

## ***L'ultimo dei mohicani* da Fenimore Cooper alla rete**

Anna Scannavini\*

### **1. Adattamenti**

Ritorno sul romanzo *L'ultimo dei mohicani* pubblicato da James Fenimore Cooper nel 1826 e sul film omonimo sceneggiato e diretto da Michael Mann nel 1992 per la Twentieth Century Fox.<sup>1</sup>

Del tema questa stessa rivista si è occupata già nel numero 12 vecchia serie, con due articoli di cui uno, di Giorgio Mariani, affrontava una lettura parallela di film e romanzo.<sup>2</sup> Nel riprendere la questione, accoglierò sostanzialmente la valutazione di Mariani che entrambe le opere si prestano a una lettura ideologica forte e che il film diretto da Mann finisce, in tal senso, “col confezionare un prodotto culturale per certi versi più conservatore e accomodante” del romanzo “per chi, ancora oggi, abbia la pazienza di leggerlo con l’attenzione che merita”.<sup>3</sup> Poiché, tuttavia, la produzione del 1992 è solo una tappa nella serie di adattamenti del libro, cercherò di allargare la lettura ai motivi formali e di genere che, oltre l’ideologia, gli adattamenti chiamano in causa. Poiché gli adattamenti hanno una forte carica emotiva e portano in primo piano l’intreccio sentimentale, mi concentrerò sul *romance*, che vede intersecarsi i destini di due coppie di innamorati. Citerò alcune delle produzioni che precedono il film diretto da Mann, e in ultimo aprirò un punto di vista su come la storia riemerge oggi nel dominio della *fanfiction*. Vedremo che i fan sembrano mettere in primo piano l’intreccio sentimentale, ma con esiti che definirei dialettici rispetto al tema della *miscegenation* (“mescolanza di sangue” nell’accezione statunitense) che la critica legge in Cooper e che riemerge anche negli adattamenti.

Comincerò col chiedere perché *L'ultimo dei mohicani*, e la saga di Leatherstocking in generale, abbiano attratto tanta attenzione da parte dell’industria culturale. Una risposta possibile è che il libro ha una dimensione epico-storica. Ambientato sullo sfondo della Guerra dei sette anni (1756-1763, “Guerra franco-indiana” nelle colonie nordamericane), *L'ultimo dei mohicani* entra di diritto nell’alveo epico e pedagogico della fondazione nazionale. Il richiamo ideologico spiega così l’interesse della vecchia e nuova Hollywood. In *The Lasting of the Mohicans*, Martin Barker e Roger Sabin ricordano che la serie di film ispirati al romanzo è aperta proprio da un corto di Griffith, *The Leatherstocking*, del 1909. Al tentativo di Griffith sono seguiti almeno altri 12 film di maggiore o minore valore e successo di pubblico. Ai film tratti dal romanzo si aggiungono i prodotti che riprendono in qualche modo gli adattamenti cinematografici: sceneggiati TV, cartoni, albi.<sup>4</sup> E non conterà qui le illustrazioni che accompagnano, nell’Ottocento, le edizioni successive del volume, prime fra tutte quelle di Darley per l’editore Townsend.<sup>5</sup> Rispetto a questa lunga storia di riprese e adattamenti, il film diretto da Mann si può considerare una tappa della

protratta storia hollywoodiana dei mohicani. Il film ha goduto ampio successo di pubblico, ricevendo diversi premi, fra cui l'Oscar per la migliore musica. Lungo la strada dei suoi precedenti ricorderò il bel film muto di Maurice Tourneur e Clarence Brown del 1920 (Associated Producers) e quello diretto da George Seitz nel 1936 su sceneggiatura di Philip Dunne (United Artists). I film si inseriscono nella circolazione di testi che comprende il libro e le serie di adattamenti mostrativi e narrativi connessi al libro e connessi fra loro, secondo la più classica definizione di come operano, appunto, gli adattamenti.

## 2. Avanti veloce: l'azione

Prima di andare avanti, sarà necessario fermarsi anche sui motivi narrativi che rendono il libro particolarmente adatto a passare sullo schermo. L'elemento più evidente di contatto è l'avventura. La parte romantica della "storia" trova espressione in una vicenda sentimentale drammatica e contrastata. La vicenda si svolge sullo sfondo minaccioso della foresta ed è tanto più rocambolesca perché avviene, appunto, nello spazio che separa due eserciti in guerra. Lo spunto avventuroso è semplice e si può riassumere in due parole: due giovani lottano per salvare due fanciulle nel mezzo di un ambiente nemico. A questo si aggiunge che il linguaggio narrativo, il modo in cui le scene sono costruite e snocciolate, è anch'esso traducibile con facilità in azione fisica e quindi in cinema d'azione. *L'ultimo dei mohicani*, in altri termini, "facilita" il difficile passaggio dalla narrazione alla mostrazione in *movimento* perché si sviluppa sulla superficie delle immagini e dell'azione: descrive per piani di ripresa e tiene i personaggi in continuo movimento. Lo osserva già William Gilmore Simms, scrittore di romanzi storici "americani" nato una ventina di anni dopo Cooper. In un saggio del 1842 Simms afferma che Cooper "sembra precipitarsi a delineare scena dopo scena, come fosse del tutto indifferente alla risoluzione drammatica". La conseguenza è che la risoluzione "è in genere forzata e insoddisfacente" perché chi scrive è "spesso costretto, nel finale, a cominciare il lavoro di invenzione – a tirare fuori fatti fin lì nascosti – a fare scoperte non necessarie". Il rincorrersi di colpi di scena gioverebbe all'interesse del libro, ma non giova alla coerenza dell'intreccio.<sup>6</sup> La coerenza è sospinta, se mai, sullo sfondo dell'intenzione autoriale per cui il libro affronta un passaggio cruciale della storia americana e dell'incontro fra europei e indiani.

La direzione di Mann riprende, amplia e dà senso allo "avanti veloce" che dice Simms perché i protagonisti maschili si esibiscono in rapide evoluzioni fisiche, correndo nell'ambiente accidentato della foresta. Il coinvolgimento emotivo indotto dalla corsa trova una cassa di risonanza nel ritmo incalzante della musica di Trevor Jones.<sup>7</sup> Assieme ai piani lunghi sugli straordinari scenari naturali, il movimento tiene insieme il film e finisce col diventarne, assieme all'ambiente, uno dei protagonisti.<sup>8</sup> Basta un'occhiata alla locandina per ricevere subito il messaggio: quella più famosa ritrae Daniel Day-Lewis che, nei panni di Nathaniel (Natty Bumppo/Hawkeye in Cooper), corre concitato incontro a chi guarda. La corsa è sottolineata e messa in movimento perché lo sfondo è sfocato. Sullo sfondo s'indovina, anch'essa in movimento, una scena di battaglia da cui Nathaniel emerge, armato fino ai denti.

La gestualità, l'urgenza della postura e l'espressione dicono che corre per una questione di vita o morte. Poiché lo sguardo è rivolto verso lo spettatore, la violenza della scena minaccia e attrae allo stesso tempo, con un forte effetto di coinvolgimento non solo emotivo, ma *fisico*. La locandina riproduce il fotogramma di una delle scene che nel film si ripetono, portando in primo piano il *romance*: in questo caso è Nathaniel che corre per salvare Cora, altrove sarà Uncas che corre per Alice, o Chingachgook che corre per salvare il figlio, e così via. Che la locandina ritragga proprio Day-Lewis anticipa il salto mortale con cui il film del 1992 opera una variazione fondamentale sul testo cooperiano, mettendo Hawkeye sullo stesso piano di Uncas, il figlio di Chingachgook che si innamorerà di una delle due sorelle.<sup>9</sup> Per entrambi, la presenza fisica proietta e rende esplicito il coinvolgimento sessuale già implicito nel romanzo e richiamato dallo stesso Cooper quando, nella "Prefazione" del 1826, consiglia ironicamente alle giovani donne, agli scapoli e ai ministri della fede di non leggere il libro: "Lo consiglia alle giovani signore perché, dopo aver letto il libro, lo definiranno sicuramente scioccante; agli scapoli perché ne potrebbe disturbare i sogni; e al reverendo clero perché potrebbe impiegare meglio il tempo".<sup>10</sup>

### **3. L'ideologia: fondazione**

Poiché *L'ultimo dei mohicani* è un romanzo storico, esso chiama in causa due momenti della storiografia statunitense. L'epoca di pubblicazione è quella della "Early Republic", la prima fase repubblicana che pochi anni dopo sfocerà nell'età di Jackson. Nel passaggio storico, il richiamo di Cooper alla cautela investe anche il dilemma morale sul fondamento degli Stati Uniti e richiede di considerare come questo dilemma sia ripreso ed elaborato da Hollywood, fino al film del 1992. Converrà ricordare che il 1992 fu segnato dalle celebrazioni del cinquecentenario della scoperta, vale a dire dalle celebrazioni europee della conquista del continente. D'altro canto, l'epoca in cui è ambientato il romanzo di Cooper, come anche il film diretto da Mann, costituisce una tappa cruciale nel percorso della conquista: la Guerra franco-indiana consegnò agli inglesi un'ampia parte del territorio controllato dai francesi a est del Mississippi, aprendo ai coloni angloamericani una porta verso l'interno del continente. L'importanza del momento non sfugge, ovviamente, a Cooper che sottotitola il libro "una narrazione del 1757 ("A Narrative of 1757") e non sfugge nemmeno alla produzione diretta da Mann se l'indicazione dell'anno, 1757, compare da sola al centro dello schermo subito prima che cominci l'azione, quasi fosse un ineludibile sottotitolo per dire che siamo in piena Guerra franco-indiana e alla vigilia dell'indipendenza americana. Così sottolineato, l'anno rimanda non solo alla guerra, ma anche all'incipiente processo di formazione nazionale. E rimanda al deposito di storie e memorie della Guerra di indipendenza che circolavano nello stato di New York all'epoca di Cooper, memorie cui lo scrittore attinse nello scrivere anche *L'ultimo dei mohicani*.<sup>11</sup> Con un movimento circolare, quei racconti indicano che neanche l'atto di scrittura è primigenio, ma raccoglie un deposito di storie ripetute sulla separazione dalla metropoli.

L'insistenza sulla formazione nazionale mi aiuta a gettare luce sulle differenze fra l'intenzione autoriale e quella degli adattamenti successivi. In particolare,

argomenterò che nel romanzo l'intreccio sentimentale porta in primo piano non solo il dilemma della sopravvivenza indiana, ma anche il dilemma dell'incontro con gli indiani come possibili progenitori. Per questo le vicende amorose del libro sono ancora così attraenti. L'amore nel territorio dell'altro offre a Hollywood un tema forte che diventa la chiave di volta delle differenze via via rilevabili fra romanzo e adattamenti cinematografici. La riflessione sulla discendenza è centrale nelle fantasie sulla nazione che si vuole creare e sembra sfidare ancora oggi autori e spettatori. In questo senso, le dichiarazioni di Mann sono interessanti perché, nel suo caso, la sostituzione dell'intenzione filmica a quella del romanzo è *voluta* ed esaltata. Tutti gli adattamenti perseguono una strategia di sostituzione autoriale, ma raramente chi parla per la produzione dichiara un intento polemico nei confronti del primo narratore, come ha fatto Mann all'epoca di uscita del film. Oltre le differenze circoscritte al campo dell'arte, il regista ha dichiarato apertamente di "non amare" Cooper e di condividere, anzi, su di lui l'opinione di Mark Twain.<sup>12</sup> Ritiene che la sua visione vada raddrizzata; sta offrendo, cioè, non solo un'interpretazione, ma una presa di posizione ideologica. Lo scopo è riparare ai torti connessi con la conquista e con la dislocazione delle società indiane – a cominciare dai torti ascrivibili a Cooper.

In altri termini, il film diretto da Mann tenta una forma consapevole di "indigenizzazione" nell'accezione specifica offerta da Linda Hutcheon.<sup>13</sup> Rivede alla luce del presente una storia già raccontata, impadronendosi dell'intenzione originaria e riportandola alla sensibilità politica del presente. Il processo di indigenizzazione riguarda in questo caso espressamente il matrimonio indigeno e, quindi, la discendenza di cui dicevo sopra. Fra poco, sosterrò che il film procede nella revisione accogliendo e, appunto, adattando non solo alcuni dei precedenti adattamenti (mostrativi e narrativi) ma anche la stratificazione di discorsi circolati sulla permanenza degli indiani in territorio americano, come presenza sia reale che fantasmatica. Sosterrò che l'accoglimento di questi discorsi si manifesta in alcune delle scene del film e che la forza iconica di queste scene rinforza il processo di naturalizzazione per cui i tratti specifici di alcune società indiane sono destoricizzati, stereotipati e generalizzati a uso del mercato e del mercato culturale. In tale contesto gioca il film diretto da Mann.

#### 4. Il romanzo

Secondo la classica definizione di György Lukács, i romanzi storici si svolgono su due livelli. Sullo sfondo, *L'ultimo dei mohicani* racconta con buona approssimazione lo scontro che, durante la Guerra dei sette anni, oppone nelle colonie Francia e Inghilterra, con i connessi problemi di gestione della guerra coloniale fra inglesi, francesi e nazioni native lungo l'attuale confine canadese. L'altro intreccio costituisce l'avventura vera e propria e contiene, a sua volta, il *romance* che dovrà sfociare nel matrimonio. L'avventura ruota attorno alle peripezie delle due sorelle Cora e Alice. Per raggiungere il padre, il colonnello scozzese Munro, le due fanciulle si avventurano nella foresta sotto la guida di un maggiore virginiano dell'esercito inglese, Duncan Heyward. Nella foresta subiranno gli attacchi dell'urone Magua

che desidera catturare e asservire Cora e Alice per vendicarsi di un torto subito da parte di Munro.

I due sotto-intrecci sono tenuti insieme dalla memoria dei delaware, i primi indiani che vennero a contatto con gli europei sulle sponde dell'Atlantico. Cora e Alice hanno la fortuna di incrociare *questa* storia quando incontrano provvidenzialmente tre aiutanti: lo scout Hawkeye, il suo amico fraterno Chingachgook e Uncas, figlio di quest'ultimo. Chingachgook e Uncas sono i mohicani, nonché discendenti dei delaware, di cui dice il titolo. I tre salvano ripetutamente Duncan e le due ragazze dagli attacchi di Magua. Inutile dire che, nella distribuzione delle parti richiesta dal dramma, i mohicani sono gli indiani buoni, mentre il ruolo di antagonista spetta a Magua. Va detto, però, che la distinzione è complicata da entrambi i lati. Chingachgook si rende a volte protagonista di inutili atti di violenza, mentre Magua si rivela un maestro di retorica nell'espone le violenze razziali subite da lui stesso e da tutti gli indiani.<sup>14</sup> Al centro rimane la figura limpida di Uncas, che s'innamora di Cora e ne è ricambiato, muovendosi oltre la collocazione sociale nel campo dell'amor giovane. Se il personaggio di Uncas non è portatore di chiaroscuri, Cora assume un carattere ambiguo quando, a metà libro, veniamo a sapere dal padre che è figlia di un suo primo matrimonio nelle Indie occidentali e che la madre aveva una lontana ascendenza africana.

Il titolo è "L'ultimo dei mohicani" perché Chingachgook e suo figlio Uncas sono gli unici scampati alla distruzione della loro popolazione e Chingachgook vedrà morire Uncas per mano di Magua. Morto Uncas, Chingachgook resta l'ultimo non solo della sua famiglia ma del suo popolo. Di conseguenza, su Uncas convergono, come su uno snodo, entrambi i sotto-intrecci, producendo un livello di lettura che riguarda, oltre la possibilità dell'unione inter-razziale, la distruzione di un intero popolo. Uncas muore, così come muore Cora, e il libro riprende la tradizione di quasi tutte le storie sentimentali che includono gli indiani, ma esorcizzano in ultimo l'unione interculturale. Il matrimonio che corona il romanzo sarà quello fra Alice e Duncan, caratteri senza macchia ma assai poco vitali. Alla figura molto evanescente di Alice e a quel tanto di istruzione sulla *wilderness* che Duncan ha ricevuto nel corso della storia è affidata, alla fine del racconto, la discendenza americana.

## 5. Variazioni

Quello che m'interessa in modo particolare del film diretto da Mann sono le variazioni sull'intreccio e le due scene rituali che, con andamento circolare, aprono e chiudono il film. Cominciamo dalle variazioni. Più sopra ho detto "una delle due sorelle", e non Cora, perché il primo intervento del film è sparigliare le coppie. Nel 1992 l'amore di Uncas si rivolge alla timida e debole Alice, mentre Cora, la sorella forte, s'innamora, ricambiata, non di Duncan (che la vorrebbe in moglie, ma è rifiutato), ma di Nathaniel. La differenza è ancora più rimarchevole perché qui il Natty (Nathaniel) Bumppo di Cooper è notevolmente ringiovanito. Nel libro Natty è amico e coetaneo di Chingachgook, mentre nel film la differenza di età è marcata e anzi Nathaniel è il figlio adottivo del capo indiano. Il cambiamento si

intreccia strettamente con la diversa appartenenza di Duncan. Se nel romanzo il maggiore è un virginiano, nel 1992 Duncan diventa inglese. In termini ideologici, si tratta di un vero e proprio smottamento perché l'eventuale matrimonio con una delle due sorelle darebbe origine a una famiglia inglese – che si può presumere di classe alta – prefigurando così il rientro nella metropoli. Non ci sarebbe più l'inizio di una discendenza americana che, certo, interessava Cooper. Quello, tuttavia, che interessa ancora di più la regia di Mann (e Hollywood) è istituire un "padre della nazione" saldamente piantato sul territorio di frontiera. Per questo Duncan deve cedere il posto a Nathaniel, un Hawkeye-cacciatore americano debitamente ringiovanito.<sup>15</sup>

La seconda conseguenza è che, a differenza di Duncan, il Nathaniel del 1992 non è né un gentiluomo di nascita né, tanto meno, un "landed gentleman". Dal personaggio cooperiano eredita anzi la classe sociale bassa (Natty è, se vogliamo, un cacciatore-raccogliitore e, sempre, un potenziale "squatter"). Allo stesso tempo, ne eredita la conoscenza infallibile della foresta, un discreto allineamento ai principi dei suoi amici indiani, la nobiltà d'animo naturale, i modi spicci e una tendenza alla ribellione cui il film dà corpo in termini di conflitto aperto con il dominio inglese. Se lo Hawkeye del romanzo si allinea col ruolo paterno di Munro, nel film lo scontro con il colonnello diventa parte dell'azione perché riguarda il duplice diritto all'autonomia: dei coloni americani e del "colono" Nathaniel di corteggiare Cora.

Ne deriva che l'incontro fra i due si configura come una sottrazione di Cora: al padre, alla classe sociale, alla metropoli e allo stesso Duncan. La sottrazione avviene non senza peripezie e, soprattutto, richiede due morti prima che l'azione si concluda. Nessuna delle due morti è nel romanzo. Nel film, Munro muore durante il massacro delle truppe e dei civili inglesi a opera degli uroni e sotto gli occhi del generale Montcalm dell'esercito francese. Più tardi, Duncan rinuncerà nobilmente a Cora e si sacrificherà al posto di Nathaniel. La morte di Munro chiama in causa un'altra differenza che mi sembra fondamentale. Alla fine del romanzo restano vivi i padri in lutto. Dei giovani rimangono solo Alice e Duncan che, nonostante l'evoluzione di Duncan, restano personaggi di maniera e in sé poco vitali. La prevalenza dei vecchi genitori e il pianto rituale sulla tomba di Cora e Uncas mettono in discussione il futuro mentre la pallida discendenza di Alice e Duncan getta un'ombra critica sul nuovo paese. Una volta ringiovanito Hawkeye e ucciso Munro, viceversa, il film allarga lo spazio riservato ai giovani e suggerisce un esito positivo: a differenza di Alice e Duncan, Nathaniel e Cora promettono di avere la resilienza necessaria per dare vita alla scommessa nazionale.

Le scelte del film diretto da Mann si possono considerare sullo sfondo delle influenze più prossime, quelle cioè provenienti dal cinema. Ho già citato il film del 1920 che mette al centro lo studio di Cora, sospesa fra l'amore per Uncas e l'assalto di Magua. Il rapporto più diretto di Mann è, tuttavia, con il film del 1936, di cui la produzione ha acquisito i diritti. Già nel 1936, Hawkeye occupa una posizione diversa da quella del libro e del muto del 1920. Il ruolo fu affidato a Randolph Scott, allora una star di Hollywood e non sorprende troppo che Hawkeye sia diventato coetaneo dell'altro eroe giovane (Uncas) per permettere a Scott di entrare

nel *romance* con un ruolo centrale. Il film del 1992 ricalca il copione di Dunne anche in termini di sfondo storico perché allinea Nathaniel con i coloni. In entrambi i film è aperta la rappresentazione del conflitto fra inglesi e pionieri, un conflitto accennato anche in Cooper, ma in via traslata e indiretta. Il romanzo confronta, in effetti, il comportamento di generali inglesi, francesi e americani, chiamando in questione George Washington per la sua condotta "esemplare". Il confronto, però, non fa parte dell'azione ma è un commento autoriale in nota al capitolo primo. Nei due film del 1936 e 1992, invece, la dislocazione stessa delle coppie inserisce nell'azione lo scontro con la metropoli – e anche nel 1936 la sorella che sopravvive (nel caso di Seitz è Alice; ma qui è bruna e di carattere, cosicché somiglia alla Cora del libro e del film diretto da Mann) finisce con l'unirsi a Hawkeye rifiutando l'inglese Duncan.

Ai fini del dilemma morale sull'occupazione e "riscrittura" dell'ecologia del continente, l'elemento più importante di differenza è che il film del 1936 elabora l'intreccio del romanzo espellendo in ultimo il motivo dell'unione razziale e della cancellazione degli indiani: eliminati Uncas e Cora, Chingachgook scompare dalla scena e questa è occupata interamente dagli europei. Alice decide di restare in America con Leatherstocking e questi si unisce alle truppe inglesi perché "dopo tutto abbiamo lo stesso nemico". La coppia che sopravvive è formata da un americano senza proprietà e da una donna inglese di buona famiglia che sceglie, però, di fare la moglie di sussistenza sulla frontiera. Il contrasto con il film diretto da Mann è, in questo caso, decisivo e molto visibile. Il film diretto da Mann sposta, infatti, Hawkeye verso l'asse della formazione indiana ricevuta da Chingachgook. Poiché, tuttavia, Nathaniel rimane saldamente bianco, il film istituisce un doppio: come in Cooper, al di sotto della cultura parla il colore della pelle, ma il Nathaniel del 1992 è figura meno problematica del Natty cooperiano.

Al contrario del 1936, infatti, il finale del 1992 mantiene la presenza di Chingachgook accanto a Cora e Nathaniel, istituendo nel finale un rituale di donazione che, assente nel libro di Cooper, rimanda all'inizio del film. In apertura, e dopo la scritta che indica l'anno 1757, Nathaniel e i suoi amici indiani uccidono un cervo nella foresta, consentendo al film di citare un esempio ormai ben stabilito di rito "indiano". Chino sul cervo agonizzante, Chingachgook lo ringrazia per aver donato la sua vita. Potrebbe trattarsi di un tocco di colore, non fosse che il dono del cervo anticipa il dono che, in conclusione, riguarderà la nazione.<sup>16</sup> Il film si chiude con Chingachgook, Nathaniel e Cora disposti gli uni accanto all'altra su un'altura. Dopo aver affidato al vento le ceneri di Uncas, il capo benedice l'unione di Nathaniel e Cora. A quel punto la macchina da presa mostra i tre personaggi che osservano il continente in tutta la sua estensione. Il tema è quello, indicato anche da Cooper, del rapporto fra europei, indiani e natura, ma le tre storie (romanzo, e film del 1936 e 1992) hanno conclusioni diverse. Nel romanzo, Natty e Chingachgook abbandonano le colonie cosicché la morte di Uncas segna un finale tragico che non trova rimedio. I due copioni scelgono di elaborare e sciogliere il dilemma rappresentato nel libro. Il film del 1936 diluisce e sbianca apertamente il finale. La produzione diretta da Mann sceglie una via più complessa e globalizzante in termini di ambiente quando Chingachgook passa la mano alla discendenza bianca.

Se presi assieme, il romanzo e i due film offrono ipotesi diverse di soluzione al medesimo problema, la presenza degli abitanti originari. E dato che il problema risale all'epoca stessa dell'arrivo di Colombo, si può dire che Mann fondi la dimensione "epica" del suo film anche nel 1492.

## 6. La coppia "fatale"

Qui si deve tornare alla critica letteraria e all'influenza stratificata prima delle recensioni contemporanee di Cooper, poi delle interpretazioni del Novecento. Un tema che ha attirato subito l'attenzione delle riviste ottocentesche è quello dell'attrazione che Cora prova per l'indiano Uncas – e forse anche per l'antagonista Magua. Il Novecento marca qui una prima presa di distanza. I primi lettori registravano immediatamente, e spesso con enfasi, il pur fuggevole accenno alla discendenza africana di Cora. Prendevano alla lettera il personaggio e ne discutevano i sentimenti in termini di rapporti fra le razze: Cora per Uncas o Magua; Magua o Uncas per Cora; Cora per il bianco Duncan e Duncan per la "nera" Cora. L'autore restava fuori della discussione e il colore era, ovviamente, naturalizzato senza sollevare questioni sulle scelte autoriali. Nel secondo Novecento, la critica ha continuato a prestare molta attenzione all'unione interrazziale, ma il peso del disallineamento che separa Uncas da Cora e Cora dagli altri bianchi è stato spostato sulle spalle dell'autore empirico. L'attenzione passa dal testo a Cooper, con argomentazioni di ordine essenzialmente psicologico e, spesso, storico. Attrazione e negazione sarebbero il risultato dell'intervento autoriale, che deve colorare Cora allo scopo di attribuirle un'istintiva fisicità, ma non può dare seguito all'unione perché Cora appartiene comunque al mondo europeo e perché l'unione mista è comunque da proibire. Per questo l'autore non può che prescrivere la morte dei due amanti.

A rileggere oggi, l'enfasi si sposta. In effetti, l'infelice destino dei due giovani unifica potentemente storia sentimentale e sfondo storico tanto che il film di Mann può ereditare il potenziale emotivo del romanzo, traducendolo nel crescendo di movimento fisico che conduce verso il finale e verso la sparizione degli indiani. Se è vero che, come disse un contemporaneo, Cooper "sfrutta a morte i suoi indiani" ("works his Indians to death"), nel film del 1992 la metafora è pienamente inverata quando muore Uncas e quando il padre cede consapevolmente il passo a Nathaniel.<sup>17</sup> In termini letterari, la morte dei due amanti rimanda a un'influenza più complessa del semplice testo cooperiano. Ho già detto che Cooper è solo per approssimazione il primo narratore perché testimonia egli stesso di essersi ispirato alle storie della Guerra franco-indiana e di quella d'indipendenza. Non si può dimenticare, però, che la radice fondamentale dell'*ultimo dei mohicani* affonda nel sottogenere dei "romanzi indiani" ("Indian novels"), che da *Atala* – e in realtà da Pocahontas – in poi ebbe una certa diffusione in Europa e negli Stati Uniti. La storia di fondo riprende simpateticamente il tema degli amanti inter-razziali e inter-culturali. Negli Stati Uniti, la tradizione dura per tutta la prima fase della Repubblica e almeno fino all'epoca dello "Indian Removal" del 1830, con esiti abbastanza diversi fra loro, anche se generalmente tragici. Prima del 1830, inoltre, gli amanti indiani sono caratterizzati non solo da nobiltà morale, ma anche da



una gentilezza fisica e spirituale che chiama in causa i ruoli di genere. In questa fase, l'amante indiano è dotato di un'empatia che può solo ricondursi al ruolo femminile. Il film del 1992 riprende lo stereotipo e, grazie alla presenza scenica di Eric Schweig, disegna un Uncas apollineo, silenzioso, dai tratti inquietantemente femminili e perciò stesso esotico. Uncas è esattamente l'opposto rispetto all'antagonista Magua, che enuclea decisamente il dionisiaco. È anche lontano, però, dal ruolo marcatamente maschile impersonato da Day-Lewis che, in ultimo, impalma una Cora perfettamente bianca e anzi inglese di nascita.<sup>18</sup>

## 7. L'ambiente

Se negli anni Novanta, il tema che appare più promettente a una parte dell'industria culturale è l'impatto europeo sull'ecologia del nuovo mondo, nel film diretto da Mann l'ecologia va in parallelo con il matrimonio e con la discendenza. Mann proietta la storia sentimentale sullo sfondo naturale, subordinando la discendenza di Nathaniel e Cora alla ricezione del dono indiano. Il messaggio è che gli indiani sono finiti, ma non così la loro testimonianza ecologica: nel 1992, e per il pubblico del 1992, il dono che passa dalle mani del mohicano nelle mani bianche della coppia è la natura. Il nesso fra indiani e desiderio di recupero della natura primigenia è messo a fuoco nei due rituali di cui dicevo sopra: questo della scena finale e quello che apre il film. Significativamente, l'azione comincia con una scena in rapido movimento e si chiude solo quando il movimento si ferma con la promessa dei due amanti. Entrambe le scene additano negli usi indiani un tipo di ecologia sostenibile ed entrambe sono invenzione del 1992.<sup>19</sup>

Se guardiamo ora alle dichiarazioni del regista e al matrimonio che il film finisce per negoziare, si può dire che l'intento pedagogico attuato, e attualizzato, dall'incontro fra Nathaniel e Cora sia proiettato come un auspicio per il 2000. Sarà utile tornare per un'ultima volta a Barker e Sabin. Essi notano che i film che precedono quello di Mann – con l'unica importante eccezione del lavoro di Tourneur e Brown del 1920 – escludono completamente gli scenari naturali, spostando il centro della scena verso i personaggi, in genere verso Hawkeye. Chiunque abbia visto *L'ultimo dei mohicani* del 1992, al contrario, non può ignorare che gli scenari sono assoluti protagonisti e costituiscono anzi uno degli elementi che più caratterizzano il film. Nell'adattamento del 1992, Nathaniel affianca gli scenari naturali perché è il mediatore con l'ambiente primigenio, un ruolo – aggiungo io – conferitogli dal fatto che egli è radicato nella cultura nativa, come dimostra la sua partecipazione attiva ai due riti di apertura e chiusura.

Per tramite suo, l'interesse ecologico si sostanzia di elementi pseudo-etnologici. La sceneggiatura vuole legittimare la presa di parola delle riserve, ma non resiste alla tentazione di mettere in scena, col rito della caccia, uno dei temi più consumati della rappresentazione bianca delle culture indiane. A questo fa riscontro la dislocazione di Hawkeye che, ripresa dal 1936, designa il cacciatore bianco come l'erede (presumibilmente fertile) di Chingachgook. Né posso concordare con Edwin Fussell il quale sostiene che il passaggio è già nel romanzo e che lo Hawkeye del 1823-1826 è il "vero eroe della civilizzazione americana".<sup>20</sup> Se è vero,

infatti, che il dilemma dell'*ultimo dei mohicani* riguarda la discendenza, l'unica cosa che il romanzo dice chiaramente è che la progenie indiana è ormai annullata. Per quel che riguarda Natty/Hawkeye, *I pionieri* ha già istruito i lettori sul fatto che egli non ha figli. Dal canto suo, il terzo libro della serie, *La prateria*, recupera l'eco delle imprese passate quando il *trapper* incontra Duncan Uncas Middleton, il nipote di Duncan per via materna, in missione per il Presidente Jefferson. È soltanto un'eco, però e non sarà Duncan a seppellire Natty, che troverà invece affetto filiale nella pietas delle esequie conferitegli non dai bianchi, ma dai pawnee. Cooper ribadisce qui che il compito di fondare la nuova nazione e il nuovo mondo appartiene alla discendenza un po' sbiadita di Alice e Duncan. Per questo, come implica la lettura di Geoffrey Rans, *L'ultimo dei mohicani* può essere definito anche la storia della conservazione in vita dei due bianchi fino al sacrificio finale di Uncas – e all'allontanamento di Chigachgook e Natty.<sup>21</sup>

Al contrario di Cooper, Mann esorcizza la contraddizione e usa il cambiamento di statuto di Hawkeye per trasferire su di lui l'amore di Cora, la protagonista più forte e generosa. Ai due amanti concede la benedizione di Chingachgook, chiudendo il film su un'unione che non è biologicamente mista, ma che lo è *ambientalmente*. E in effetti, l'incontro con Nathaniel – e, attraverso lui, con la natura e, in ultima analisi, con il continente americano – è nel film la storia dell'attraversamento di Cora verso l'ambiente.

Come affermava Mariani in "Ácoma", attraverso le alterne vicende delle due coppie, Hollywood cerca una ripresa consolatoria del rapporto con i nativi e, "in una sorta di utopia rovesciata", recupera l'idea pedagogica che la "sanguinaria impresa" dell'invasione si può annullare.<sup>22</sup> In questa ricerca, si chiude la consapevolezza ancora presente in Cooper che l'appropriazione del continente è basata sulla violenza. Nel film del 1992, la sottrazione prende la forma di un dono e, nel passaggio, i progenitori degli Stati Uniti sono spogliati del colore e caricati in termini culturali. Nathaniel sostituisce il virginiano Duncan di Cooper e, assieme alla non virginiana (e non virginale) Cora, fonda la nuova nazione. Il suo sguardo si volge al futuro ed egli è sottratto al ruolo disperatamente residuale che gli riserva il libro. Un desiderio, potremmo dire, che accoglie a scopo ambientale la condanna del genocidio indiano, invitando il pubblico ad apprendere da loro un nuovo rapporto con l'ecologia. L'attrazione centripeta verso quel rapporto è indotta dal movimento nella foresta di corpi che valgono perché contigui, nella loro fisicità di corpi, alla natura.

## 8. La rete

Ma qual è l'esito dell'atto pedagogico così messo in atto? In una recente rivista, Mann ammette che "a risuonare emotivamente fino a oggi è ancora il *romance* travolgente del film, la sua tristezza epica, il denso ("viscous") senso dell'onore".<sup>23</sup> Il grado alto di coinvolgimento emotivo di cui dice Mann trova riscontro in almeno tre diversi siti web. Il primo organizza attorno al film del 1992 una comunità *fandom*; gli altri due sono importanti siti di *fanfiction* all'interno dei quali figura anche *L'ultimo dei mohicani*. In tutti e tre i casi, l'adattamento di Mann è l'anello che, per

via indiretta, collega la rete al romanzo. A partire di lì i fan ripigliano il racconto, lo rielaborano in azione o lo rivedono. Per meglio dire: il primo sito si sviluppa attorno a raduni annuali dei fan; i due siti di *fanfiction* riscrivono o rivedono la storia del film.

Il primo sito (di cui non mi occupo qui) è discusso da Michael Williams in un saggio del 2004. Secondo Williams, il sito è animato da un miscuglio di interessi storici e attrazione per la frontiera che finisce per rifluire sulla fondazione nazionale. Il nome è "On the Trail of the Last of the Mohicans" (TOLOTM), un vero e proprio centro operativo (e di mercato) gestito, ci dice Williams, tramite "un'impresa che si autodefinisce a conduzione familiare chiamata Mohican Press, proprietà di Elaine e Rich Federici, residenti in North Carolina".<sup>24</sup> L'aspetto forse più interessante è che il centro di interesse e di riunione è la località in North Carolina dove il film è stato girato. Lo stato di New York, dove si svolgono non solo il romanzo di Cooper ma anche l'effettiva battaglia che gli fa da sfondo, è dimenticato. Williams offre fra l'altro una discussione del tipo di utenti: il *fandom* include gruppi sociali diversi (un tratto poco comune nei domini web), comprende informatissimi cultori della Guerra franco-indiana, forse una prevalenza di conservatori. Alcuni dei membri più attivi hanno partecipato a vario titolo alle riprese del film. L'attenta analisi di Williams connette l'interesse dei partecipanti per gli scenari naturali all'identificazione simbolica nazionale: per i fan prevale qui l'America come fondamento e "suolo" originario della nazione.

Gli autori che intervengono sui due siti di *fanfiction* prendono l'altra strada, quella delle storie d'amore. I siti hanno base in Italia e negli Stati Uniti e offrono al loro interno archivi accessibili per parole chiave. Tralascio il sito italiano per leggere più da vicino il sito a base inglese.<sup>25</sup> "Fanfiction.net" nasce nel 1998 a Los Angeles a opera di Xing Li. Ospita storie ispirate dalla letteratura di massa e, in genere, dai media. Secondo wikipedia, nel 2010 era il sito più grande e visitato del mondo. Come è facile immaginare, *L'ultimo dei mohicani* costituisce una frazione molto ridotta delle centinaia di migliaia di interventi in 30 lingue che il sito ospita.<sup>26</sup> Ciò nonostante, gli interventi ci sono: una prima ricerca fatta sulle parole chiave "cinema" e "Last of the Mohicans" rintraccia 120 interventi compresi fra il 2002 e il 2014. Se a "cinema" sostituiamo "storie", gli interventi sono 18, di cui 12 ricompresi nel primo elenco. I brani hanno estensioni molto diverse, che vanno da poche decine di parole a testi più lunghi, e talvolta anche più lunghi dei limiti generalmente fissati per le "short stories".<sup>27</sup>

I risultati stessi della ricerca mettono in luce che il film è il punto di riferimento principale. Le coppie considerate sono, infatti, quelle ricomposte dalla sceneggiatura di Mann. Il dato saliente è che nella grande maggioranza dei casi (circa il 77 per cento sui 120 recuperati sotto "cinema") l'attenzione si appunta su Alice e sulla coppia formata da Alice e Uncas. Molti interventi riguardano il momento, fatale, della loro morte. Il triangolo può essere completato da Magua in termini a volte ambigui, ma non categoricamente negativi. Il coinvolgimento emotivo è forte, così come sembra forte l'attenzione ai rapporti sessuali e forse anche all'attrazione di Uncas. Sensibile all'impatto della morte, il *fandom* sembra correggere la preminenza che il film dà a Nathaniel (e a Day-Lewis). Gli interventi istituiscono degli "e

se ...": considerano, cioè, possibilità alternative e mirano, in molti casi, a riportare in vita gli amanti, nel mondo reale o in qualche aldilà o sopramondo. Dominano l'empatia e la piena identificazione. In altre parole, non c'è condanna dell'incontro amoroso inter-razziale e anzi i fan vogliono "riparare" la condanna a morte. Né sembra ci sia preoccupazione per i destini collettivi, ma solo per l'incontro individuale. Chi scrive segue il dettato sentimentale e forse proprio per questo non vuole accettare che il sentimento sia a uso esclusivo della coppia bianca. La differenza di razza è sommersa romanticamente dall'ondata emotiva e il coinvolgimento riguarda non la natura, ma l'incontro sessuale. Anche qui, in altre parole, l'apertura dilemmatica è persa perché la vicenda sentimentale divorzia dall'intenzione del film di Mann e da quella, più complessa e problematica, del romanzo.

La *fanfiction* conferma l'argomentazione di Williams secondo cui gli interventi su TOLOTM non sono necessariamente ingenui o incolti. La struttura letteraria è piuttosto sofisticata e tende a ripristinare l'interiorità dei personaggi. C'è lavoro sul punto di vista e sulla narrazione in prima persona e c'è ricerca sui pensieri e sui sentimenti inespressi dei personaggi. Si trovano, cioè, quei riferimenti all'interiorità che, ancora qualche anno fa, erano considerati esclusivi, appunto, della narrazione ma difficili da ottenere nella mostrazione, in particolare il cinema. Nel film del 1992 la rilevanza drammatica dell'azione è senza dubbio esasperata e la storia sentimentale corre in parallelo con la corsa disperata dei protagonisti verso il climax di morte che coinvolge Alice e Uncas assieme a Magua. A questa corsa gli autori di *fanfiction.net* rispondono soffermandosi sul momento di stasi prima della caduta e dando voce ai pensieri che nel film non possono che restare inespressi. Il *fandom*, in altre parole, registra la cesura fra dentro e fuori e la riempie: completa l'azione drammatica del film rinnovando e recuperando le emozioni che devono aver travolto i protagonisti all'atto di morire.

Non è un caso, mi sembra, che il momento favorito dell'approfondimento emotivo sia, accanto all'uccisione, quello in cui Alice precipita nel vuoto. Va ricordato che la regia di Mann insiste sul momento di sospensione in cui Alice è sull'orlo di un precipizio e Magua (che la vuole) le fa cenno con la mano, richiamandola intensamente a recedere. Il momento segna il culmine della bella prova di Studi, la cui interpretazione è efficacemente ambigua attraverso tutto il film e particolarmente qui nel climax.<sup>28</sup> Il coinvolgimento emotivo è altissimo e innalza il tono drammatico del volo che, subito dopo, il film rappresenta per intero con un lieve effetto di rallentamento. I fan del sito americano registrano il carico emotivo della scena e alcuni di loro vi si soffermano. Due di loro (Chibi's Sister, 2007, e Sumhope, 2009) narrano la caduta di Alice dal punto di vista di Magua; altri due (koali29, 2014, e Wayward Owl, 2014) riprendono la storia di Magua dal suo punto di vista: Wayward Owl dichiara apertamente di volerne recuperare la complessità. Qualcuno guarda la scena della caduta con gli occhi degli altri protagonisti. Altri rielaborano espressamente i pensieri di Alice che cade. Altri ancora la recuperano alla vita proprio dall'orlo del precipizio, e così via. Il desiderio si appunta sul finale tragico: la zona di penombra fra la vita e la morte accoglie, evidentemente, e abbraccia la coppia di amanti. L'incontro della biondissima Alice con Uncas sarebbe dunque il fuoco dell'identificazione emotiva. L'altra coppia, quella cui il film attribuisce il

compito della fondazione, passa in secondo piano. Nel caso di Alice e Uncas, l'effetto filmico è tanto efficace da attrarre il desiderio di almeno una parte attiva del pubblico, dislocando l'intenzione politica del film.

L'elemento più interessante è forse che l'attenzione al momento in cui Alice esita e poi precipita conferma, e rovescia, l'ipotesi di Lora Romero del 1991. Romero registra una serie di influenze che confluiscono anche nella rappresentazione del 1992. Nel romanzo di Cooper ci sono scene ripetute di caduta nel vuoto che anticipano la caduta finale di Magua. Il riferimento, argomenta Romero, richiama la caduta degli angeli ribelli e, poiché si ripete anche nel cinema, configura una vera e propria pedagogia: metterebbe in guardia le donne dalla punizione che segue il peccato dell'amore inter-razziale.<sup>29</sup> Il tema è ripreso, fra l'altro, anche nel 1920 dal film di Tourneur e Brown. La pellicola rappresenta un lunghissimo momento di sospensione quando, nell'inseguimento finale, Magua fronteggia Cora che si trova sull'orlo di un precipizio e – proprio come la Alice del 1992 – minaccia di lasciarsi cadere se Magua si avvicina. La didascalia che accompagna la scena, dice che la sospensione si protrae per ore e la suspense s'interrompe solo con la ripresa veloce dell'azione quando arrivano gli inseguitori di Magua e c'è lo scioglimento finale.

Anche il *fandom* percepisce nettamente l'importanza della scena, ma respinge a gran voce l'atto pedagogico, marcando una presa di distanza molto precisa. Nel chiudere il cerchio, la rete invita conclusioni diverse da quelle del film e proietta la necessità dello "happy ending" anche sulla coppia mista. In altre parole, nella fantasia del *fandom* gli amanti giovani non devono morire, il colore passa in secondo piano e il rifiuto della *miscegenation* sembra non fare presa. Se Mann desidera rivendicare i diritti degli indiani ma vieta l'unione mista, i fan che intervengono a sostituire la loro intenzione a quella del film desiderano l'incontro e che l'incontro sia esplicitato.<sup>30</sup> E sollevano la questione del perché i due giovani debbano morire, espandendo e cercando di curare lo strappo della perdita.

La serie di adattamenti che sfocia nella produzione del 1992 continua a tornare sul tema del matrimonio indiano e della discendenza, indicandolo come un tema "caldo". Il film diretto da Mann eredita il tema e uccide i due amanti trans-culturali, sostituendo alla domanda sul loro incontro la soluzione consolatoria del dono "indiano" ai progenitori bianchi degli Stati Uniti. Il dramma sentimentale dell'amor giovane tradito, tuttavia, apre tradizionalmente un varco nell'immaginazione del pubblico. Il varco è doloroso e quel dolore è additato nei romanzi indiani del primo Ottocento, incluso il ciclo di Cooper. Lo strappo amoroso galvanizza il senso di rimpianto e di perdita che, come sappiamo, è reso possibile in quel caso precisamente dalla distanza, cioè dal fatto che gli indiani non ci sono più. Ma dal punto di vista squisitamente narrativo lo strappo amoroso (la morte degli amanti) è ciò che attualizza la storia rendendola viva. La morte contraddice il preteso "happy ending" e tiene aperta la contraddizione, facendo leva proprio sul sotto-intreccio sentimentale.

Ritengo che tanto non sfuggisse a Cooper, che reitera l'uso del sentimentale per tenere aperte le contraddizioni anche in altri suoi romanzi, a cominciare dalla saga di Leatherstocking. Tanto sembra sfuggire, invece, alla sceneggiatura del 1992 che da un lato ci fa innamorare del fanciullo indiano Uncas – per poi passare la mano

alla coppia bianca. L'avventura emotiva giova alla riuscita del film, ma giova un po' meno, in fondo, alla riuscita dell'intento autoriale. Più o meno consapevolmente, il *fandom* chiede ragione della morte di Uncas e Alice e ritorna sul profilo del dramma sentimentale, esplorandone gli addentellati sia a livello di altri possibili sviluppi, sia a livello di approfondimento emotivo e, talvolta, fantastico. Non credo che questa sia la fine della storia. Quello che emerge, però, è che con il tema della *miscegenation* cade la complessità che, nel romanzo, si appuntava sul triangolo Cora-Uncas-Magua. La ripresa consolatoria costituita dal film di Mann, d'altro canto, finisce con il lavorare contro se stessa e il pubblico della rete non segue le tracce di Nathaniel, ma favorisce la figura di Uncas. Il *fandom* percepisce e riprende il sotto-intreccio sentimentale, ma sembra segnare un nuovo confine (un'assenza di memoria?) rispetto alla frontiera già aperta dal romanzo.

#### NOTE

\* Anna Scannavini insegna Letterature angloamericane all'Università dell'Aquila. Fa parte della redazione. Desidera ringraziare gli studenti del corso del 2014, e in particolare Fabiola Bartolucci, per la discussione e i loro contributi.

1 Uscito nel 1826 a Philadelphia con Carey & Lea, *L'ultimo dei mohicani* è il secondo libro della saga detta di Leatherstocking, uno dei molti soprannomi del cacciatore, scout e trapper Natty Bumppo, altrimenti detto Hawkeye. L'edizione critica è del 1983, a cura di James A. Sappenfield and E.N. Feltskog (SUNY Press). Il testo è ripreso nel 1985 dalla Library of America: James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales*, Vol. I, pp. 467-878 (New York). Il romanzo ha avuto numerose traduzioni. Fra le altre quella di Cristina Rivaroli per Garzanti (Milano 1974) e quella di Fernanda Pivano per Einaudi (Torino 1992).

2 "Storico-epico" è definizione della critica cinematografica. Si veda Kristopher Tapley in *American Cinematique Theatrically Premieres the Director's "definitive" Cut To Mark the Occasion*, "HITFX", 12/5/2012 in occasione del ventennale e dell'uscita del "director's cut": <http://www.hitfix.com/blogs/in-contention/posts/michael-mann-looks-back-on-the-last-of-the-mohicans-20-years-later>, aperto il 5/4/2015. Una rassegna degli adattamenti fino al film del 1992 è Martin Barker e Roger Sabin, *The Lasting of the Mohicans. History of an American Myth*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.

3 Giorgio Mariani, *L'ultimo dei mohicani. Il romanzo il film e il problema dell'identità nazionale*, "Ácoma", 12 (1998), pp. 27-36, p. 27. Un confronto puntuale è in Thomas O. Kelly II, *Whites and Indians and White Indians: The Last of the Mohicans from James Fenimore Cooper to Daniel Day Lewis*, 11th Cooper Seminar, SUNY Oneonta, July 1997.

4 Ancora oggi sono numerosi gli adattamenti televisivi e, in genere, gli adattamenti mostrativi.

5 W. A. Townsend, New York 1859; illustrazioni di F.O.C. Darley. Fra le opere di pittura va citato almeno il famosissimo quadro di Thomas Cole che rappresenta Cora di fronte al vecchio capo, all'atto del giudizio di Tamenund (1827).

6 William Gilmore Simms, "The Writings of Cooper", in Idem, *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge 1845, 258-92 (prima edizione: *Magnolia*, I, 1842), p. 261.

7 Su come l'uso del suono, e in particolare della musica, contribuisca a creare l'ambiente per la fruizione: Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Routledge, New York-London 2010, cap. 6.

8 Che l'ambiente sia al centro del progetto di Mann è notato già da Roger and Sabin (cit. pp. 114 sgg.) e costituisce forse il loro contributo principale all'interpretazione del film. Come noto,

le riprese sono state fatte in North Carolina nelle Blue Ridge Mountains, non nei luoghi del romanzo.

9 M. Elise Marubbio cita Gary Edgerton per mostrare come Nathaniel prenda il sopravvento scenico su Uncas: Marubbio, *Celebrating with The Last of the Mohicans: The Columbus Quincentenary and Neocolonialism in Hollywood Film*, "The Journal of American and Comparative Culture", XXV, 1, 2 (spring and summer 2002), pp. 139-54.

10 Cooper, *The Leatherstocking Tales*, cit., p. 472. Mia la traduzione.

11 Si veda la biografia di Wayne Franklin, *James Fenimore Cooper, The Early Years*, Yale University Press, New Haven-London 2007.

12 Mann si riferisce presumibilmente a "James Fenimore Cooper's Literary Offenses". Twain enumera in quel saggio una lista di infrazioni alle regole della "buona" letteratura tanto apocalittica da designare Cooper come l'esempio sommo di tutti gli errori del "romance". Va detto, peraltro, che Twain ha una visione degli indiani ben più negativa di Cooper, come sottolinea anche Mariani, *L'ultimo dei mohicani*, cit., p. 27, n. 2.

13 *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006, cap. 5.

14 L'abile retorica di Magua rimanda al dramma shakespeariano e non è un caso che Cooper citi ripetutamente in epigrafe *Il mercante di Venezia* (capp. 5, 11, 19, 30).

15 Osserva giustamente Kelly che nel film *Hawkeye* è chiamato infallibilmente col nome anglo Nathaniel, per indicarne l'ascendenza bianca: *Whites and Indians*, cit., p. 66.

16 Va ricordato qui che il film del 1992 ripristina la versione sostanzialmente corretta, anche se romanticizzata, di Cooper e non mette in scena, come i film precedenti, la piattaforma rialzata tipica delle popolazioni delle pianure, ma non degli indiani del Nordest.

17 "Gli indiani sono una meravigliosa risorsa per il *romance*, ma il nostro autore li fa lavorare a morte". W.H. Gardiner, citato in George Dekker e John P. McWilliams, a cura di, *Fenimore Cooper. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan, London-Boston 1973, p. 117.

18 L'idea che gli indiani abbiano caratteri "femminili" è diffusa fra Settecento e Ottocento, anche sulla scorta di osservatori come Georges-Louis Leclerc de Buffon. Sia Schweig che Studi sono attivisti indiani, l'uno di discendenza inuit, l'altro di discendenza cherokee. (per entrambi si veda IMDb; Schweig: [http://www.imdb.com/name/nm0777760/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0777760/bio?ref_=nm_ov_bio_sm); Studi: <http://www.imdb.com/name/nm0836071/>, aperti il 5 aprile 2015)

19 Un po' curiosamente, e per via indiretta, l'adattamento finisce per rimandarci a Cooper e allo scontro che la rottura dell'equilibrio naturale genera in *I pionieri*. Nonostante la presenza insistita dei coloni, non c'è motivo di ritenere che il film voglia riferirsi a quel romanzo, ma sono abbastanza sicura che lo snodo toccato da Cooper venga ampiamente messo in scena sia nell'azione sia nelle immagini del film stesso.

20 Edwin Fussell, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton University Press, Princeton 1965, p. 45.

21 *Cooper's Leatherstocking Novels. A Secular Reading*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1991, cap. 3, passim.

22 Mariani, *L'ultimo dei mohicani*, cit., p. 36.

23 Tapley, *American Cinematique*, cit.

24 Michael Williams, *The Cult of the Mohicans: American Fans on the Electronic Frontier*, "The Journal of Popular Culture", XL, 3 (2007), pp. 526-54, p. 526. Un po' curiosamente l'inglese "mom and pop operation" utilizzato dai proprietari sottolinea il patto matrimoniale che è alla base del sito.

25 Il sito italiano, "Efpfanfic", è "la più grande *community* di *fanfiction* italiana" (Renato Nicasio, *Scrivere da altri per altri: l'autorialità illegittima della fanfiction online*, "Between", IV, 9 (2015), pp. 1-21, p. 12, versione online: <http://www.Between-journal.it>. Su *L'ultimo dei mohicani* in Efpfanfic sta lavorando Fabiola Bartolucci.

26 Sempre secondo wikipedia, nel 2010 gli utenti registrati erano 2.200.000. Si veda <http://en.wikipedia.org/wiki/FanFiction.Net> (aperto il 29/5/2015).

27 Va detto che Hutcheon non fa rientrare la *fanfiction* fra gli adattamenti, che dovrebbero essere riprese coestensive e dichiarate di opere precedenti. Va anche detto, però, che dalle discussioni con i miei studenti è emersa l'idea, condivisa da molti di loro, che anche in questi casi si possa parlare di adattamenti perché non si tratta di digressioni sul testo originario o di *prequels*

o *sequels* (che a loro volta non rientrano negli adattamenti in senso proprio). Non accoglierò, per ora, il loro invito e, a scopo puramente euristico, parlerò di “interventi” e/o “modifiche”.

28 In questo caso ritengo si possa adottare in pieno il giudizio di Mann che “È il suo dualismo in quanto antagonista ma anche in quanto persona che capiamo [...] Così il momento in cui si addolcisce quando Alice è sulla cengia e come e perché è arrivata proprio a quel punto particolare [...] *E Wes Studi* [...] è stato meraviglioso. Quel momento è tutto lì sulla sua faccia”. (Citato da Tapley, *American Cinematique*, cit.)

29 Lora Romero, *Home Fronts: Domesticity and Its Critics in the Antebellum United States*, Duke University Press, Durham, NC 1997.

30 È interessante, a questo riguardo, la vicenda che circonda la notte d’amore fra Alice e Uncas che sarebbe stata girata e poi tagliata nel montaggio finale. I fan hanno richiesto a gran voce che la scena fosse ripristinata nel “director’s cut”. La richiesta è stata accolta e Alice e Uncas hanno potuto avere la loro notte.