuno ormai scomparso da tempo. È l'umanità a cui Lee ha rinunciato per far proprio l'orrore del mondo. A quel punto, Jesse la fotografa mentre sorride. Imprime nella pellicola quel fantasma e in qualche modo le dona un corpo, permette alla Lee ormai denaturata di tornare indietro e riappropriarsi di sé.

Questo, probabilmente, è da considerarsi come il punto di svolta dei percorsi delle due protagoniste. Se Lee dona a Jesse uno sguardo freddo capace di generare immagini assolute, Jesse dona a Lee la sua umanità.

Un altro momento importante nel film è la sequenza in cui Jesse sta per essere uccisa da un paio di soldati che hanno appena trucidato decine di civili. Quell'esperienza è ciò che più avvicina Jesse alla morte (tanto che si ritroverà dentro una fossa comune).

Se la sequenza precedentemente descritta è il punto di svolta nel personaggio di Lee, certamente questa lo è per Jesse. Jesse muore e rinasce e diventa definitivamente l'occhio freddo che documenta il reale, appropriandosi del suo senso. Naturalmente la sua rinascita coincide con la morte di un membro del gruppo, nello specifico l'anziano giornalista Sammy, colpito a morte proprio per salvare Jesse, Lee e Joel. La morte di Sammy avviene in un contesto drammatico e poetico al tempo stesso, mentre l'auto in cui viaggiano attraversa un incendio. Attraversando un fuoco chiaramente metaforico, il percorso delle due protagoniste si compie: Jesse diventa ciò a cui ambiva, Lee torna a essere umana rinunciando all'ossessione per l'immagine.

La conclusione del film decreta definitivamente lo scambio fra Lee e Jesse. Durante l'assalto alla Casa Bianca, Lee è in panico, Jesse al contrario è concentrata. Quando finalmente si ritrovano all'interno dell'edificio, alla ricerca del Presidente, durante uno scontro a fuoco Jesse si posiziona in un corridoio per fotografare. Lee si accorge del pericolo e la spinge a terra, frapponendosi fra l'obiettivo e il soggetto. Lee, quindi, compie un gesto di frattura, entra volontariamente in campo, rompe la continuità fra l'occhio del fotografo e l'immagine che intende rappresentare. E l'unico motivo è che intende salvare Jesse: predilige la vita all'immagine, il cuore allo sguardo.

Lee rinuncia alla rappresentazione del reale per riappropriarsi della propria umanità, addirittura nega la destinazione dello sguardo, gli volge le spalle: anziché guardare là dove dovrebbe puntare l'obiettivo della camera, fissa Jesse sostanziano quella che sarà l'ultima immagine che vedrà. Quindi, una volta riappropriatasi di uno sguardo vero e non filtrato da una lente, Lee può morire. *«Fotograferesti la mia morte?»*. Jesse prende il posto di Lee nel momento in cui imprime su pellicola l'indicibile, nel momento in cui concretizza il momento estremo della morte su un'immagine. Garland, con questo passaggio, fa propria la massima di André Bazin: "Due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte [...], l'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualificativo allo stato puro. [...] Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta... o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. [...] Questa violazione si chiama oscenità [...] la rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica".

La sequenza che chiude il film vede i soldati catturare il Presidente che cerca di scappare. Vogliono ucciderlo ma Joel li ferma perché intende intervistarli. *«Ho bisogno di una dichiarazione»* gli chiede. *«Non lasciare che mi uccidano»*, risponde. *«Sì, andrà bene»*. Joel, che per tutto il film insegue lo scoop, le parole del Presidente, l'analisi del perché di tutta quella violenza, quelle morti, quella distruzione, accetta infine che non c'è risposta. La banalità del male, verrebbe da dire. I soldati sparano al Presidente e Jesse fotografa il momento cruciale.

Jesse si trasforma nello sguardo vacuo e disumano che osserva il Tempo e la Storia con impassibile freddezza. Si incarica di sostanziano le immagini di senso rinunciando alla propria umanità. Si trasforma nella Lee di inizio film, ora il suo sguardo non è più innocente, non esprime emozioni, è un gelido velo che si posa sulle cose del mondo.

(Andrea Fontana, *Specchioscuro.it*, 08 Maggio 2025)

FILMOGRAFIA PROPOSTA:

“USA in guerra: secessioni, reporter al fronte e viaggi all’inferno”

Apocalypse now (*id.*, USA 1979, guerra, drammatico, avventura), regia di Francis Ford Coppola.

Un anno vissuto pericolosamente (*The Year of Living Dangerously*, USA/Australia 1982, guerra, drammatico, sentimentale, avventura), regia di Peter Weir.

Alba Rossa (*Red Dawn*, USA 1984, guerra, azione, avventura), regia di John Milius.

Salvador (*id.*, USA 1986, drammatico, guerra, avventura), regia di Oliver Stone.

Full Metal Jacket (*id.*, USA/UK 1987, guerra, drammatico), regia di Stanley Kubrick.

La seconda guerra civile americana (*The Second Civil War*, USA 1997, commedia, satira), regia di Joe Dante.

Lee Miller (*Lee*, UK/USA 2024, biografico, drammatico, guerra), regia di Ellen Kuras.

Warfare - Tempo di guerra (*Warfare*, USA/UK 2025, guerra), regia di Alex Garland e Ray Mendoza.

ULTERIORI MATERIALI DI APPROFONDIMENTO:

- Making Of CIVIL WAR (2024) - Best Of Behind The Scenes & Talk With Kirsten Dunst, Alex Garland | A24

<https://www.youtube.com/watch?v=mm4PNLVYB8s>

- Alex Garland on Civil War | BFI IMAX Q&A

https://www.youtube.com/watch?v=VeobTUPlt_w

- Civil War (2024) Behind the Scenes

<https://www.youtube.com/watch?v=g5vU3BsXZkY>

- Sul set con DJI Ronin 4D: la realizzazione di Civil War

https://www.youtube.com/watch?v=--GAnw-_KIQ&t=1154s