
Emilio Maggio

Il cavallo – motore (della storia)

War Horse: considerazione e sfruttamento estetico del cavallo soldato

Il cavallo irrompe nuovamente sugli schermi cinematografici e televisivi. Al galoppo nelle scintillanti produzioni delle *major* e dei network americani¹, mestamente al passo in quelle d'autore della vecchia Europa sull'orlo del baratro politico-economico.

Questo animale è sempre stato un potente archetipo cinematografico. Si può dire che il cinema nasca e consolidi la sua struttura di fabbrica dell'immaginario collettivo proprio attraverso l'ottimizzazione dello sfruttamento simbolico del cavallo al lavoro. Parafrasando Weber, il consenso presuppone una dominazione simbolica. È infatti un magnate dell'industria ferroviaria americana a finanziare nel 1872 a San Francisco uno dei primi esperimenti di quello che successivamente sarà chiamato cinema: un apparecchio in grado di catturare la cinestesia di corpi vivi restituendone l'afflato dinamico, in conformità all'ideologia sviluppatista del moto come conquista e sfruttamento del colonialismo occidentale. All'inglese Eadweard Muybridge² fu commissionata l'impresa di collaudo del rudimentale sistema di ripresa in grado di sfruttare le potenzialità fotodinamiche di alcuni cavalli al galoppo:

Lungo una pista su cui correvano alcuni cavalli erano sistemate ventiquattro cabine, delle camere oscure nelle quali ventiquattro operatori dovevano preparare ad un determinato segnale ventiquattro lastre di collodio umido (dato che con tale procedimento le lastre cessano di essere sensibili dopo pochi minuti, appena asciugatesi). Una volta caricati i ventiquattro apparecchi si lanciavano i cavalli sulla pista, e questi si fotografavano da soli spezzando i fili disposti sul percorso³.

1 Il rinnovato interesse che vede il cavallo al centro di una cospicua produzione seriale si manifesta soprattutto in *Luck*, serie prodotta dal regista di culto Micheal Mann per il network HBO. Ambientata nel mondo a sé stante delle corse dei cavalli, ne fu sospesa la produzione, dopo solo sette episodi, ufficialmente a causa delle proteste delle associazioni animaliste per la morte di tre cavalli durante le riprese.

2 Eadweard Muybridge è considerato l'inventore del fotodinamismo – ripreso anni dopo anche dai fotografi e cineasti futuristi italiani – e il precursore del cinema vero e proprio. Nel suo *The Horse in Motion* (1878) utilizzò la tecnica della cronofotografia (serie di scatti in successione a brevi intervalli di tempo regolari) che permetteva, dopo il montaggio in sequenza, di suscitare nello spettatore la percezione di cavalli in movimento.

3 Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale. Volume I. Dalle origini alla fine della II guerra*

È curioso notare come l'alba della dominazione sulla natura da parte dell'uomo sia perfettamente sovrapponibile alla preistoria del cine-spettacolo. In entrambi i casi il cavallo assurge a epitome del dinamismo volitivo accreditato a *Homo sapiens-faber*. Da motore della causa espansionista umana a simulacro dell'immagine-movimento. Se la storia dell'industria cinematografica è storia di sfruttamento di lavoro vivo – maestranze, *troupe*, tecnici, autori, attori, ecc. – e di sfruttamento tematico⁴, il cavallo ne rappresenta il naturale contraltare simbolico, formalizzando il genere hollywoodiano per eccellenza, il western, e proseguendo a tappe forzate nella canonizzazione dell'*epos* pragmatista americano legato al mito di una frontiera che sposta continuamente i propri confini, perfino nella cesura dissenziente dell'altra Hollywood degli anni '70 del Novecento (*Un uomo chiamato cavallo*, *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo*) o nelle strategie bucoliche del cinema civile di fine secolo (*L'uomo che sussurrava ai cavalli*)⁵. Anche il cosiddetto cinema d'autore non è esente da pericolose riduzioni iconiche e il cavallo si presta ancora una volta a varie declinazioni metaforiche: dalla sessualità rimossa (*La bestia*) alla ieraticità naturale (*Melancholia*)⁶.

Alla luce della rielaborazione nostalgica di una cineclassicità compromessa dal neo-cinema muscolare e iper-cinetico dell'effetto speciale digitale, Hollywood e Steven Spielberg si lanciano in un'operazione di recupero di legittimità storica che ne ristabilisca la supremazia universale sull'immaginario collettivo. Si veda a tale proposito il clamore critico-mediatico con cui sono stati accolti due film paradigmatici dell'attuale riesumazione di cadaveri eccellenti utili per la formalizzazione dell'industria cinematografica futura quali *The Artist* e *Hugo Cabret*⁷.

L'ultima opera di Spielberg, *War horse* (USA, 2011), si iscrive nel solco di questa celebrazione del grande cinema classico statunitense, recuperando

mondiale, trad. it. di M. Mammarella, Feltrinelli, Milano 1978, p. 3. L'occhio umano è in grado di percepire l'illusione del movimento dei soggetti ripresi in un arco di tempo, detto "frequenza", che corrisponde a 24 fotogrammi al secondo.

4 Sotto il termine inglese "*exploitation*" si classifica certo cinema marginale che sfrutta temi prossimi alla violenza e al sesso. Il filone che ha riscosso maggiore fortuna commerciale e un'incondizionata ammirazione da parte dei cinefili è stato quello della cosiddetta "*Blackexploitation*", genere che si è sviluppato intorno alle sottoculture delle metropoli americane e grazie al quale la minoranza afroamericana ha potuto rivendicare i propri diritti e contemporaneamente stigmatizzare l'ufficialità della cultura bianca della *middle-class*.

5 *A Man Called Horse*, regia di Elliot Silverstein (USA, 1970); *Jeremiah Johnson*, regia di Sydney Pollack (USA, 1972); *The Horse Whisperer*, regia di Robert Redford (USA, 1988).

6 *La bête*, regia di Walerian Borowczyk (Francia, 1975); *Melancholia*, regia di Lars Von Trier (Danimarca, 2011).

7 *The Artist*, regia di Michel Hazanavicius (Francia, 2011); *Hugo*, regia di Martin Scorsese (USA, 2011).

l'idea di un capitalismo fondativo e dal volto buono attraverso la mediazione feticista del cavallo che fa da epitome della fine della discriminazione nell'era del rinascimento obamiano. Senza soffermarmi troppo sulle presunte qualità estetiche del film, cercherò, servendomi di una ripartizione per assunti, di mettere in risalto la relazione complice che questa pellicola intrattiene con l'abusata figura retorica del cavallo nella storia del cinema.

La libertà secondo Spielberg

L'idea di libertà in Spielberg si traduce in una traslazione metaforica. I cavalli del Devon, aspra e incolta regione inglese in cui *War Horse* è ambientato alle soglie dello scoppio della Prima guerra mondiale, sono noti per la loro robustezza. La loro forza lavoro viene sfruttata nelle sterili terre di campagna che costituiscono i latifondi di questa provincia britannica. Un cavallo che non lavora, pur se bellissimo, non ha motivo di esistere. Il prologo del film è tutto calibrato sulla dicotomia selvaggio-libertà/domazione-coercizione.

Joy, il nome che assume il cavallo per essere ammesso nel *campo* dell'affettività sociale e nel *campo* cinematografico come coprotagonista animale non umano, nasce libero, in un edenico stato brado. Su di lui si focalizza lo sguardo meravigliato di Albert, il coprotagonista animale umano interpretato da Jeremy Irvine. In questa sovrapposizione di sguardi, in cui l'occhio di Albert diventa l'occhio dello spettatore e conseguentemente dell'umano, già si percepisce il mito che costituisce l'archetipo ideale della libertà secondo la *costituzione* hollywoodiana. L'idea, cioè, di un immaginario quanto irrealistico stato di grazia originario, successivamente corrotto dall'avidità del capitalismo di inizio secolo. Il contadino Ted Narracot (eccellentemente interpretato da Peter Mullan), padre di Albert, si scontra con il capitalismo tecnologico del ricco possidente Lyons. Viene così enucleata la dialettica che strutturerà le due facce della medaglia democratica-liberale nell'Europa del XX secolo. Il valore fondante della domazione/nominazione di Joy viene assorbito dal nucleo familiare a cui Albert appartiene – un padre alcolizzato da uccidere epidicamente e una madre concreta e comprensiva a cui affidare la sua fragile psicologia di adolescente – e subito contrapposto all'aberrazione dell'arrogante latifondista privo di scrupoli che sfrutta i cavalli per ottimizzare il lavoro nei campi e sbaragliare la concorrenza dei contadini e dei piccoli allevatori.

La libertà secondo Spielberg è fondata sul mito familista dell'addomesticamento della natura, della sua circoscrizione territoriale in proprietà privata,

e sullo sfruttamento della forza lavoro animale, purché esteticamente rappresentabile. La sequenza che incrocia in dissolvenza le trame del tessuto che la madre di Albert tesse all'uncinetto con i solchi del campo che Joy è costretto ad arare simboleggia quanto il lavoro – inteso qui come *technè*, qualità che connota *Homo faber* e lo libera dalle perturbanti spire del caos naturale – sia il nodo strategico da cui si dipana la poetica pragmatista del regista americano.

Da *Duel* a *Incontri ravvicinati*, da *Lo Squalo* alla saga avventurosa di *Indiana Jones*, fino alle incursioni nella storia con *Schindler's List* e *Salvate il soldato Ryan*⁸, il perturbante, che sia la paura dell'ignoto, il mistero dell'alieno, il fascino del meraviglioso o l'orrore della guerra, viene dominato da facoltà che esaltano il mito di *Homo sapiens* e che definiscono la *mediocritas* super-eroistica del sogno americano: l'intelligenza, la sagacia, l'astuzia, così come il senso del dovere e lo spirito di sacrificio.

Il cavallo-motore (della storia)

Una delle sequenze più felici di *War Horse* è quella in cui Albert in sella a Joy sfida un suo coetaneo, appartenente ad una classe sociale più agiata, alla guida di un'automobile in una corsa che vede simbolicamente contrapposta la forza naturale del cavallo a quella tecnologica dei cavalli-motore e che fa da prologo allo scoppio della Prima guerra mondiale. L'intuizione di Spielberg è certamente fondata e calza perfettamente con la trasformazione di un'età ancora in balia di arcaismi suggestivi e fortemente ancorata alla tradizione nella modernità senza futuro del XX secolo. L'irruzione della storia viene stigmatizzata dal regista facendola coincidere con una guerra che per la prima volta coinvolge l'intero pianeta. Spielberg sorvola, però, sulla stretta connessione tra sacralità della proprietà privata e devozione al combattimento. Difendere il territorio, il suolo, la patria significa applicare il paradigma della proprietà su scala internazionale. Il teatro bellico rappresentato dalla Prima guerra mondiale fu uno sterminato campo di battaglia dove sperimentare un immenso massacro a cielo aperto. La battaglia individuale che ingaggia Joy riguarda i simulacri tecnologici di questo conflitto, i cavalli-vapore che

8 Diretti da Steven Spielberg: *Duel* (1971); *Close Encounters of the Third Kind* (1977); *Jaws* (1975); la saga di *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* (1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), *Indiana Jones and the Lost Crusade* (1989) e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008); *Schindler's List* (1993); *Saving Private Ryan* (1998).

facevano muovere treni carichi di corpi-soldato sacrificabili. Corpi che sarebbero stati falciati da palle di fucile, dilaniati da colpi di mortaio, recisi dai fendenti delle baionette, feriti dalle schegge delle granate. A Spielberg interessa la guerra in cui a fronteggiarsi sono il passato e il futuro, la purezza incontaminata delle origini che grava sulla groppa di Joy e la terrificante spietatezza della sofisticata macchina bellica. Il pacifismo che *War Horse* profonde ha lo stesso valore che scaturisce dal suo sospetto animalismo. Spielberg non si interroga sulle conseguenze reali in termini di ridefinizione dell'umano che la questione animale pone. Il suo sentimentalismo trae la propria linfa vitale dall'universalismo dei diritti umani che struttura le società sul confine normale/diverso – inglesi (buoni)/tedeschi (cattivi) – umano/animale.

Il cavallo è il migliore amico dell'uomo o anche l'uomo è il migliore amico del cavallo

Ripercorrendo le tracce antropomorfe di certo classico intrattenimento popolare (*War Horse* è distribuito con il *brand* della Walt Disney Company), Spielberg traspone su Joy le qualità specifiche di tutto il suo cinema e fornisce alla specie umana il discrimine che la rende così peculiare ai suoi occhi. In tal modo realizza il sogno, debitamente occultato ma sempre agognato dal regista, di una relazione tra uomo e animale da tesaurizzare. Ovviamente, la gradazione amicale che viene ad instaurarsi tra uomo e cavallo si misura in attitudinalità umana. Eroismo, altruismo e martirio sono i parametri attraverso cui certificare l'autenticità dell'amicizia.

Dal momento in cui Joy viene arruolato nelle fila della cavalleria britannica inizia il suo percorso di allontanamento da Albert che culminerà con la spettacolare fuga dalle trincee lungo la Somme francese, non prima però di aver sperimentato, in un graduale percorso antropomorfizzante, la morte in battaglia dell'ufficiale a cui era stato affidato, la compassione di due fratelli tedeschi disertori, l'amicizia con un suo simile dal manto corvino per il quale si sacrifica sostituendolo nel titanico sforzo di trainare i cannoni dell'artiglieria pesante tedesca, l'innocenza contagiosa di Emily, bambina compagna di giochi, l'alienazione e lo sfruttamento del lavoro coercitivo a cui viene sottoposto, la paura alimentata dall'assurda modalità della guerra di trincea nel continuo riposizionamento strategico con cui si affrontano i due eserciti nemici. Tappe che lo consegneranno definitivamente all'inclusività simbolica della specie umana e a ricongiungersi con Albert, fatalmente accecato dal gas nervino

che gli impedisce il suo immediato riconoscimento, innescando così la sua *cattura* metaforico-rappresentativa. Le *affinità elettive* tra i due coprotagonisti stabiliscono l'assimilabilità tra un cavallo speciale e l'animale massimamente speciale, l'uomo:

È così che l'umano recide i suoi rapporti con il resto del vivente e con la sua stessa corporeità, distanziandosi dal naturale che si svapora nello *spirito* che [...] perde la sua originaria dimensione di *respiro* [...] a favore di una spettralità fantasmatica sempre più accentuata. Il *flatus vocis* muore e ritorna come *zombie* nella forma di afflato verso un divino antropomorfizzato e metafonico, un divino che ha assunto le sembianze del Verbo aleggiante sulle acque di una "terra [...] informe e deserta" e quindi già pronta per essere manipolata dall'uomo, per diventare sua proprietà⁹.

La metaforia umana si esplica attraverso una mediazione culturale organizzata nella polarità tecnico-simbolica della lingua e delle mani. Al cavallo non rimane che un nitrito disperato.

Spielberg e l'*epos* del cavallo soldato

All'inizio del XX secolo in Inghilterra l'immaginario mitopoietico del cavallo è ancora molto pervasivo. La sua costruzione simbolica è in grado di ordire una retorica carismatica capace di ispirare sotto molti aspetti la realtà. Pur essendo ancora visto come semplice forza lavoro, rivaleggiando in tal modo con le più sofisticate innovazioni tecnologiche, il cavallo sfruttato veicola una forte propensione allegorica. L'uso massiccio del cavallo soldato sui fronti europei nella Prima guerra mondiale è dovuto, oltre alle ovvie caratteristiche fisiche comprensive di forza, capacità di adattamento e velocità, alla straordinaria empatia che era in grado di suscitare nelle terrorizzate truppe britanniche. I 65.000 *war horses* arruolati nell'esercito inglese erano la terapia adeguata per porre rimedio alla totale anaffettività che migliaia di soldati sperimentavano nelle gelide trincee di frontiera. Sono tantissime le testimonianze a tale proposito tramandate dai militari superstiti. È proprio il cavallo, infatti, a suggerire loro un nuovo senso da assegnare alla vita e alla morte e, addirittura a volte, a consentirne la sopravvivenza.

Il quadro storico ricostruito da Spielberg è stupefacente. Lo stesso dicasi della maestria con la quale getta lo spettatore nella mischia bellica. Molto efficace, poi, il modo con cui riesce a modulare la tensione fra compassione, emozione

9 Massimo Filippi, *Ai confini dell'umano. Gli animali e la morte*, ombre corte, Verona 2010, p. 11.

e senso del dovere. Tutto questo si risolve però in un'epica consolatoria in cui il cavallo funge da fustigatore di un'umanità che ha smarrito la sua origine divina. Nelle numerose sequenze in cui Joy fa da muto contrappunto messianico alle follie della guerra sacrificandosi per qualsiasi essere vivente, si percepisce come l'animale sia sempre un *fuori campo* anche se continuamente inquadrato dall'obiettivo della *macchina da presa*. È come se l'animale abitasse uno spazio altro in cui l'umano l'ha confinato. Spazio dal quale viene tuttavia costantemente richiamato attraverso le lacrime, il terrore, lo sgomento, la disperazione, la solitudine degli uomini visti come esseri mancanti. In un certo senso è proprio l'identità umana scissa da quella animale a evocare e materializzare la presenza risoltrice di Joy nelle situazioni più critiche. La sua romantica fuga dai campi di battaglia, sottolineata dall'enfatico *score* di John Williams, nella bruma appiccicosa delle lande bruciate dai gas e dai fumi dei mortai, finisce nei laceranti viluppi del filo spinato che lo intrappolano definitivamente, negandogli anche l'ultimo bagliore di libertà. In questo passaggio Joy si fa figura spettrale, richiamato in gioco dai due eserciti nemici che si fronteggiano dalle opposte trincee. La sua sofferenza muove a compassione le truppe contrapposte. Il suo è il lamento di tutti gli animali innocenti sacrificati sull'altare dell'anestesia civilizzatrice. Un soldato inglese e uno tedesco lo liberano dal fitto intrico metallico che ne dilania il corpo. Poi se lo contendono. Si giocano il suo possesso con una moneta. L'animale viene elaborato, da una vastissima produzione artistica e culturale moderna e pre-moderna, come intermediario tra il *paradiso di Adamo* e l'*albergo di Adamo*¹⁰. Il *margin*e continuamente aperto da Joy, cioè la possibilità dell'Aperto – spazio abitato dall'animale conteso dai due eserciti – di farsi spazio condiviso, si richiude malignamente sul *mondo* dell'uomo, quell'albergo di Adamo, descritto magistralmente da Adorno come nonluogo chiuso e autoreferenziale, che segna il passaggio dal presunto paradiso edenico (l'originario stato brado di Joy) al fin troppo reale inferno terrestre della civiltà (la trasformazione di Joy in macchina bellica e motore della storia narrata da Spielberg).

Dopo aver ritrovato Albert che intanto ha miracolosamente riacquisito la vista, Joy, alla fine della guerra, formalmente ancora di proprietà dell'esercito inglese, viene messo all'asta. Il suo vincitore, il vecchio nonno di Emily, nel frattempo morta a causa di una grave malattia, lo dona però al "proprietario legittimo". Albert ritorna così nel Devon in groppa a Joy. Il padre e la madre lo vedono arrivare all'orizzonte da cui si staglia un'alba infuocata. Albert riabbraccia

10 Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad.it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 329.

il padre. La madre piange. Joy in primissimo piano irradia la sua aura protettrice. L'alba è sempre più rossa. L'ordine è ricostituito. Fine.

La nostalgia del cinema che verrà

1. Il corpo in tensione che tira un carro, il volto sfigurato dalla fatica, il morso che impone il passo cadente, i muscoli e i tendini tirati, gli occhi spenti, il manto schiumante, la furia ostile del vento che ostacola il suo triste incedere, la polvere che lo inghiotte. Un uomo lo vede e annichilisce inorridito. L'atroce scena indurrà l'uomo a presagire uno dei periodi più tragici dell'intera storia dell'umanità e lo porterà alla follia¹¹.
2. Ad una carrellata sulle icone di ispirazione religiosa dipinte da Andrej Rubliov – pittore russo del '400 – segue una breve sequenza di alcuni cavalli sotto la pioggia in prossimità della riva di un fiume, impassibili¹².

11 *The Turin Horse*, regia di Bela Tarr (Ungheria, 2011). La sequenza da me maldestramente descritta rievoca il leggendario incontro tra Nietzsche e un povero cavallo frustato a sangue da un vetturino di Torino nel 1889.

12 *Andrej Rubliov*, regia di Andrej Tarkowskij (URSS, 1966). La sequenza descritta è l'epilogo del film, in cui il grande regista russo abbraccia, attraverso la figura del *più grande pittore della Cristianità*, 23 anni di storia russa, dal 1400 al 1423.