

JAMES FENIMORE COOPER E *THE DEERSLAYER*

Lo studioso di Cooper (ed a maggior ragione lo studioso italiano) sente di avere diritto ad una generosa tolleranza per le digressioni arbitrarie disposte a copertura del suo palese imbarazzo critico nei confronti del suo autore.

Perché, a volerne promuovcre una rivalutazione letteraria *tout court*, gli parrebbe di trovarsi intruppato nella genia dei resuscitatori professionali, che esercitano la loro trista chirurgia nel dar sembianze « rivalutate » a qualunque scrittore, antico o moderno, purché mediocre. A voler seguire lo snobismo del prodotto « camp », gli parrebbe inclegante confondere la sfera delle sue predilezioni private (che potranno anche includere a buon diritto il romanzo salgariano e la gazzetta sportiva) con la sfera delle sue scelte letterarie: è vero che tra Eugenio Sue e Balzac ci sono profonde rassomiglianze, ma ci sono anche pesanti differenze, e insistere su queste differenze è il suo mestiere.

E d'altra parte sente profondamente iniquo il trattamento fatto a Cooper dalla cultura americana; sente che la famosa genealogia tracciata da Hemingway in *The Green Hills of Africa* è mutila del capostipite: non da Huckleberry Finn, ma dal *Deerslayer* è venuta fuori la letteratura americana, come quella russa — secondo la celeberrima dichiarazione di Dostoevsky — è uscita dal *Cappotto* di Gogol.

Akaky Akakievic e Leatherstocking: l'impiegatucolo spaurito, appollaiato sul più basso gradino della imponente scala burocratica zarista e il fresco, avventuroso, infallibile protagonista di una saga: l'accostamento parrebbe necessariamente arbitrario, incongruo, se non fossero già state scritte cose persuasive sulla parentela tematica fra letteratura russa e letteratura americana (George Steiner), in termini di disponibilità esisten-

ziale; di « high seriousness », di preminenza del « romance » sul « novel » (Tony Tanner), di loro emersione al ruolo di letterature-guida, interpreti privilegiate del mondo a loro contemporaneo (R.W.B. Lewis).

Nel caso in specie, *Leatherstocking* è, sì, un eroe epico: dell'eroe epico non gli mancano le dotazioni particolari: un fucile infallibile, una abilità più che umana, una quasi assoluta invulnerabilità. Al pari di ogni eroe epico, si realizza nell'azione, non potremmo concepirlo fuori della trama delle sue imprese; ma (e comincia qui a venir fuori il paradosso dell'eroe epico particolarissimo che ha presieduto alla nascita della letteratura americana) a capo dello svolgimento delle sue imprese, questo seminume barbarico risulta un isolato, un escluso, un *outsider*; ad altri e non a lui toccheranno i doni della vita (come ha scritto un critico illustre per i personaggi di Italo Svevo): ad altri le dolcezze della « normale » pacifica esistenza. L'impavido capostipite del *western* si rivela apparentato all'esangue Lambert Stretcher di Henry James. Il modello del pioniere ci porge un volto innocente, indifeso, che può richiamare alla mente (Charles A. Brady) le fattezze dolcemente malinconiche dell'« Idiota » di Dostoevsky.

L'innocenza offesa e poi riscattata è il principio del *western*: « L'archetipo del western », — trova scritto il lettore di Cooper nella *Frankfurter Allgemeine* del 16 febbraio 1963 (F.M. Kuna) — « è pressapoco questo: un fuorilegge porta il male in un individuo, in una famiglia, in una città, o in un intero territorio, per lo più nella forma dell'assassinio. La caccia a questo fuorilegge ha due diverse dimensioni: c'è in primo luogo la concreta e diretta caccia, e in secondo luogo una caccia astratta e indiretta verso il ripristino dell'ordine turbato. Alla caccia di primo tipo si dedicano lo sceriffo e i suoi aiutanti, mentre nel corso dell'altra caccia, quella di tipo ideale teologico, emerge un uomo, che è uno straniero oppure un membro in precedenza non notato della comunità, al quale riesce, infine, di riportare la vittoria su tutti e due i piani: la cacciata del fuorilegge e il messianico ristabilimento dell'ordine. Ci sono è vero anche dei films cosiddetti *western*

nei quali il malvivente viene fuori dalla stessa comunità turbata, ma in realtà non si tratta in questo caso che di cattivi films polizieschi. Tutte le imprese del fuorilegge devono essere di una natura assolutamente criminale e di dimensioni tali che la comunità si deve sentir minacciata come dalla presenza incombente di un drago. Come c'è un senso in cui il fuorilegge deve essere estraneo alla comunità, così c'è un senso nel fatto che l'uomo forte, l'imprevisto difensore della comunità stessa, deve anch'egli esserle in qualche modo straniero». Insomma, una volta ristabilita l'innocenza, deve entrare in funzione un meccanismo espulsivo (o autoespulsivo) che restituisce il protagonista alla sua condizione di *outsider*: è intrinseco alla struttura del *western* che l'eroe, alla fine, si allontani a cavallo: è intrinseco alla struttura dei romanzi di Cooper che il protagonista alla fine « sconti » l'azione che gli ha caratterizzato la vita ritirandosi in disparte, o autosacrificandosi o condannandosi all'incognito. C'è qualcosa nel concetto stesso di « azione », e nel modo in cui esso si è sposato all'ideologia della civiltà post-rinascimentale, che ci sfugge, un qualche nodo contraddittorio che non riusciamo a sciogliere: « In principio era l'azione », ha scritto Goethe, ma sappiamo anche ormai che « tutto ciò che agisce è crudeltà » (Antonin Artaud). Sospettiamo che questo contraddittorio groviglio costituisca una presenza fastidiosa nella coscienza di Cooper e, prima, dell'America giovane; e che l'enorme favore con cui *Leatherstocking* fu accolto non dovesse dipendere tanto dalla mera soddisfazione per la distanza recuperata nei confronti della prepotente tradizione letteraria europea (finalmente anche l'America aveva i suoi romanzi, e di successo, e di esportazione) quanto dalla soluzione che offriva alle contraddizioni in quel groviglio avviluppate.

Quale questa soluzione fosse, lo rivelerà la lettura del *Deerlayer*, (anche se sottoposto ad una analisi che è limitata — necessariamente — alle tensioni recepite e risolte al livello del mero « plot »). Che è il primo, se si bada alla vicenda, dei cinque romanzi della saga di *Leatherstocking*, ma l'ultimo se si bada al tempo della composizione. Questo duplice slittamento è stato variamente interpretato: ma non è stata formulata l'ipo-

tesi più semplice, che Cooper cioè abbia progredito da *The Pioneers* (1823) in cui il senso di esclusione e di sacrificio di Natty Bumppo è massimo, verso *The Deerslayer* (1841) (le tappe intermedie sono rappresentate da *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840)) seguendo una linea di approfondimento, di spiegazione, di esaltazione infine del meccanismo spietato che converte in *outsider* l'uomo di azione, pur meritevole nei confronti della comunità.

The Deerslayer è ambientato nell'America degli anni intorno al 1740 in una zona di frontiera (il lago Otsego), su cui si esercitano concorrentemente le opposte pretese di presenza dei bianchi e degli indiani. Ma queste pretese quasi non toccano il lago Glimmerglass e le foreste dattorno, che ancora respirano in un'aura da paradiso terrestre, ciò che pare consustanziale al « genere », secondo la testimonianza critica già citata di F.M. Kuna (« In einem gutem western wird sich die Gesellschaft vor den terror Aktionen des « outlaw » in einem paradiesischen Zustand befinden: die Banken werden voll sein, die Felder vor Fruchtbarkeit strotzen, und die Waffen in einem einzigen Raume aufbewahrt sein »): il lago, in particolare, si carica immediatamente di nessi significativi, la sua superficie liscia e chiara è percorsa costantemente da fremiti simbolici; e la connotazione paradisiaca è più prossima al letterale che al metaforico: « native, and fresh from the hand of God » è questa isola di innocenza, mai toccata da mani umane (« In a word, the hand of man had never yet defaced or deformed any part of this native scene . . . ») che ispira a vivere in accordo con la natura: « not a tree disturbed even by redskin hand, as I can discover, but everything left in the ordering of the Lord, to live and die according to his own designs and laws ». Collocate proprio all'apertura della narrazione, alcune divagazioni apparentemente poco importanti attraggono dentro questa descrizione l'America giovane (« the infancy of the country »), l'America degli albori, lontana eppure vicina, malgrado « the venerable air that is already gathering around American annals ». Inoltre, il paesaggio paradisiaco investe delle sue caratteristiche adamitiche il

protagonista, Natty Bumppo, un *frontiersman* quasi adolescente, che batte il sentiero del suo primo *warpath*. La sua fisionomia è quella del « guileless truth »; i suoi atteggiamenti, i suoi modi non conoscono ancora le astuzie della civiltà più elementare: « At times this air of integrity seemed to be so simple as to awaken the suspicion of a want of the usual means to discriminate between artifice and truth »; se gli si vuol dare un nome, non può essere che « Truthsayer » (« Truth was Deerslayer's polar star »). Ma il suo nome vero, per questo romanzo, è Deerslayer (mentre si chiamerà Hawkeye in *The Last of the Mohicans*, Pathfinder in *The Pathfinder*, Leatherstocking in *The Pioneers*, « the trapper » o « the old man » in *The Prairie*; un'attribuzione che nel collegare i nomi alle doti fisiche e morali del personaggio, pretende di sottolinearne al tempo stesso l'autenticità « naturale »). Deerslayer, così come il fucile che più tardi lo accompagnerà, si chiamerà Killdeer: che uccide gli animali, e non gli uomini; che è ancora vincolato ad una concezione sacrale della natura; che è chiamato com'è chiamato « not so much because I'm pretty fatal with the venison as because that while I kill so many bucks and does I've never yet taken the life of a fellow creature »; che infine gli animali stessi attacca e stermina solo se sospinto da necessità (« There is little manhood in killing a doe, and that too out of season »): il corso degli eventi successivi dimostrerà che questa necessità stringe gli uomini (a meno che non vogliano soccombere) sempre più da presso, affievolendo il loro legame sacrale con la natura, quando nel giardino di Dio fa irruzione la minacciosa violenza degli indiani. Intorno al lago si sono accampati i Mingo, inquietanti vicini di casa per Judith e Hetty Hutter che abitano una casa su palafitte. Il loro padre, Tom Hutter (la madre, morta alcun tempo prima, è sepolta nel lago) si associa ad un altro irsuto *frontiersman* che ha la sua stessa mancanza di scrupoli, per andare, di notte, a strappare scalpi nel campo indiano, e farsi pagare il premio stabilito dal governatore coloniale. Ecco un tipo di violenza immotivata, promossa da pura avidità, che Cooper non può tollerare, come non può non disapprovarla il Deerslayer, che si rifiuta recisamente al-

l'impresa, limitandosi ad accompagnare in barca i due compari. Una narrazione basata sulle premesse che conosciamo deve condannare all'insuccesso Tom e Hurry, e difatti l'urlo di una donna nel campo indiano manda all'aria i loro piani e li consegna prigionieri dei Mingo. C'è però un altro tipo di violenza, l'abbiamo già anticipato, promossa e resa indispensabile dalla dura necessità: che fare se sono gli indiani ad attaccarti? L'ipotesi di Hetty Hutter, quando tenta di dissuadere il padre dall'impresa (« don't kill them, nor let them kill us ») è angelica ma impraticabile. Sulla strada della ritirata verso la palafitta, Deerslayer è attaccato da un indiano: per la prima volta nella sua vita, deve affrontare in combattimento un essere umano: segue una scena di iniziazione al fuoco, al sangue, alla violenza che è fra le primissime della letteratura americana, e che acquista perciò stesso valore canonico. Chieda ognuno alla propria memoria del libro se questa scena è o non è scandita secondo le leggi del *western*: 1) benché la palla di fucile gli abbia fischiato all'orecchio, Deerslayer non restituisce subito il colpo, perchè si avvede che l'avversario sta ricaticando e « it struck him as an unfair advantage to assail an unarmed foe... although his own life had just been attempted from a cover »; 2) Deerslayer sfida ad alta voce il suo nemico, offrendogli però anche la possibilità di una pace, che l'indiano pare accettare: la canoa, oggetto della contesa, è spinta lontano in acqua ed i due si allontanano in direzioni opposte; 3) così almeno crede, nella sua ingenua lealtà, Natty Bumppo; le foreste per fortuna gli hanno insegnato ad essere semplice, sì, ma anche cauto: si volta e vede che « The black ferocious eyes of the savage were glancing on him, like those of the crouching tiger, through a small opening in the bushes, and the muzzle of his rifle seemed already to be opening in a line with his own body ». I due uomini sparano quasi insieme, ma è l'indiano ad essere colpito: « I was about the hundredth part of a second too quick for him »; 4) Deerslayer si avvicina all'indiano morente non certo per strappargli lo scalpo, come quello si aspetterebbe (no, lo rassicura, « I am reasonable in these matters, and don't crave your blood »), ma quasi per giustificarsi, per

farsi perdonare l'atto: « I didn't wish your life redskin... but you left me no choice atween killing or being killed ».

Terminato il combattimento, la natura lacerata si ricompone, una gran pace si stende sul lago e sui boschi profanati: « the woods themselves were as silent and seemingly deserted as the day they came fresh from the hands of their great creator ». È il momento di dire che la natura in Cooper si atteggia diversamente secondo le vicende che ospita; quella generica rigogliosa bellezza che entusiasmava Balzac (« Quelle force et quelle fraîcheur tout a la fois dans les tableaux! quel coloris! ») deriva il suo incanto, com'è di ogni incanto poetico, sempre indebitato al *meaning*, dalla rete di significative associazioni in cui è avvolta: è percorsa da brividi di sospetto, è appesantita dall'ansia prima dei grossi appuntamenti con le svolte avventurose della storia (del resto, conosciamo altri paesaggi che si stagliano d'improvviso sullo sfondo quando l'ingresso della « storia » rende pungente e chiara la pacifica aria dattorno: « Addio monti sorgenti dalle acque... »); è placata, dolce, quando le sue ferite sono state medicate, la punta di violenza allontanata, l'innocenza restituita. La svolta narrativa (l'iniziazione del Deerslayer è un primo climax del romanzo) consente una pausa che può essere utilmente impiegata per chiarire una questione di metodo: è legittimo spremere significati da una trama di romanzo? Si va facendo strada (ed era inevitabile, dopo gli eccessi del *close reading*) la pretesa di imporre un rapporto con l'opera d'arte che sia diretto, immediato, erotico piuttosto che ermeneutico, non infastidito dalla caccia ai significati; ma i due criteri di lettura fra cui si istituisce una così artificiosa contrapposizione non sono in realtà che i due momenti successivi, ed ugualmente inevitabili di ogni approccio giusto alla poesia: diffideremmo come della peste di quel lettore che non si avvicinasse alla poesia con spontaneo abbandono, e pretendesse subito di convertirla in « messaggi » concettuali, ma diffideremmo quasi altrettanto del lettore che si accontentasse di quella provvisoria beatitudine e soffocasse l'impulso (che è fisiologicamente sano, e prepotente) a spiegarsi e a spiegare, a capire o a far capire. Di più, diffideremmo di

ogni lettore che renitente ad esplicitare le implicazioni interne, e quelle esterne del romanzo.

All'interno ed all'esterno del romanzo, l'iniziazione di Deerslayer si offre come risoluzione del problema posto al principio: come conservare le premesse paradisiache, evangeliche della natura e della coscienza, quando la realtà si presenta minacciosa, e impone il ricorso alla violenza. In questi casi (il che equivale a dire ogni qualvolta la « storia » fa irruzione nella « natura », il che equivale a dire sempre, ogni giorno) anche l'uomo senza fucile dovrà imbracciarne uno, ma secondo procedure particolari, nel rispetto di un « codice ». Lo storico della letteratura avrà a mente — se non altro — il codice hemingwayano, con la sua venatura stoica (lo so, dirà più tardi Deerslayer, « a cruel errand it was! But what will you have? *men will be men* »). Ma il sociologo a sua volta potrebbe pretendere di più dal letterato: quanto meno potrebbe rivendicare le connessioni tra questo assetto etico promosso da Cooper e l'atteggiamento di un paese che per entrare nelle due guerre mondiali, ha aspettato una volta il Lusitania e l'altra Pearl Harbour; e dove i bambini hanno bisogno (secondo il rilievo famoso di Margaret Mead) che il compagno gli faccia cadere « the chip from the shoulder » per poter contrattaccare: dove, insomma un potenziale di violenza accumulata c'è, ma ha bisogno della presenza aggressiva di un nemico per rendersi giustificatamente disponibile: « Trust God but keep your powder dry ». E gli indiani sono lì, a portata di mano: naturalmente saranno sleali, subdoli, avidi di sangue: questo è un dato assoluto, implicato dalla stessa distribuzione delle qualità naturali (« gifts ») fatta dall'Onnipotente: « Revenge is an Injin gift, and forgiveness a white man's ». Un senso di compiuta estraneità separa i due popoli: « God has given one country to the redmen and another to us. He means us to live apart »; chè se il nemico non fosse del tutto estraneo e indecifrabile — ha spiegato a suo tempo C. S. Lewis — non si avrebbe lo scatto dell'avventura: occorre un pirata, o un gangster o un marziano, per far partire la fantasia: e se il nemico non fosse così irrimediabilmente malvagio, ha spie-

gato più di recente Fornari, (« Psicanalisi della guerra ») non potrebbe l'eroe a noi caro proiettare su di lui, estrovertere e poi combattere l'aggressività che ha dentro: e liberarsi — in parte almeno — del senso di colpa per la praticata violenza. Questo processo di manipolazione della realtà, finalizzato allo scopo di rendere praticabile la violenza, ha ancora un altro momento. Nel *feuilleton* dell'Ottocento, quando il principe Rodolfo scende per strada a sondare i Misteri di Parigi, l'espedito adottato per non fare i conti con la realtà delle classi subalterne è quello del divide et impera: gli abitanti dei bassifondi sono tutti malfidi e cattivi, salvo qualcuno che pratica asceticamente (presumibilmente in una decrepita poetica mansarda) le virtù della specchiata povertà. E per costui, o costei, il principe sarà prodigo di generosi favori. Accordiamo anche a Cooper il diritto di economizzare la fatica di affrontare gli indiani quali sono, con la loro ovvia commistione di buono e di cattivo, e aspettiamo che ci faccia incontrare, ora, il suo buon selvaggio, che ci viene incontro proprio a questa svolta del romanzo, si chiama Chingachgook, e sembra — per integrare perfettamente la fattispecie ipotizzata da Fiedler — un « Apollo of the wilderness ».

Chingachgook scende sul sentiero di guerra (è la prima volta anche per lui ma senza le conseguenze traumatiche del Deerslayer: gli indiani hanno altri « gifts »...) per liberare la sua amata, Wah-ta!-wah, dalla persecuzione dei Mingo. La disposizione dei personaggi è, a questo punto, la seguente: abbiamo due *frontiersmen* avidi ed imprudenti, Hurry Harry e Tom Hutter, prigionieri degli indiani; le due giovani figlie di Tom, Judith e Hetty, sole sul lago; a loro difesa non possono intervenire che Chingachgook e il Deerslayer: e si noti bene che quest'ultimo abita i boschi, pratica le prode del lago senza alcuna finalità immediata (com'è il caso invece del suo compagno di pelle rossa): la sua è una presenza « naturale » in quello scenario, quasi solo più il prolungamento umano del paesaggio, un gradino intermedio nell'ipotetico processo di sviluppo che dalla « natura » porterà alla « società », alla « cultura ».

In termini di intreccio il problema che a questi personaggi si pone è quello di uscire dalla situazione di accerchiamento e di cattività (per Hurry Harry e Tom Hutter), e questo produce quattrocento pagine di vicende regolate dalla meccanica fuga-inseguimento.

In termini di temi, di struttura, il problema è di elaborare strategie che — col minimo di offesa alle premesse evangeliche del libro — valgano a conseguire lo scopo: se si possa agire senza peccare contro l'innocenza (l'innocenza di cui, oltre al Deerslayer, le donne sono naturali depositarie). E delle due, Hetty in particolare, che è la più sprovveduta, che è, anzi, a dirla tutta, una fanciulla ritardata, percossa da irrimediabile arretratezza cerebrale, contesta con dolce caparbia il ricorso ad ogni forma di violenza, se non addirittura di azione. L'unica azione che concepisce è quella affidata alla persuasione umanitaria, religiosa; lei, proprio lei che è la più debole, la più sprovveduta di tutti, fugge di notte per correre al campo indiano. Invano la sorella Judith tenta di fermarla gridandole di lontano che infiniti sono i pericoli della natura e delle tenebre: « you can do nothing in the dark, will lose your way in the forest, and perish for want of food ». No, non è possibile, risponde Hetty: « God will not let that happen to a poor child that goes to serve her father ». Ed ha ragione lei: nessun pericolo la sorprende nella notte trascorsa nei boschi: al risveglio anzi Cooper le disegna attorno una cornice da iconografia medievale (Genoveffa di Brabante!): c'è un giovane « cub, the common American brown bear, balancing itself on its hinder legs, and still looking towards her, as if doubtful whether it would be safe to trust itself near her person again »: si avvicinano altri *cubs*, si avvicina la madre, « the dam », ma anch'essa « manifested no intention to attack the girl ». « In this manner, escorted by the dam and the cubs » Hetty riprende la sua marcia. Ma una mano le si posa sulla spalla. È finita l'illusione? La benevolenza della natura sta per esser contraddetta? No, perché si tratta di Wah-tah wah, la promessa sposa di Chingachgook, prigioniera anche lei dei *redskins*, che accompagna Hetty alle tende dei capi. Agli indiani attoniti Hetty

legge la Bibbia che ha portato con sè: « you can tell these chiefs » — raccomanda all'interprete — « that throughout this book, men are ordered to forgive their enemies . . . Love thy neighbor as thyself; . . . whosoever shall smite thee on the right cheek, turn to him the other also . . . ».

Avverte Cooper: « It will be scarcely necessary to tell the reader the effect that such novel duties would be likely to produce among a group of Indian warriors, with whom it was a species of religious principle never to forget a benefit or to forgive an injury ». Allora, dunque, quando si è colpiti su una guancia bisogna porgere l'altra? Quando ti si chiede il fucile, bisogna dare per sovrammercato anche « the powder horn »? Ma è davvero poi questa la legge del viso pallido? « He comes from beyond the rising sun, with his book in his hand he teaches the redman to read it; but why does he forget himself all it says? » (toccherà al Deerslayer, come si vedrà, riscattare con il suo ascetismo la mancata applicazione dell'etica cristiana la quale — pare qui si dica — potrebbe anche persuadere gli indiani se fosse universalmente praticata, se non fosse contraddetta da una pratica di violenza di cui non certo i soli Tom Hutter e Hurry Harry si rendono responsabili).

Per non dirci subito « come andrà a finire », Cooper sposta l'attenzione su un'altra scena: nella casa sul lago Judith tenta di persuadere Deerslayer e Chingachgook ad adottare un'altra strategia, quella del raggio. Non senza avvertire il fastidio della profanazione, si decide ad aprire una cassa che il padre aveva sempre voluta rigorosamente chiusa, inaccessibile alle figlie: aperta, la cassa produce una quantità di oggetti strani e imprevisti che fanno sospettare della reale personalità ed origine di Tom Hutter, quand'ecco che — miracolo! (l'atmosfera di miracolo è mantenuta con astuzia per diverse pagine) — torna Hetty salva. Ma è un miracolo apparente: la sua evangelica eloquenza non ha ottenuto nulla dagli indiani, che l'hanno rimandata, sì, ma solo per avviare la trattativa, intesa al baratto dei prigionieri. La Bibbia nulla ha potuto contro la dichiarata violenza.

Del resto Cooper l'aveva fatto capire sin dall'inizio del-

l'episodio che sarebbe andata a finire così. A suo modo naturalmente, ma non tanto a suo modo da sorprendere un lettore attento: mentre tutte le apparenze sono per Hetty, la foresta le schiude davanti un giaciglio per la notte, gli animali selvatici le fanno scorta, gli altri personaggi rimasti nella capanna sobbalzano per certi strani rumori che sentono dal lago. « Do you hear nothing Deerslayer? It seemed as if the water was stirring quite near us! » E Natty Bumppo risponde: « Sartainly something did move the water oncommon like; it must have been a fish. Them creatur's prey upon each other like men and animals on the land; one has leaped into the air, and fallen back hard into his own element. 'Tis of little use, Judith, for any to get out of their elements, since it's natur' to stay in them; and natur' will have its way ». Come i pesci si dilaniano nell'acqua, così gli uomini si dilanieranno nei boschi, negli accampamenti, nei villaggi: questo non è rimediabile, è fatale, « natur' will have its way ». Opporsi alla « natura » è velleità non monda di peccato, « 'Tis of little use, Judith, for any to get out of their elements ».

Con un procedimento che le scienze sociali conoscono benissimo, Cooper difende la scelta culturale fatta e che ammette — ripetiamolo — l'irruzione di una violenza ritualizzata nelle premesse evangeliche della comunità, facendo passare questa scelta per dato naturale ed inalienabile. La violenza è nella natura: con analogia prevaricazione « ideologica » altri dirà, di volta in volta, che la concorrenza è nella natura, che l'avidità di guadagno è nella natura, che la guerra è nella natura (e ci convincerà ad accogliere nella nostra organizzazione civile, istituzionalizzandole, la guerra, la competizione, lo sfruttamento, l'avidità). Per mantenersi adeguato al suo nuovo ruolo di legislatore, Deerslayer adotta l'espedito di uno stile perentorio, risoluto, asseverativo; si affida all'iterazione perché le tavole della legge siano più fermamente presenti ai destinatari: « This nature never can be changed in the main, though it may undergo some increase or lessening »; « Woman is too weak and gentle to be intended to run such risks, and men must feel for her »; « Color is color »; « Stick to your gifts and

your gifts will stick to you»; « Nature orders us to defend our lives, and the lives of others, too, when there's occasion and opportunity ».

Se si considera ora la struttura tematica sottesa all'intreccio letterale, i personaggi si sistemano in modo diverso, imprevisto: fra quattro di essi si creano tensioni particolarmente significative: Judith, la sorella più grande e più esperta della vita, ama l'angelico Deerslayer; l'angelica, innocente Hetty ama — non ricambiata — l'avidò sconsiderato Hurry Harry che è fortemente interessato invece a Judith: in ambedue i casi l'innocenza (Hetty, Deerslayer) è attratta dall'esperienza (Hurry Harry, Judith); in ambedue i casi, il rapporto si rivelerà impossibile (l'innocenza fa sempre fatica a vivere, a guadagnarsi uno stabile diritto di cittadinanza in questo mondo).

Hetty e il Deerslayer sono apparentati da più di un carattere, e da uno principalmente: partecipano di una situazione che è di esclusione e di privilegio insieme; la loro natura di *outsiders* li carica di attribuzioni, di doti, che altri non hanno: Hetty sola (privilegio voyeuristico) ha visto una volta il padre aprire il « chest »; Hetty sola ha assistito all'interramento della madre nelle acque del lago; e Wah-ta! Wah avverte che « in many tribes the mentally imbecile and the mad were held in a species of religious reverence, receiving from the untutored inhabitants of the forest respect and honors ».

Il romanziere, che è anche *mythmaker*, una volta assunti certi valori come centrali, ha bisogno di sistemare gli altri: adotta allo scopo quel criterio di rigida distribuzione delle dotazioni personali già vistosamente adombrato, e poi reiterato, nei « gifts »; i valori subalterni non vengono vanificati ma affidati a depositari periferici. Un esempio, anche se minuto, può servire a spiegare la strategia: quando si tratta di aprire il misterioso « chest » di Tom Hutter, il Deerslayer si rifiuta di adoprarsi, ma accetta tranquillamente che lo faccia Judith: « curiosity is a woman's and not a man's failing »: dunque non è che il valore rappresentato dalla petulante curiosità femminile debba essere bandito; solo, non sarà praticato dall'uomo;

il quale vuole tuttavia garantirsi che sia praticato dalla donna, sicché non risulti disperso, sicché possa anch'egli — sia pure in maniera indiretta — parteciparne. Né andrà dissipata la costellazione di valori che fa capo al rifiuto della violenza, alla tutela gelosa dell'« American dream », pur se la dura realtà la dimostra impraticabile (gli espliciti accenni polemicici agli atteggiamenti dei Quacqueri, alla « moravian doctrine », dimostrano quanto fosse presente a Cooper l'alternativa evangelica che la giovane America aveva scartato: « Ah, Hetty, that may do among the missionaries, but 'twould make an onsartain life in the woods »); essi andranno affidati a personaggi come Hetty, periferici rispetto alle leggi della città (lo scemo del villaggio, caro a Mark Twain) e tuttavia garantiti in una certa loro zona di rispetto.

Il Deerslayer stesso conserva valori, promuove atteggiamenti che la comunità fa fatica a conseguire (perché ispirati, se non all'assoluta innocenza, quanto meno allo stoico rispetto di un codice): risulterà estraneo alla società in cui opera in misura proporzionale. La ripartizione di dotazioni personali e di corrispondenti compiti è fissa a rigida, gli indiani saranno sempre gli indiani, le donne si comporteranno sempre da donne: chi elude la normativa dettata crea all'autore un imbarazzo di cui pagherà alla fine le spese con una condanna (nel *western*, la donna del *saloon*, se pur generosa, si immola di solito incappando nella pallottola destinata all'eroe). Destino non dissimile, anche se meno cruento, tocca a Judith. Qua e là nel romanzo sono disseminati cupi accenni alle sue civetterie con gli ufficiali della vicina guarnigione; l'iniziativa stessa che assume per sciogliere il nodo della vicenda (che nel frattempo si è fatto più aggrovigliato) sa di raggiro, di inganno. È lei che promuove un baratto fondato sulla concessione agli indiani di alcuni pezzi del gioco degli scacchi trovato nel favoloso « chest » del padre contro la restituzione dei prigionieri; è lei che, quando il Deerslayer viene catturato (ma non lo prendono prima che egli abbia assistito al ritorno di Tom Hutter e Hutter Harry, alla morte orrenda di Tom, e abbia aiutato Chingachgook a liberare Wah-tah-wah), propone ed attua per aiutarlo,

una linea di condotta alternativa a quella di Hetty: si presenta al campo indiano vestita del più bello degli abiti trovati nel « chest » pretendendo di farsi passare per una sorta di regina capace di grande influenza sul governatore; l'ingenuità di Hetty (ahi! che la sincerità non sempre è commendevole, non sempre può essere praticata a questo mondo) la tradisce, e la situazione torna ad essere quella di prima, con il Deerslayer al palo della tortura.

Gli indiani gli offrono la possibilità di una breve « licenza » sulla parola: può raggiungere i suoi amici e tentare di persuaderli ad accettare le pesanti condizioni proposte: Chingachgook e Hurry Harry devono abbandonare il territorio; Wah-ta'-wah deve essere restituita agli Huron, e tra gli Huron dovranno scegliersi due mariti Judith e Hetty. Deerslayer è persuaso che siffatte condizioni non potranno essere accettate mai, e tuttavia si dispone ad andare. Ciò che non avrebbe molto senso in termini di intreccio, di banale coerenza psicologica; ne ha invece agli effetti della iterazione dimostrativa che percuote sempre più intensamente sul motivo esplicito dell'auto-sacrificio dell'eroe. Il Deerslayer va, per convincere i suoi amici a non accettare, per recitare la scena del commiato, per riproporre l'esigenza di un codice: « faith is faith, whether given to a redskin or to a Christian ». È un lungo struggente addio, modulato su una tonalità bassa, grigia, malinconica: non a Judith ed Hetty soltanto, a Chingachgook, a Wah-ta'-wah dà addio il Deerslayer, ma a tutte quelle cose che seguiranno il suo destino sacrificale (egli è depositario di quei valori che dovranno purtroppo cedere all'ingresso della storia, della civiltà): il disinteresse, giacché mai egli è stato « instigated by the basest of human motives, the thirst of gain »; la schietta inequivoca semplicità della foresta, che gli fa paragonare la comunità costituita a un « graveyard », pregno di « universal decay »: « I don't like the settlements, they are full of wickedness and heart-burnings, while God dwells unoffended in these hills »; « all is contradiction in the settlements, while all is concord in the woods », una forma di contatto diretto, immediato, autonomo e sufficiente con la natura, che produce una certa punta di

antintellettualismo (laddove la natura è concepita come matrice indivisa, protettiva, rassicurante): « I have only studied the hand of God, as it is seen in the hills and the valleys, the mountain tops, the streams, the forest, and the springs ».

La logica del genere vuole che, alla vigilia della prova del fuoco, la donna tenti di impedire all'uomo di « fare il suo dovere »: è l'ultimo scontro fra le ragioni dell'innocenza (perché combattere? perché la violenza?) e le ragioni della civiltà organizzata (la violenza, purtroppo, è inevitabile). Nella stessa circostanza Judith rivela il suo amore a Deerslayer, che si dichiara del tutto sprovveduto ad accettarlo (ad altri i doni della vita . . .). Tornerà dunque al palo della tortura, per subire il compimento del suo crudo destino. Del resto, egli sa che un destino mortale è sempre sospeso sul nostro capo: « No mortal can say where he will be when the sun rises tomorrow ». Accade a lui come al protagonista del « Muro » sartriano, la condanna definitiva lo spoglia dell'illusione dell'immortalità: « It is seldom men think of death in the pride of their health and strength »; gli restituisce il senso della generale irrimediabile precarietà e autorizza al contempo, in modo letterale, il ricordo della crocefissione: « God's will be done on earth as it is in heaven. I did hope that my days would not be numbered so soon, but it matters little, after all. A few more wintets, and a few more summers, and twould have been over according to natur! »

La scena del commiato rappresenterebbe non soltanto il secondo climax (il primo: l'iniziazione) ma anche la conclusione naturale del libro se non vi fosse ancora una svolta significativa da presentare. Dal punto di vista dell'intreccio, la conclusione del libro è csemplate. Deerslayer tornato fra gli indiani è stretto al palo della tortura (dopo più di un tentativo fallito di fuga) quando « arrivano i nostri », arrivano i militari del vicino forte. Ma chi li aveva avvertiti? Avevano incontrato Hurry Harry, è vero, ma non sarebbe bastato, se un colpo di fucile non li avesse guidati per la giusta strada. Durante la brevissima licenza, Deerslayer aveva avuto il tempo di sfidare Chingachgook ad una gara di precisione, e per la prima

volta nella sua vita aveva compiuto — per mero agonismo esibizionistico — una uccisione inutile.

Il suo pentimento è così acuto che se ne avesse il tempo andrebbe persino a cercare il nido, per riparare in qualche modo al malfatto; comunque, per espiare l'inutile uccisione dell'uccello (Coleridge?) si avvia prima del tempo incontro al suo destino. Ebbene, proprio da questo episodio di violenza gratuita, del tutto incongruente con la moralità professata e praticata dal Deerslayer (« I never yet pulled a trigger on buck or doe, Judith, unless when food or clothes was wanting ») deriva l'inaspettato appuntamento con la provvidenza, che invierà a tempo giusto i salvatori.

A conclusione della storia Cooper insinua nel lettore una persuasione che integra, esasperandolo, il discorso già fatto: ricollegando effetti provvidenziali ad un atto di violenza non necessitato pone un premio (sia pure occulto) sull'esercizio della forza, tanto più che lo fa nel momento stesso in cui la solita pallottola accidentale elimina Hetty, che per tutto il corso della vicenda si era ostinata ad affrontare i pellirosse con la sola arma della Bibbia. Grande è la varietà delle soluzioni proposte dalla cultura occidentale al problema della violenza; e per toccare l'estremo opposto, il lettore italiano di Cooper è attratto irresistibilmente dal riscontro con *I Promessi Sposi* dove, è stato calcolato, tre volte un personaggio assume l'iniziativa, e tre volte l'iniziativa — peraltro niente affatto violenta — è destinata al fallimento (il premio occulto risultando collocato questa volta sulla virtù — il « gift » direbbe Cooper — della paziente fiduciosa attesa dell'unica iniziativa possibile, quella provvidenziale. State contenti umana gente al quia).

« When the sun rose on the following morning, every sign of hostility and alarm had vanished from the basin of Glimmerglass »: una volta esorcizzata la violenza che lo aveva investito (attraverso l'applicazione di un'altra violenza, ma « difensiva », ritualizzata) il lago torna ad essere un « placid sheet », in « placid order ». Ma le cose non saranno mai più quali erano prima: ce l'aveva anticipato il saggio di F.M. Kuna. Il drago è stato ucciso e « das Paradiesische Zustand mag nach

der Vertilgung des Bösen wieder in Kraft treten. Aber es wird ein anderes Paradies sein, ein organisiertes»; ce lo conferma la nota di struggente malinconia che sigilla la storia.

Passano quindici anni, il Deerslayer (che adesso viene chiamato Hawkeye) ritorna a Glimmerglass con Chingachgook e con il figlio di costui, Uncas, l'ultimo dei Moicani. Trovano tutto come l'avevano lasciato, solo che le palafitte e le canoe sono imputridite. Ancora pochi inverni e non ne resterà più niente. Cercano di scorgere le tombe in fondo all'acqua, ma non ci riescono. Torna alla mente, ovviamente, *The Spy* (e ognuno conosce il posto occupato da *The Spy* nella coscienza letteraria americana): c'è anche lì la clausola risolutiva del « tanti anni dopo » che va letta come clausola esplicativa, consequenziale: tanti anni dopo è fatale che Harvey Birch sia un « itinerant peddler » anonimo, clandestino, irriconoscibile, estraniato ormai dalla comunità che tanto ha fatto per salvare, condannato per il fatto stesso di avere agito.

Allo stesso modo esce dalla comune il Deerslayer, termina la sua storia. Ma che tipo di storia ci ha raccontato Cooper? A prima vista si direbbe che ci ha raccontato una storia tipicamente americana, anzi la storia tipicamente americana, con i suoi topoi canonici: innocenza, ambiguità, *double allegiance*, iniziazione, violenza. Apriamo « *The immediate experience* », la bellissima raccolta di saggi sulla " *popular culture* " di Robert Warshaw e controlliamo la conclusione cui approdano i due saggi centrali, sul film di gangsters (« *The gangster as tragic hero* ») e sul film *western* (« *Movie chronicle: the westerner* »): « *The two most successful creations of American movies are the gangster and the Westerner: men with guns* (la sottolineatura non è nel testo). *Guns as physical objects, and the postures associated with their use, form the visual and emotional center of both types of films. I suppose this reflects the importance of guns in the fantasy life of Americans* ».

Non è l'invenzione di un critico estroso: era stato già detto. Proprio Lawrence — e riferendosi appunto a Natty Bumppo — aveva avvertito che « *the essential American soul is hard,*

isolate, stoic and a killer». Richard Chase ha ripreso il discorso, ampliandolo: « It is difficult to say what the essential American soul is, but Lawrence is right at least to the extent that many of our writers create idealized characters who have this kind of soul. Hemingway has been the most consistent admirer of the archetype, but Melville, Thoreau and Faulkner have admired it too. And so have Hawthorne and Poe, although they have customarily observed Lawrence's archetypal American acting on the interior stage of the mind, and have shown him making psychological aggressions, coldly rifling the life of others. It seems a long way from Natty Bumppo to Henry James's cold exploitative characters like Gilbert Osmond in « The Portrait of a Lady », but Osmond too is hard, isolate, stoic and, in his way, a killer ».

Melville, Thoreau, Hawthorne, Poe, Henry James, Hemingway: se nasce il sospetto che l'elencazione dei « classici americani » non sia completa perché manca Mark Twain, provvede l'autorità di V.S. Pritchett (« Huckleberry Finn and the cruelty of American humor ») a legittimare l'integrazione: « For if this is a great comic book, it is also a book of terror and brutality. Think of the scenes: Huck round the cabin with a knife; Huck sitting up all night with a gun preparing to shoot the old man; Huck's early familiarity with corpses; the pig killing scene; the sight of the frame house (evidently some sort of brothel) floating down the Mississippi with a murdered man in it; the fantastic events at the Southerners's house where two families are shooting each other down in a vendetta; the drunken Boggs who comes into to pick a quarrel and is eventually coolly shot dead before the eyes of his screaming young daughter by the man he has insulted ».

Ma il critico europeo che voglia stabilire un rapporto più ricco con la « tradizione americana », e sfuggire alla costipazione di una cultura che pretende di spiegare sempre tutto all'interno dello stesso universo domestico, Melville con Hawthorne, Hawthorne con James, deve confessare a se stesso che la storia raccontatagli da Cooper non è soltanto americana. Quella frontiera, luogo deputato alla presentazione e soluzione dei pro-

blemi etico-esistenziali della giovane America, è solo più la trascrizione entro coordinate americane dell'isola, luogo deputato allo stesso ufficio nella letteratura dell'Europa postrinascimentale (e forse per questo Richard Poirier ha assegnato tanta importanza a *The Crater*, che ripropone all'America il mito di Robinson Crusoe, per questo ha scritto che *The Tempest* è il primo capitolo della letteratura americana); quell'antintellettualismo di cui la narrativa cooperiana è sempre sovraccarica, e che ha le sue proiezioni letterarie più resistenti nel confronto fra l'irsuto infallibile *scout* e l'ufficiale di West Point, fra il *detective* stravaccato ma acutissimo e l'inerte poliziotto di carriera, riproduce in termini brutali il conflitto della biblioteca (la biblioteca di Prospero, quella di Don Chisciotte; la biblioteca della machiavelliana lettera a Francesco Vettori, la biblioteca di don Ferrante: immagini, per dirla grossolanamente — ma qui come altrove in questo saggio non si possono che indicare soltanto certe direzioni di ricerca — che penalizzano la contemplazione e promuovono l'azione).

La « double allegiance », che pare connotazione fra le più specificamente indigene di Cooper, ricalca da presso la tensione della trasgressione che occupa la soglia della casa di Robinson come di Gulliver: chi agisce è condannato ad appartenere a due realtà, quella vecchia che abbandona (non senza un pungente senso di colpa), quella nuova che ricerca e investiga; chi agisce tradisce i padri, l'Europa, l'Inghilterra, la natura, la matrice accogliente e protettiva che vorrebbe precludergli l'accesso al nuovo.

L'ambiguità che un critico recente (il Ringe) ha rintracciato con notevole bravura in tutta la tessitura narrativa cooperiana (le apparenze contraddicono la realtà, le apparenze non sono mai la realtà vera) fa da spia al contrasto fra mondo delle sembianze ufficiali, costituitosi attraverso la prevaricazione esercitata sull'innocenza, e perciò stesso falso, mendace, e mondo veritiero — pur se negletto — delle forme naturali.

L'innocenza stessa non è invenzione di Cooper, né della tradizione letteraria americana, né della situazione umana del nuovo continente: a parte il senso assai più generale in cui tutta

la letteratura si arroga orgogliosamente il diritto di atteggiarsi a custode della sacra ingenuità di ognuno (Georges Bataille: « La littérature, c'est l'enfance enfin retrouvée ») c'è in tutto Shakespeare un « core » di disarmata genuinità refrattario alla storia ed alle sue prevaricazioni, un « naked baby » nel cuore di Amleto, di Romeo, di Otello; un'aurcola di amore intorno al capo dei re delle « Histories », almeno fino al momento in cui non sarà sostituita dalla puntuta corona, pesante di mondanità.

L'iniziazione, infine. Se essa è il rituale che presiede alla conoscenza del male, la strettoia che dà accesso e cittadinanza alla violenza, la ritroveremo (a saper cercare) nella mitologia letteraria europea dell'età moderna, che è incardinata sull'idea dell'azione (« Am Anfang war die Tat »), perchè ogni azione è violenza. Lo ha spiegato meglio di ogni altro Micheline Sauvage nel suo saggio su Don Giovanni (« Le cas don Juan ») che di quella mitologia è uno dei principali protagonisti. Come ogni homo novus, come ogni vero fondatore di città, come ogni innovatore, anche l'Adamo europeo ha la fisionomia dura, stoica, solitaria, amara del rivoluzionario, leva un volto che giammai non rise: « Il vit avec la conscience exacerbée de la rébellion, dont il n'ignore pas plus les conséquences qu'il n'essaie de s'y soustraire. Or la rébellion désigne un mal existentiel. Elle est un désaccord avec les choses. Si joyeux, si juste, si noble que soit supposé le rebelle, il a toujours comme rebelle, — sans qu'il soit même nécessaire de demander: rebelle contre qui ou quoi? — une espèce de tort initial, de tache originelle. De là le pessimisme sous-jacent à toute activité révolutionnaire authentique ». E ancora: « Toute révolution, fût-ce la plus intellectuelle, est une victoire sur des résistances toujours affectives; c'est ce qui fait son agressivité. On ne se porte pas en avant sans quitter d'un coeur dur ce qui est derrière ».

D'altra parte, come ogni personaggio « moderno », Don Giovanni è condannato all'azione: il mondo non sopravviverebbe se alla naturale concezione pessimistica del tempo come perdita, come scandalosa dissipazione, come morte, non si opponesse una concezione paradossalmente ottimistica, il « progetto » sartriano, le filosofie della speranza: « Le temps, après

tout, c'est aussi, contre l'usure, la plante qui pousse, l'enfant qui grandit, la maison qui s'édifie, le travail qui avance, la richesse qui s'amasse, les générations montantes ». È necessario mantenere in piedi — proprio attraverso l'azione, e l'esempio di Robinson è probante — l'illusione guicciardiniana (« È certo gran cosa che tutti sappiamo avere a morire, tutti viviamo come se fossimo certi avere sempre a vivere ») se si vuole che prosperi « questa macchina mondana; la quale non volendo resti come morta e senza senso, ci ha dato proprietà di non pensare alla morte, alla quale se pensassimo, sarebbe pieno il mondo di ignavia e di torpore ». L'Adamo occidentale sarà dunque necessariamente un avventuriero, perché fra le repliche organizzate ed istituzionalizzate alla situazione temporale, l'avventura è una delle più produttive e tranquillizzanti (e questo dà ragione della forza d'attrazione del romanzo d'avventure, cooperiano e non, che — una volta scattato l'espedito iniziale — deve necessariamente accogliere il meccanismo fuga-inseguimento, deve necessariamente offrire cittadinanza privilegiata all'azione, giustificandola). La definizione non si riferisce soltanto a chi dell'avventuriero propone l'immagine più banale, « le coureur d'horizons inconnus »; vale per tutto il genere: « c'est le propre de tout aventurier de s'installer à la proue du présent et d'y espérer des lendemains épiques, d'être l'homme des lendemains »: questa avidità di futuro rende analogo il vocabolario ed identico l'atteggiamento di chi vuol scoprire le Indie, di chi vuol sottomettere nuove terre, di chi vuol soggiogare nuovi cuori: « le Voyageur, le Conquérant, le Séducteur, types homologues, ont, mutatis mutandis, le même vocabulaire, celui du conquérant ». Ciò che la Sauvage descrive in questi termini, altri lo esprime dicendo che dongiovannismo è una replica del machiavellismo (Macchia).

Individueremo nel principe machiavellico in effetti il primo personaggio letterario moderno, che ha il suo destino nell'azione, ne assume la responsabilità, ne riconosce le conseguenze: di più, ne rivendica la moralità (se il lettore italiano di Cooper avesse la ventura di essere meridionale gli tornerebbero in mente le parole di Giustino Fortunato quando lamentava

la mancanza di « moralità » dei suoi conterranei, e intendeva mancanza di « moralità » machiavellica, di iniziativa, di intrapresa, di azione); e se il principe continua ad essere una presenza indigesta, malgrado i tentativi della critica machiavellica — patetica quando tenta di ricollegarlo ad una etica generalmente bene accetta — ciò accade perché nessun meccanismo espiativo è predisposto; non è approntata nessuna valvola che canalizzi il rimorso per l'azione compiuta, per le lacerazioni nel vecchio tessuto emotivo che fatalmente — come s'è visto — l'azione provoca. Da questo punto di vista si deve dire che i miti di Don Giovanni e di Faust sono costruiti con maggiore astuzia, rispetto al modello del Principe: autorizzano la trasgressione, ma prevedono anche una ricomposizione, alla fine, dell'ordine turbato.

L'accento a Faust non è casuale. È stato detto (Lorenzo de Bradi) che « Faust est l'intelligence de don Juan, don Juan l'erotisme de Faust ». Contro le seduzioni del « geniessen », insinuate da Mefistofele, Faust sceglie lo « streben », la legge immanente dell'uomo, la sua vocazione a superare continuamente l'esito delle proprie azioni, a espandere la propria personalità nel mondo esterno. Alle parole di Dio nel prologo: « Es irrte der Mensch, solang er strebt », corrisponderanno i versi degli angeli che alla fine recano la « parte immortale » di Faust: « Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen ».

Una costellazione di eroi-culturali variamente impegnati nei confronti dell'azione presiede alla nascita del mondo moderno. Di più, conducendo l'analisi a distanza ravvicinata, sorvegliando le proiezioni storiche della mitologia letteraria, si può dire che presiede alla nascita delle « nazioni » moderne. Ogni volta che una comunità ha dovuto atteggiarsi di fronte al suo destino di nascita come « nazione », e quindi di conseguimento di una nuova identità, di trasgressione del vecchio, di accesso al nuovo, ha avuto bisogno di un nume che le risolvesse i problemi emotivi implicati in sì delicato passaggio, ne sciogliesse il trauma. In un saggio assai bello, e meritatamente famoso,

dedicato a « Don Quijote, don Juan y la Celestina », Ramiro de Maetzu ha spiegato ciò che han fatto, rispettivamente per l'Inghilterra e la Spagna, Amleto (è peccaminoso non agire) e Don Chisciotte (agire è inutile).

Un lettore italiano che non avesse troppa paura di sembrare irriverente potrebbe proporre *I Promessi Sposi* come risposta organizzata al « che fare? » del tempo. Che fare se gli austriaci sono in casa, i borboni sono in casa, i lanzichenecchi sono in casa? E considerando le vicende di Renzo (quante volte si torce le mani per la voglia repressa di mcnarle!) propone il più popolare dei nostri capolavori come una sorta di *western* mancato, o atrofizzato, o addirittura rovesciato: Un maestro del « genere », Anthony Mann, il regista di « Winchester 73 », « Lo sperone nudo », « L'uomo di Laramie », nel febbraio 1966 dichiarava il proprio scetticismo sul così detto « *western* all'italiana »: troppo sangue, troppe violenze e — soprattutto — il protagonista non sempre ha gli occhi azzurri: « Gli occhi azzurri danno ad ognuno una carica necessaria di innocenza. *Western* di questo tipo tengono il pubblico perché sono sadici; gli manca un cuore; i personaggi non si sa chi siano veramente. Sono viscidi, violenti, maligni, con un completo disprezzo per qualsiasi sentimento. In questo senso non hanno catturato lo spirito del West: una storia di conquiste che, in America, noi raccontiamo attraverso le vicende di gente semplice. Non di assassini o di tagliagole, ma di uomini spinti dalle circostanze in un mondo di violenza ».

La storia dell'Innominato è l'esatto capovolgimento di questa vicenda di uomini armati della Bibbia e costretti ad abbracciare il fucile.

Lui, che delle armi, della violenza, dell'« azione » aveva fatto uso ed abuso, vi rinunzia, persino quando organizza nel suo maniero la difesa dai lanzichenecchi: « In un canto di quella stanza da letto c'erano in disparte l'armi che lui solo aveva portate; quella sua famosa carabina, meschetti, spade, spadoni, pistole, coltellacci, pugnali, per terra, o appoggiati al muro, Nessuno dei servitori le toccò; ma concertarono di domandate al padrone quali voleva che gli fossero portate. « Nessuna »,

rispose; e, fosse voto, fosse proposito, restò sempre disarmato, alla testa di quella guarnigione . . . ».

« Ed era cosa singolare, vedere una schiera d'uomini armati da capo a piedi, e schierati come una truppa, condotti da un uomo senz'armi ».

Il fucile era già nella coscienza europea; probabilmente, era già nella stiva della « *Mayflower* », e la storia che Cooper ci ha raccontato non è così irripetibilmente indigena come ci vorrebbero far credere. Ma tipicamente americana è la risposta, la soluzione apprestata al problema. Cooper legifera, detta le tavole delle sue leggi, appresta nuove scale di valori, ma lo fa delegando. O meglio, propone alla comunità di delegare un « uomo venuto di lontano » (in senso spaziale o caratteriale non importa) ad infettarsi di quella violenza di cui essa vuol restare monda, per poi licenziarlo alla fine: come si usa il serpente per liberare la casa infestata dai topi, come si usa il cavaliere per liberare il bosco dalla presenza del drago. La soluzione è comoda, è infantile, è fiabesca; consente di veder il male sempre come un fatto demoniaco ed estraneo, consente di esorcizzarlo senza sporcarsi le mani; il limite etico della soluzione proposta reagisce sul limite stilistico del libro, e motiva il limitato assenso del lettore vigile. Con ben altro coraggio Melville e Poe e Hawthorne diranno a se stessi, ed ai loro connazionali, che il male è dentro di noi, contrasta ogni palmo di terreno al bene, lo insidia ogni giorno, ogni momento.

BENIAMINO PIACIDO