
L'ultimo dei Mohicani: il romanzo, il film e il problema dell'identità nazionale

Giorgio Mariani

All'interno del rinnovato interesse mostrato negli ultimi anni dalla grande industria cinematografica non solo per la letteratura in generale, ma per la tradizione "classica" americana in particolare – dalla *Lettera Scarlatta* a *Ritratto di Signora*; da *L'età dell'innocenza* a *Lolita* – la pellicola di Michael Mann *L'ultimo dei Mohicani* (1992) si inserisce con espliciti intenti revisionistici.¹ Pur ovviamente affascinato dal testo di Cooper – e soprattutto da un precedente film del 1936 basato su quel testo e diretto da George Seitz su sceneggiatura di Philippe Dunne per la United Artists – Mann ha sempre nutrito forti riserve sulle posizioni ideologiche dell'autore dei *Leatherstocking Tales*: "Il mio punto di vista su Cooper è lo stesso di Mark Twain, e dunque non molto favorevole. Era un reazionario che credeva che i gruppi razziali e le classi fossero gli equivalenti sociali della grande catena dell'essere, e che se uno cercava di distaccarsene si metteva nei guai. Nella sua immagine del 'buon selvaggio' ha collezionato un crimine storico dopo l'altro, togliendo retroattivamente [agli indiani] sia la loro storia, sia la loro umanità".² Con tali premesse era del tutto lecito attendersi da Mann o un film capace di mostrare il razzismo e l'imperialismo insiti nel più celebre dei romanzi di Cooper, oppure una "riscrittura" del testo attenta a correggerne gli aspetti più culturalmente e politicamente offensivi, e a valorizzarne viceversa le parti più contraddittorie e magari inaspettatamente anticonformiste. In realtà Mann non riesce a compiere né l'una né l'altra operazione e finisce addirittura col confezionare un prodotto culturale per certi versi più conservatore e accomodante di quanto fosse il romanzo di Cooper del 1826 non solo per i lettori contemporanei, ma anche per chi, ancora oggi, abbia la pazienza di leggerlo con l'attenzione che merita.

Nell'analizzare il film di Mann è necessario partire da un dato: la storia si basa tanto sul romanzo, quanto su una precedente sceneggiatura del '36, ed è proprio in questa precedente rilettura del testo che sono anticipate alcune delle più significative differenze tra il libro di Cooper e l'adattamento proposto da Mann. La principale riguarda l'eroe per eccellenza della narrativa di Cooper, Natty Bumppo, alias Hawkeye. A partire perlomeno dagli anni Sessanta generazioni di studenti hanno imparato che questo personaggio incarna una particolare mitologia americana fatta di perenne movimento, libertà dai legami familiari e uno stile di vita asessuato (ma forse, *in potentia* almeno, omoerotico), e che dunque – Chingachgook a parte – la sola "sposa" cui Natty può legarsi è la foresta.³ Dunne, viceversa, si muove in una direzione opposta, ritenendo evi-

* Giorgio Mariani insegna lingue e letterature anglo-americane all'Università di Salerno ed è membro della redazione di "Ácoma".

1. Il film, prodotto dalla Twentieth Century-Fox, presenta Daniel Day-Lewis nei panni di Natty Bumppo, Madeleine Stowe in quelli di Cora, Wes Studi nella parte di Magua e Russell Means in quella di Chingachgook. Per una recente panoramica sul rapporto cinema-letteratura americana si veda Vito Zaggarro, *Novel-Film-Novel. Letteratura Americana e Cinema: Andata e Ritorno*, "Letterature d'America", XIV, nn. 57-58, 1994, pp. 23-48.

2. Citato in Elaine Dutka, *One Mann, Two Worlds*, "Los Angeles Times", Sunday September 20, 1992, Home Edition, p. 3. È quantomeno ironico che Mann invochi l'autorità di Twain per stigmatizzare il punto di vista di Cooper sugli indiani. Twain, com'è evidente dal suo celebre "James Fenimore Cooper's Literary Offenses", era sicuramente critico nei confronti di Cooper, ma non certo perché nutrisse verso gli indiani opinioni migliori delle sue. Semmai è vero il contrario: per Twain Cooper aveva esagerato nell'attribuire agli indiani – o meglio, ad alcuni dei suoi indiani – tratti eccessivamente positivi.

3. Cfr. Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion, 1960, in particolare pp. 170-212. (Tr. it. *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1960).

4. Gary Edgerton, 'A Breed Apart': Hollywood, Racial Stereotyping, and the Promise of Revisionism in "The Last of the Mohicans", "The Journal of American Culture", 17 (Summer 1994), pp. 1-17. La lettura di quest'ottimo articolo mi ha

aiutato a mettere a fuoco una serie di ipotesi e sensazioni emerse soprattutto in discussioni con gli studenti – che vorrei qui ringraziare per l'appassionata partecipazione – del mio corso monografico “Cinema e letteratura classica americana”, Università di Salerno, a. a. 1995-96.

5. Nel romanzo, se Duncan Heyward è soprattutto un inetto, Munro è in larga misura un personaggio positivo.

6. Per un esempio in tal senso si veda quanto scrive in questo stesso fascicolo Donatella Izzo sull'adattamento del *Portrait Jamesian* da parte di Jane Campion.

7. Philip Fischer, *Hard Facts. Setting and Form in the American Novel*, New York, Oxford UP, 1985.

8. Per un intervento recente su questi temi si veda Lora Romero, *Vanishing Americans: Gender, Empire, and New Historicism*, “*American Literature*” 63 (September 1991), pp. 385-404. Ma si vedano anche, sul versante storico-politico, il volume di Brian W. Dippie, *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*, Wesleyan UP, 1982, e, su quello cultural-letterario, Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1968 (tr. it. *Il ritorno del pellerossa*, Milano, Rizzoli, 1974).

9. Persino una delle più acute coscienze critiche del secolo scorso come Herman Melville, pur dedicando all'argomento uno splendido capitolo di *The Confidence-Man*, tagliente già nel titolo (“*The Metaphysics of Indian Hating*”), al pari di Hawthorne, Poe, Twain, James, ecc., non fece mai del problema indiano il punto focale di una delle sue opere. Si veda a tale proposito quan-

dentemente impossibile produrre un film nel quale la storia d'amore – come accade nel romanzo – non veda coinvolto l'eroe, ma due personaggi decisamente secondari come la figlia del colonnello Munro, Alice, e il maggiore Heyward. Per Hollywood, Hawkeye (Randolph Scott nel film di Seitz) *doveva* innamorarsi e nella sceneggiatura di Dunne egli diveniva l'uomo destinato a rimpiazzare Heyward nel cuore di Alice. In questo modo, però, Dunne emargina quasi completamente i personaggi indiani, cancellando oltretutto il triangolo amoroso Uncas-Cora-Magua, che nel romanzo rappresenta il tema scandaloso della possibile “mescolanza” di razze diverse. Mann segue la sceneggiatura del '36 nell'optare, per un Natty innamorato, ma diversamente da Dunne recupera – anche se in modo piuttosto maldestro – il triangolo Uncas-donna bianca-Magua, avendo però cura di sostituire la più sanguigna e avvenente Cora con Alice, in modo da lasciare la prima libera di amare Natty.

Un'altra differenza importante tra il testo e il film che Mann eredita dalla sceneggiatura di Dunne riguarda il quadro storico-culturale complessivo della vicenda narrata, che concerne il terzo anno (il 1757) della guerra tra inglesi e francesi per il controllo del Nordest americano. Cooper fa di Natty uno scout infinitamente più scaltro e a suo agio nella *wilderness* di qualunque soldato inglese o francese, ma non carica il suo eroe di valenze nazionalistiche in chiave anti-britannica. In altre parole, è assai difficile rintracciare ne *L'ultimo dei Mohicani* un tema pre-rivoluzionario e polemico verso l'antica madrepatria. Nella guerra anglo-francese Cooper non vede un'anticipazione della guerra d'indipendenza. Nel film di Seitz, viceversa, come ha notato Gary Edgerton, “Hawkeye è assai più anti-autoritario e critico della politica coloniale britannica di quanto non sia mai nel romanzo. [...] La rivalità tra Francia e Inghilterra resta, ma una forte corrente sotterranea di scetticismo americano circa la validità e l'utilità delle percezioni e dei costumi europei diviene assai più pronunciata”.⁴ Mann investe molto sul patriottismo di Natty: basti pensare non solo alle scene in cui lo scout si scontra con il colonnello Munro e il maggiore Heyward, accusandoli di anteporre gli interessi della corona alla sicurezza e al benessere degli abitanti delle colonie, ma al fatto che Natty viene addirittura accusato di sedizione, imprigionato e condannato all'impiccagione, salvo poi essere salvato dall'attacco indiano successivo alla resa di Fort Henry ai francesi. Tutto questo è una liberissima aggiunta alla trama originale di Cooper.⁵

Nel mettere in risalto le divergenze di contenuto tra testo e film il mio intento non è quello di dimostrare in quale misura l'opera cinematografica manipoli e magari stravolga il testo letterario, col fine ultimo di mettere Mann sotto accusa per aver “tradito” Cooper. In primo luogo, è risaputo che un film può “tradire” in maniera creativa, riuscendo coi suoi tagli, le sue aggiunte e le sue sostituzioni a restare – paradossalmente – più “fedele” al nocciolo duro del testo di quanto magari avrebbe potuto fare ricercando un pedissequo quanto impossibile rispecchiamento oggettivo.⁶ Non è dunque lo scarso grado di fedeltà al romanzo su cui vorrei insistere, ma piuttosto il tipo di operazione ideologico-culturale che Michael Mann ha compiuto; un'operazione che potrebbe

in larga misura essere analizzata criticamente anche senza tenere conto del libro cui si ispira, ma che il raffronto permette di cogliere più agevolmente e in modo più utile per riflettere su ambedue i “testi”. In sintesi mi interessa esaminare i meccanismi ideologici che innervano *L'ultimo dei Mohicani* di Mann a partire dal presupposto che *anche* Cooper – come ha insistito opportunamente Philip Fischer – ha un “lavoro culturale” da svolgere, cosicché il raffronto tra le due narrazioni verrà condotto non tanto per stabilire le deviazioni della prima dalla seconda, quanto per cercare di capire attraverso quali modalità formali e strategie ideologiche si dispieghi ciascuna delle due.⁷

Natty, gli indiani, l'America

Il tema de *L'ultimo dei Mohicani* è quello dello scontro epocale tra bianchi e indiani non solo sul piano storico e politico, ma anche, e forse soprattutto, su quello simbolico-culturale. Già qui possiamo ritrovare un'ulteriore giustificazione per il raffronto tra il film di Mann e il romanzo di Cooper. Il compito di affrontare un tema così complesso e scomodo per la coscienza nazionale è stato per lo più assegnato – come nel caso dell'altro grande peccato originale statunitense: quello della schiavitù – alle forme culturali di massa. I *Leatherstocking Tales* sono solo le più note tra le decine di opere di argomento indiano pubblicate in America nei primi decenni dell'Ottocento e tutte accomunate dal tema del “vanishing American”: dell'indiano come figura spesso nobile, ma selvaggia e perciò destinata a un'inevitabile “estinzione”.⁸ In seguito sarebbe toccato alle *dime novels*, prima, e al cinema western, poi, riprendere in mano questa “materia indiana” che la “grande” tradizione letteraria americana è sempre stata cronicamente incapace di affrontare in modo disteso e articolato.⁹ La “compromissione” di Cooper con un genere e un tema di gusto popolare non è probabilmente l'ultima delle ragioni per cui questo autore ha sempre occupato una posizione ai margini del canone.¹⁰

Da questo punto di vista il film di Mann può essere visto come un ulteriore tentativo, delegato ancora una volta a un'arte di massa, di venire a patti con una realtà che, al di là delle trasformazioni intervenute rispetto ai tempi di Cooper, continua a essere per gli Stati Uniti fonte di imbarazzo. Contrariamente alle aspettative di Cooper i gruppi indiani non si sono né “estinti”, né sono stati completamente assorbiti dalla cultura euro-americana. Quella che centocinquanta anni fa poteva apparire come una fosca ma, in una certa ottica, anche legittima profezia, nel film di Mann dovrebbe dunque assumere contorni almeno parzialmente ironici. Il “dovrebbe” è però d'obbligo perché, avendo optato per un Natty Bumppo assai diverso da quello del romanzo, Mann non pare interessato a ripensare sul serio il dilemma del rapporto tra America “bianca” e identità indigena. A Mann non preme mostrare la cecità di Cooper e di un'intera cultura, ma piuttosto creare una nuova mitologia che spazzi via le contraddizioni che il romanzo, nonostante i suoi stereo-

to scrive Lucy Maddox Ford in *Removals: Nineteenth-century American Literature and the Politics of Indian Affairs*, New York, Oxford UP, 1991. Non molto diverso mi sembra il panorama del secolo che sta finendo: in Faulkner, per esempio, possiamo trovare un grande personaggio indiano come Sam Fathers, ma anche quest'ultimo è un “vanishing American”. Un discorso a parte, naturalmente, si deve fare per quanto scritto e raccontato dagli indiani medesimi, dall'invasione dell'America sino a oggi.

10. In un recente intervento, James D. Wallace accomuna Cooper a Natty Bumppo, e lamenta che questo grande scrittore rimanga ancora oggi “ai margini della sua civiltà: ‘importante’, notato, riconosciuto, ma mai davvero centrale a una particolare visione della letteratura americana”. *Leatherstocking and His Author*, “*American Literary History*” 5 (Winter 1993), pp. 700-14 (citazione alle pp. 700-1).

11. Nella prefazione alla prima edizione de *L'ultimo dei Mohicani*, Cooper definisce questi ultimi “i proprietari originari del territorio [...] espropriati dai bianchi”. *The Last of the Mohicans*, con un'introduzione di Richard Slotkin, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 2. Tutte le citazioni dal libro di Cooper sono da questa edizione e saranno indicate in parentesi nel testo. Le traduzioni sono mie.

12. P. Fischer, *Hard Facts*, pp. 30, 52, 60.

13. Per una interessante analisi di come il romanzo costruisce diverse identità attraverso una costante opera di combinazione e ridefinizione delle categorie di umano e animale, naturale e culturale, che rivelerebbe

inoltre una fondamentale paura delle donne e del loro potere riproduttivo, si veda Shirley Samuels, *Generation through Violence: Cooper and the Making of Americans*, in Daniel Peck, ed., *New Essays on the Last of the Mohicans*, Cambridge University Press, 1992, pp. 87-114. Come si può intuire dal titolo, questo saggio contiene anche alcune indicazioni assai utili sul problema dell'identità nazionale americana.

14. La parola che ho tradotto con "detestabile" è "damnable", un termine che, come messo in risalto da John Mc Williams, ha implicazioni assai significative nella cultura del primo Ottocento. "La parola significava ancora 'in grado di condannare una persona all'inferno'". Nonostante Hawkeye sia senza dubbio presentato come un eroe della frontiera, insiste Mc Williams, Cooper non fa mistero in *The Last of the Mohicans* che "per conquistare la wilderness i cristiani del Nuovo Mondo devono comportarsi come i pagani del Vecchio Mondo" (*The Last of the Mohicans: Civil Savagery and Savage Civility*, New York, Twayne, 1995, pp. 119-20).

15. Ivi, p. 119.

16. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence*, Hanover, N.H., Wesleyan University Press, 1973.

17. Edgerton, 'A Breed Apart', p. 13.

18. Suggestivo a riguardo quanto scritto da Geoffrey Rans: per i lettori che prendano in mano *The Last of the Mohicans* dopo aver letto il primo romanzo della serie – pubblicato nel 1823 – la consolazione dell'amicizia interrazziale tra Natty e Chingachgook è temperata dall'aver già assistito nel libro precedente non solo alla morte del mohicano, ma alla

tipi e il suo sensazionalismo, non aveva potuto – e, io credo, voluto – riasorbire.

Cominciamo allora col ricordare che Hawkeye è un personaggio più complesso di quanto si creda, e questo vale soprattutto per *L'ultimo dei Mohicani*. Cooper lo dipinge come uno scout dal talento leggendario, ma è incapace di farne un pioniere che a un certo punto si ferma, mette radici, si fa una famiglia, si dedica agli affari, e così via. È come se per Cooper fosse difficile pensare a quest'uomo per metà creatura della *wilderness* e "indiano", e per metà sterminatore di indiani, come a un patriarca americano – un simbolo vivente dell'identità nazionale. Nel romanzo si percepisce chiaramente che se Natty e il suo fucile sono indispensabili per creare un ambiente consono allo sviluppo di una nazione civilizzata, è a persone come Duncan Heyward e Alice Munro – meno sanguinarie e compromesse con quell'ingombrante Altro da sé che sono gli indiani – che spetterà il compito di costruire l'America che verrà. Certo, si tratta di personaggi che non hanno la statura di Natty e che a suo confronto paiono pallide comparse, ma proprio qui sta il rovello di Cooper. Cooper ammira Natty, ma non in modo incondizionato e sa bene che proprio perché il suo eroe è espressione della violenza necessaria a spodestare quelli che per Cooper stesso sono i legittimi abitanti dei territori del Nordamerica, esso diviene un problema morale di difficile e forse impossibile soluzione.¹¹ Di qui la ricerca d'una via d'uscita con la storia d'amore tra Heyward e Alice, anche se è difficile pensare che qualcuno abbia mai trovato convincente questo *escamotage* narrativo.

Se è dunque fuor di dubbio che, ben lungi dal produrre letteratura "d'evasione", Cooper si sobbarca – come ha sostenuto Philip Fischer – l'arduo impegno di dimostrare che "la cultura americana è una cultura che ne rimpiazza un'altra e che si fonda sull'estinzione di una cultura preesistente", questo non vuol dire che egli riesca a elaborare una strategia narrativa tale da rendere irrilevante ogni questione morale. La lezione di romanzi come *The Deerslayer* (1841) o *L'ultimo dei Mohicani* può anche essere che le identità nazionali si affermano solo "nell'atto di sopprimere analoghe identità", ma è una lezione che Cooper non riesce mai del tutto a recitare con piacere. Nemmeno in *The Deerslayer*, il testo su cui Fischer costruisce la sua visione *New Historicist* di un Cooper votato a dimostrare che la violenza di Natty è sempre una forma di legittima difesa tale da rendere gli indiani "gli assassini di se stessi".¹² Nel dialogo col quale il romanzo praticamente si chiude, la bella Judith – che sta per proporsi a Natty e vedersi da lui rifiutata – chiede se lo scout non ami più la guerra che l'idea di una moglie, se egli non sia un tipo più a suo agio "nella violenza e nei bagni di sangue" che tra le mura domestiche. La risposta, piuttosto goffa, di Hawkeye non solo conferma in buona sostanza quell'immagine di uomo sanguinario tratteggiata da Judith ma suona come una smentita all'ipotesi di Fischer secondo la quale Natty rappresenterebbe "la quintessenza del pioniere americano", libero di muoversi a suo piacimento in un territorio che egli stesso ha contribuito a "ripulire" dalle tribù ostili. Diversamente da Daniel Boone, spesso visto come il suo "modello" storico, Hawkeye è incapace di conciliare la cara-

bina e il focolare domestico, la violenza e la politica. Natty rifiuta Judith per reimmergersi nella *wilderness* in compagnia di un amico col quale non potrà mai fondare una nazione: il mohicano Chingachgook. Il Natty di Cooper può essere letto in molte chiavi, ma se lo si vuole prendere a simbolo dell'identità nazionale si deve aggiungere che questo simbolo, più che sanare le contraddizioni morali e politiche dei nascenti Stati Uniti d'America, le mette in mostra con franchezza a tratti brutale.¹³

La violenza

Torniamo al film, dove Natty non solo si innamora ma dove è chiaro dalla scena finale – un primo piano dove Natty e Cora abbracciati ascoltano in silenzio le parole di sconcolato commiato di Chingachgook – che è a loro che spetterà portare avanti il sogno di un'America libera dalle interferenze europee. Mann non solleva alcun dubbio sulla coerenza morale del suo eroe, la cui violenza esplode sempre in necessaria risposta alle aggressioni del perfido Magua e dei suoi compagni. Ma non basta. Nel romanzo non solo è Natty a uccidere Magua, ma la scena della resa dei conti è presentata da Cooper come una vera e propria esecuzione, con Magua aggrappato a un cespuglio sull'orlo di un precipizio e Hawkeye che, “accovacciato come una bestia pronta a scattare”, finisce con l'incarnare proprio quello spirito di vendetta e quell'animalità che nel corso del libro sono state presentate come prerogative di Magua. Nel film di Mann è invece Chingachgook a uccidere Magua, chiudendo così in modo perfetto il cerchio dell'auto-sterminio indiano: se Magua uccide Uncas, Chingachgook uccide Magua per poi, dopo un cortese inchino finale, farsi da parte per lasciare l'America a Cora e Natty. È proprio questo il rassicurante meccanismo ideologico-narrativo cui, almeno ne *L'ultimo dei Mohicani*, Cooper rifiuta di ricorrere.

La trasformazione di Hawkeye in grande eroe hollywoodiano è agevolata dal fatto che Mann elimina dalla storia il personaggio di David Gamut, il bizzarro “salmeggiatore” che, oltre a fornire un esempio di quanto un uomo di religione possa essere fuori posto nella *wilderness*, dà comunque voce in alcuni frangenti a imbarazzanti interrogativi morali. Pochi capitoli prima dell'uccisione di Magua, Natty informa Gamut che se gli indiani dovessero scalparlo, lui e Uncas lo vendicherebbero. Ma Gamut obietta: “Sono un indegno e umile seguace di uno che non insegna il detestabile principio della vendetta”, e dinanzi a questa netta presa di posizione Hawkeye non sa bene cosa rispondere.¹⁴ Emette “un pesante sospiro”; dichiara che da un lato egli stesso desidererebbe vivere in conformità con un principio così nobile, diverso “dalla legge dei boschi”; afferma che in cuor suo vorrebbe poter trattare un indiano come “a fellow christian”, ma che la cosa “non è sempre facile” (274). Se Hawkeye “inizia queste riflessioni con piglio fiducioso ben presto si ritrova a esitare tra distinzioni che riflettono il suo vacillare tra standard assoluti e standard relativi all'identità razziale”.¹⁵ Pur non privando della sua ovvia simpatia Hawkeye, e pur continuando a vedere gli indiani – tanto

sua trasformazione in un alcolizzato. *Cooper's Leather-Stocking Novels: A Secular Reading*, Durham, North Carolina University Press, 1991, p. 129.

19. Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1989, pp. 69-87.

20. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, Viking, 1923, p. 58 (tr. it. *Classici americani*, Milano, Bompiani, 1966). Anche se il referente immediato delle parole di Lawrence non è Natty, ma una più indeterminata “anima americana”, è chiarissimo dal contesto che Natty incarna appunto tale anima.

21. Le parole finali di Tamenund, che riprendono un analogo discorso da lui proferito pochi capitoli prima (“So che i visi pallidi sono una razza orgogliosa e avida [...] Ma che essi non si vantino troppo dinanzi al volto di Manitu. Essi sono entrati in questa terra al sorgere del sole e potrebbero scomparire al tramonto! Ho visto spesso la locusta strappare le foglie dagli alberi, ma la stagione della fioritura è sempre tornata!”) vanno collocate all'interno di una ricca tradizione indigena che, dai primi decenni dell'invasione, profetizza la fine del dominio bianco sulle Americhe.

quelli “buoni” quanto quelli “cattivi” – come accomunati da una propensione naturale per la legge della foresta Cooper non riesce proprio a nascondere che, nell'imporre la sua civiltà, l'America deve ricorrere ad azioni sanguinarie e selvagge, calpestando senza tanti complimenti quei principi cristiani ai quali – proprio come Natty nel dialogo con Gamut – essa alla fine può aderire solo formalmente.

I Mohicani, Magua, Cora

Ignorando completamente il disagio che Cooper non manca di registrare nei confronti di Natty come incarnazione prototipica di quella che Richard Slotkin avrebbe definito la propensione americana a rigenerarsi attraverso la violenza, Mann si preoccupa solo di fare di Hawkeye un eroe senza macchia e senza paura col quale lo spettatore possa identificarsi agevolmente.¹⁶ È a tal fine che Mann lo caratterizza più come un patriota americano ante litteram che come la nemesi di tutte le tribù indiane “ostili” rintracciabile nel romanzo. Una tale strategia ha implicazioni che vanno al di là del personaggio di Natty e fa parte di un disegno più ampio che permette di riassorbire lo scontro tra bianchi e indiani in quello tra coloni americani e madrepatria, facendo degli indiani “buoni” come Uncas e Chingachgook i naturali alleati dei primi, e di quelli “cattivi” come Magua gli strumenti oggettivi della politica coloniale. Qui la prospettiva del romanzo viene quasi completamente rovesciata. A Cooper preme dimostrare che non è la guerra tra Francia e Inghilterra il vero dramma storico della frontiera americana di metà Settecento e a tal fine lo scrittore osserva che né l'una né l'altra potenza avrebbero poi ritenuto il possesso di quei territori. Ne *L'ultimo dei Mohicani* le violenze e le sopraffazioni di cui è piena la storia non paiono riassorbibili da un disegno teleologico trascendente e dunque neppure quello che per Cooper è lo scontro più pregnante e fondamentale – quello tra bianchi e indiani – può essere sussunto da termini che anticipino la dottrina del “Manifest Destiny”. Il film, al contrario, oltre a leggere in ultima analisi il conflitto in termini etico-fiabeschi – vincono i nostri, i cattivi muoiono e tanto peggio per loro – lo subordina a una visione trionfalistica e consolatoria della storia americana.

Se gli indiani del film sono senz'altro etnograficamente più credibili di quelli di Cooper vale la pena evidenziare che nel romanzo, pur distinguendo a suo modo tra buoni e cattivi, Cooper mette in luce come persino Uncas e suo padre si rendano protagonisti di atti di ferocia che sono “naturali” per loro, ma che fanno rabbrivire una persona civile. È in momenti come questi che è più facilmente percepibile la visione razziale di Cooper, preoccupato di dimostrare l'incompatibilità tra i codici della vita selvaggia e quelli della civiltà, e dunque la giustezza del trionfo finale di quest'ultima. Ma questi stessi momenti sono anche quelli in cui più visibili sono i tentativi, da parte della voce narrante, di appiccicare agli eventi una morale che essi mal sopportano. È solo perché Chingachgook e Uncas sono dalla parte di Natty che essi ci paiono migliori

di Magua e i suoi “Mingoes”. Se da un lato Cooper rafforza la linea di confine tra barbarie e civiltà, dall’altro coinvolge lo stesso Natty, inseparabile compagno dei Mohicani, nella barbarie di cui questi ultimi sono pienamente capaci. Nel film, viceversa, i due mohicani sono ripensati in versione “politically correct”: anch’essi non colpiscono se non provocati; non scalpano; sono cortesi e cavallereschi. A questo punto, però, sorge un sospetto. Il motivo per cui Uncas e suo padre paiono così civilizzati non avrà forse qualcosa a che fare col fatto che essi vivono lontano dalla propria gente, e a stretto contatto di bianchi come Natty Bumppo? Che è solo perché la parte più “selvaggia” della loro indianità è stata addomesticata che essi assumono contorni così perfetti?

Anche nel tratteggiare il “villain” della storia Mann finisce con l’offerirci un personaggio più culturalmente e psicologicamente ingessato di quello immaginato da Cooper. Quest’ultimo fa sí di Magua un vero e proprio demonio, spietato e imperdonabile, eppure non manca di spiegare che il suo spirito di vendetta ha delle motivazioni oggettive, prima tra tutte l’umiliante dose di frustate inflittagli da Munro. Diversamente dal Magua del film – che rappresenta l’odio razziale allo stato puro e vuole perciò lo sterminio del colonnello e delle sue figlie – quello del romanzo è assai più pragmatico e desidera soprattutto una sposa bianca per rimpiazzare quella indiana da lui persa una volta abbandonato il suo accampamento urone. Se il Magua di Cooper è il personaggio che più apertamente si fa portavoce di quello che a giudizio di Leslie Fiedler sarebbe il “tema segreto” del romanzo – la *miscegenation* – il Magua di Mann pare incarnare il principio opposto e nessuna “ibridazione” tra i due gruppi è vista come desiderabile.

Al fondo è però proprio su questo tema della mescolanza razziale che si deve registrare un’inaspettata – dati i giudizi di Mann su Cooper – quanto sostanziale coincidenza tra film e romanzo. Ambedue i testi eliminano le potenziali coppie interrazziali: Magua-Cora e Uncas-Cora nel romanzo; Magua-Alice e Uncas-Alice nel film. Ma c’è di più. Nel romanzo Cora è la “Dark Lady”, una donna di sangue misto, frutto dell’unione di Munro e una nobildonna caraibica. Questa sua scandalosa identità biologica conferisce all’oscura passione nutrita da Magua nei suoi confronti dei contorni ancora più torbidi. D’altro canto, Cora appare infinitamente più donna e più personaggio della “Fair Lady” Alice, che è sí la figlia pienamente legittima di Munro e la promessa sposa di Heyward, ma anche una figura inconsistente, incapace tanto del coraggio quanto della nobiltà d’animo della sorella. Ora, è assai curioso che in un film desideroso di prendere le distanze dal punto di vista di Cooper sull’indesiderabilità delle unioni miste, nel momento in cui Mann decide di fare di Cora il vertice del triangolo amoroso che comprende Heyward e Hawkeye, egli elimini qualunque traccia dell’identità in parte nera di Cora. Difficile dissentire da quanto scritto in proposito da Gary Edgerton: “Conservare Cora come incrocio di razze e nazionalità (piuttosto che optare per quel cammeo d’avorio vivente di Madeline Stowe), legandola poi sentimentalmente a un ibrido culturale come Hawkeye avrebbe rappresentato un’audace mossa in senso revisionista per un cineasta hollywoodiano contemporaneo”. Nulla di tutto ciò avviene e nel film la “complessità simbolica” di Cora resta completamente inutilizzata.¹⁷

Padri rossi e figli bianchi

Le divergenze di contenuto e di strategie ideologico-formali tra romanzo e film vengono fuori in tutta la loro chiarezza soprattutto nei rispettivi finali. Il libro si chiude su uno scenario apocalittico. Morto non solo il satanico Magua, ma spazzati via anche Cora e Uncas, assistiamo a una serie di riti e orazioni funebri, in perfetto stile epico/elegiaco, che evocano scene analoghe dall'*Iliade*, non a caso uno dei testi più citati nelle epigrafi scelte da Cooper per i suoi capitoli. Attornati da "una nazione in lutto", Tamenund, Chingachgook e Munro – patriarchi privi dell'erede maschio cui consegnare le sorti delle generazioni a venire – hanno tutti lo sguardo rivolto verso le perdite dell'imminente passato. Solo il cristiano Munro pare riporre qualche speranza nel sogno di un paradiso multiculturale e, rivolgendosi ad alcune fanciulle indiane, prega Natty di spiegare loro "che l'Essere che tutti adoriamo con nomi diversi si ricorderà della loro carità; e non è lontano il tempo in cui potremo ritrovarci attorno al suo trono senza distinzioni di sesso, grado, o colore!" (347). Quasi dimenticasse che sono proprio uomini al servizio di poteri coloniali votati a espropriare le terre indiane come Munro ad aver creato un mondo nel quale non resta che piangere per la morte di Uncas, Cooper ci presenta ora il colonnello in veste di religioso e visionario. Che l'autore voglia infondere uno spirito cristiano in un rito fortemente pagano, per poi utilizzarlo a titolo consolatorio sui suoi lettori, è cosa piuttosto evidente. Quanto contraddittoria e zoppicante sia questa strategia narrativa dovrebbe essere altrettanto chiaro a chiunque tenga a mente quanto scritto in precedenza da Cooper sulle responsabilità europee nello sconvolgimento degli originari equilibri politico-culturali del Nordest americano.

Ma Cooper non si ferma qui. Nonostante che Natty – incoerente quanto mai in questo capitolo finale – ritenga le parole di Munro del tutto incomprensibili agli indiani, nell'udire Chingachgook chiudere la sua straziante orazione per il figlio Uncas con un "Io sono solo", egli esclama immediatamente: "No, no [...] no gran capo, non sei solo. La qualità dei nostri colori può essere differente, ma Dio ci ha destinati a seguire la stessa pista. Non ho famiglia e come te, lo posso dire, non ho un popolo [...]. Gran capo, non sei solo!" Chingachgook strinse la mano che, con trasporto emotivo, lo scout gli aveva teso sopra la terra da poco smossa, e in quell'atteggiamento di amicizia questi due rudi e intrepidi uomini dei boschi piegarono la testa assieme, mentre lacrime cocenti cadevano ai loro piedi e bagnavano la fossa di Uncas, come gocce di pioggia battente" (349). Soli, senza prole e senza una nazione, Hawkeye e Chingachgook si preparano a un futuro che sarà anche ricco di avventure e scontri epici nella *wilderness* ma non certo radioso. Pur essendo qualcosa di concreto, il fraterno legame tra il cacciatore bianco e il guerriero indiano è una versione notevolmente ridimensionata del paradiso multiculturale di Munro e, sul piano della strategia narrativa, può servire solo a cristallizzare – non certo a risolvere – le contraddizioni storico-ideologiche sollevate da Cooper nel corso del romanzo.¹⁸

Certo, nel rimpiangere la fine dell'America indiana Cooper dà soprattutto fondo a quella che l'antropologo Renato Rosaldo ha definito "nostalgia imperialista" e che consiste nel lamentare la distruzione di quanto si è direttamente contribuito a far morire.¹⁹ Va però a onore dello scrittore l'aver registrato l'antinomia nella persona stessa di Hawkeye, cercando d'immaginarlo come un esempio di eroe nazionale che al tempo stesso si sente "senza un popolo"; come il più "indiano" eppure il più spietatamente antiindiano uomo di frontiera; come simbolo di fratellanza interculturale ma anche di purismo razziale – "sono senza una goccia di sangue misto!" ("I am a man without a cross!") ripete Natty con orgoglio ossessivo per tutto il romanzo. In conclusione, come ultima istanza determinante Cooper invoca il destino ma non si può certo dire che in quello che resta probabilmente il suo più grande romanzo egli trovi il fato giusto o moralmente edificante e, per quanto sottilmente ipocrita la cosa possa apparirci, egli nega non solo a Chingachgook ma *anche* a Natty la consolazione di una famiglia, una casa, un popolo.

Assai diverso il finale del film di Mann. Se l'ecatombe è persino superiore a quella del romanzo – oltre a Magua, Uncas e Alice (nelle veci, per così dire, di Cora), muoiono anche Munro (sgozzato da Magua) e Duncan Heyward (graziato da una pallottola di Hawkeye mentre gli Uroni si apprestano ad arrostirlo) – la storia d'amore tra Natty e Cora infonde nella scena conclusiva una speranza nel futuro che è quasi del tutto assente nel libro. Questo non vuol dire che manchi il tono elegiaco, e anzi esso risuona prepotentemente nell'orazione finale di Chingachgook, con la quale il film si chiude. Ma il fatto che nella scena conclusiva Natty assuma una posizione centrale, affiancato alla sua sinistra dalla donna con la quale potrà iniziare una nuova vita, e alla sua destra dal "padre" indiano Chingachgook, mentre attorno ai tre si stende l'immenso panorama di una natura incontaminata e svuotata della presenza indiana, fa sì che qui Hawkeye assuma davvero i contorni epici dell'uomo che incarna l'America che verrà. Sforzandosi di essere generosi nei confronti delle presumibili intenzioni di Mann, si può leggere in questa scena – nonostante l'inesplicabile eliminazione dell'identità mista di Cora – il desiderio di ritrovare alle origini dell'identità nazionale un eroe non solo capace di nobili sentimenti nei confronti di indiani come Chingachgook, ma che addirittura può dichiararsi, sia pur non dal punto di vista biologico, suo figlio. L'invito che il film rivolgerebbe dunque alla coscienza americana sarebbe quello di cercare di riappropriarsi, o reinventarsi, una più adeguata e culturalmente composita identità nazionale.

Ammesso pure che tali fossero le intenzioni del regista, la scena è però passibile di una interpretazione diversa – e a mio avviso più aderente alla realtà. La storia americana non si snoda lungo un percorso di tolleranza e amicizia nei confronti delle popolazioni native e, a leggerla allegoricamente, è dominata non certo dal Natty sin troppo cavalleresco di Mann, ma da quello che D. H. Lawrence descrive magistralmente come "duro, stoico, isolato e assassino".²⁰ Per rendere credibile una lettura "in positivo" della scena finale, il film dovrebbe perlomeno sug-

gerire perché le cose siano poi andate diversamente. Avendo legato le fortune di Natty a quelle della nascente America repubblicana, però, a questo punto non è più possibile – come invece prova a fare Cooper – privare Hawkeye di un popolo. La logica perseguita sin qui dalla narrazione filmica non consente infatti di scindere il destino di Hawkeye da quello dell’America. In quest’ottica emerge con maggior chiarezza l’impianto ideologico del film, operante in modo esemplare nell’orazione finale di Chingachgook, una “preghiera” che il capo mohicano rivolge al suo dio per invocare la morte, l’unica via per ricongiungersi col figlio Uncas e tutto il *suo* popolo. In questa preghiera – che non trova alcun riscontro nel romanzo e ripete viceversa quasi parola per parola una scena analoga nella sceneggiatura di Dunne – Chingachgook si autodefinisce “l’ultimo dei Mohicani” ed esclude di poter in alcun modo essere partecipe dell’America che verrà. Egli si fa così semplicemente da parte, quasi lasciando in eredità lo sterminato paesaggio circostante a Cora e Natty. In questa prospettiva assume una particolare valenza il fatto che Natty identifichi Chingachgook come un padre indiano. Mentre nel libro il capo mohicano non sembra molto più anziano di Hawkeye e quello che li lega è un rapporto fraterno, qui Natty diviene il figlio bianco di un padre rosso: un *homo americanus* che si unisce a una donna bianca in fuga dal suo retroterra europeo (e senza più famiglia di origine, proprio come Natty) mentre egli stesso perde sempre più il contatto con le sue radici indiane dal momento che il “fratello” Uncas è morto e il “padre” Chingachgook dichiara di non avere futuro. Questa scena dà corpo a una sorta di utopia rovesciata e incarna il desiderio appena velato di vedere gli indiani *regalare* l’America agli euroamericani, dispensando questi ultimi dall’imbarazzante e sanguinaria impresa di doversela prendere con la forza. Ecco perché, nonostante (o forse *anche* per questo) il Natty Bumppo del film di Michael Mann appaia infinitamente più buono e più aperto di vedute su tematiche quali i rapporti uomo-donna e bianchi-indiani di quanto sia il suo omologo in Cooper, egli è espressione di una macchina narrativo-ideologica assai più consolatoria e accomodante di quella del romanzo. Anche quest’ultimo, pur essendo più limpido nello stigmatizzare le colpe di *tutti* i bianchi, finisce al pari di Mann col razionalizzare il reale per riconciliare il lettore con lo status quo. Eppure, nella frase conclusiva del libro, pronunciata dall’anziano Tamenund, Cooper avverte che la storia *non* è finita: “I visi pallidi sono i padroni della terra e il tempo degli uomini rossi non è ancora tornato” (350). Contrariamente al Chingachgook del film, che non riesce a intravedere altro futuro che non sia quello di un trascendente paradiso indiano, Tamenund formula una profezia che – per quanto possa apparire millenaristica – riguarda una geografia e un futuro tangibili e, sotto il velo d’una apparente rassegnazione, esprime non il desiderio di svanire per sempre bensì quello di continuare a esistere.²¹