

RACCONTO PSICOLOGICO E ROMANCE IN DAISY MILLER

Daisy Miller è uno dei più noti « racconti internazionali » di Henry James; come è noto, sotto l'etichetta « tema internazionale » si è soliti raggruppare un certo numero di opere in cui ricorre la opposizione tematica tra America ed Europa, laddove America sta per libertà, spontaneità, energia morale, verginità culturale e spirituale, ed Europa sta per convenzione sociale, condizionamento, tradizione culturale, esperienza. Tale etichetta però, pur rispecchiando indubbiamente un motivo tematico fondamentale, rischia di nascondere, in molti casi, la struttura profonda che sottende gli schemi relativamente semplici e facilmente individuabili del « motivo internazionale », e cioè di un insieme di personaggi e situazioni tipiche di cui James si è servito, in un certo periodo, per dare vita al suo messaggio.

Cosa rimane allora, in un racconto semplice e lineare quale *Daisy Miller*, se mettiamo in secondo piano le vicissitudini della ragazza-americana-bella-ricca-ingenua a confronto con il corrotto e tenebroso mondo europeo? Rimane una struttura, entro la quale questi episodi si inseriscono, acquistando un senso nuovo, o meglio partecipando, solo così, al senso del messaggio. Sarà questa struttura che ci permetterà di continuare il discorso iniziato, anche quando non ci saranno più né « pretty American girls » né « dark European ladies ».

Dovendo descrivere in poche parole *Daisy Miller*, diciamo che questa è « la storia di una ragazza americana in Europa, vista attraverso gli occhi di un terzo personaggio, Winterbourne ». Questo ci consente già di fare una prima distinzione tra la storia, ossia la evocazione di una certa realtà e di certi avvenimenti che si susseguono, e il modo in cui questa viene raccontata, e recepita dal lettore. Dobbiamo vedere il

racconto svilupparsi lungo due piani paralleli: *il piano delle azioni*, di cui è protagonista Daisy, costituito dalla catena irreversibile dei fatti che conducono, o meno, il soggetto al raggiungimento di un certo obbiettivo; *il piano della narrazione*, sul quale questi stessi fatti vengono proiettati, arricchendosi di nuovi valori e nuove connotazioni. Questo secondo piano è costituito dal punto di vista di Winterbourne il quale, mentre non incide sullo svolgersi degli eventi, incide sulla nostra ricezione di essi. I due personaggi principali del racconto agiscono quindi a livelli diversi: Daisy domina la sfera delle azioni propriamente detta, Winterbourne invece è il protagonista di quello che potremmo chiamare « il piano delle azioni riflesse ».

La presente analisi si compone di tre momenti:

1) in cui cercheremo di isolare il livello delle azioni, e di ricostruire la catena sintagmatica degli eventi;

2) in cui rimonteremo questi sintagmi isolati forzatamente dal loro contesto nella impalcatura che li regge, ossia il punto di vista di Winterbourne;

3) in cui cercheremo di vedere questi due piani in rapporto tra loro, un rapporto di opposizione; abbiamo infatti la storia di due personaggi: uno che agisce, secondo la logica tipica, lo vedremo, del racconto di azione; e uno che reagisce, nel senso che la sua funzione, di riflettere e interpretare ciò che accade al primo livello, è da questo strettamente dipendente.

Potremmo dire, in altre parole, che a questi due piani paralleli e distinti corrispondono due diverse concezioni narrative che, a questo stadio della produzione di James, coesistono e si sovrappongono continuamente: quella del « romanzo psicologico » e quella del *romance*, inteso quest'ultimo come forma dialettica, basata sull'azione di un personaggio centrale, che passa attraverso una serie di avventure, in vista di una esperienza finale, che è l'oggetto della ricerca.

Fatta questa distinzione di piani narrativi, fermiamoci

ora al livello delle azioni: qui ritorniamo, è inevitabile, al tema internazionale.

Abbiamo un soggetto, Daisy, che muove verso un oggetto, l'Europa. Il fatto che Daisy, all'inizio del racconto, sia fisicamente diretta verso l'Italia, centro ideale dell'Europa, e anzi verso Roma, centro dell'Italia, riflette fin da ora il tema della ricerca; e vedremo che c'è una rispondenza omologica tra le tappe geografiche del viaggio di Daisy e le tappe spirituali dell'altro Viaggio di iniziazione che Daisy, come tutti i pellegrini americani di James, sta compiendo in Europa. L'Europa, in questo caso idealizzata e concentrata in Roma, è un punto da raggiungere e una esperienza fondamentale da compiere.

Quello di Daisy appare come un cammino a spirale verso un punto centrale che la attira come un polo magnetico, e la coinvolge in una serie irreversibile di passi; il suo « tendere » verso l'Europa infatti è più che un progetto, o un desiderio: è un'ansia che ha dell'irrazionale e dell'ineluttabile¹.

Quando la storia ha inizio, il volo circolare di Daisy si sta avviando alla sua fase conclusiva; siamo infatti in Svizzera, alle soglie dell'Italia.

Tutta la prima parte, che si svolge in Svizzera, ha una funzione preparatoria nei confronti della seconda; qui, certi contrasti, che sono il motivo tematico fondamentale a questo livello, sono attutiti, e percepibili soltanto come indizi.

La prima unità sintagmatica, che apre la catena delle possibilità, è costituita dall'entrata in scena di Daisy, annunciata ufficialmente dalle parole di Randolph.

« Here comes my sister! — cried the child in a moment — She's an American girl ». Winterbourne looked along the path and saw a beautiful young lady advancing².

1. L'impossibilità di sottrarsi alla esperienza del viaggio in Europa è presente in tutti i racconti internazionali: « ... it's a kind of craziness », « ... one has to ». (*Four Meetings*) « ... there's a duty that calls them to those wonderful countries ... » (*Europe*).

2. HENRY JAMES, « Daisy Miller », in: *The Complete Tales of Henry James*, London, 1962. Vol. IV, p. 114.

Fin dal primo istante, Daisy è un personaggio in movimento, in posizione di avanzamento.

Che ella è diretta in Italia, lo sappiamo subito; l'informazione ci viene fornita dalle poche parole Daisy-Randolph, e poi Daisy-Winterbourne.

Subito dopo, abbiamo una seconda « mossa » di Daisy, che esprime il desiderio di andare a visitare il castello di Chillon, e, praticamente, propone a Winterbourne la gita.

Il castello di Chillon, verso cui Daisy punta il suo ombrellino, è il primo punto da raggiungere, il primo tradursi in fatto concreto di quell'ansia irrazionale di cui parlavamo:

« I want to go there dreadfully. Of course I mean to go there. I wouldn't go away from here without having seen that old castle »³.

La gita è in progetto, ma la funzione rimane in sospeso, perché la scena viene interrotta da Eugenio, il corriere italiano, che pone fine alla conversazione Daisy-Winterbourne.

Prima di arrivare alla realizzazione del progetto, abbiamo un episodio intermedio, che ha una funzione di ridondanza, nel senso che sottolinea una situazione già in atto.

Siamo nello stesso giardino in cui si svolge la prima scena, ma di notte; anche questa volta, Daisy fa una proposta: andare in barca al chiaro di luna con Winterbourne; e anche questa volta Eugenio, che « appare » dal buio, interrompe la scena, e interferisce nel progetto di Daisy, che rinuncia a metterlo in atto.

Subito dopo, abbiamo la realizzazione della funzione rimasta sospesa, e la gita a Chillon. Andare a Chillon è chiaramente un sintagma di avvicinamento verso « l'Europa », di cui non mancano gli accessori tipici e le connotazioni « sinistre » (corkscrew staircases, oubliettes, the history of the unhappy Bonivard...).

La visita a Chillon, che conclude la prima parte, segna

3. *Ibid.*, p. 152.

dunque la prima tappa nel cammino di Daisy, che procede senza conflitti e senza complicazioni, se si eccettua la funzione di disturbo di Eugenio, e una pausa, appena percettibile, in questa trionfale avanzata dell'eroina. Mi riferisco ad un momento in cui, per la prima volta, vediamo Daisy fermarsi; ella ha capito, dall'atteggiamento di Winterbourne, che Mrs. Costello, zia di lui, si è rifiutata di conoscerla; la pausa improvvisa è sottolineata da una allitterazione:

Miss Daisy Miller *stopped and stood looking at him . . .* « She doesn't want to know me! Why don't you say so? You needn't be afraid. I'm not afraid ». And she gave a little laugh⁴.

ma è solo un attimo; subito dopo la vediamo riprendere il suo cammino:

. . . the young lady, resuming her walk, gave an exclamation quite in another tone.

Sebbene la complicazione sia quindi già scattata, l'impressione che ci dà tutta questa prima parte è quella del cammino trionfale dell'« American Girl » verso l'Europa; impressione sottolineata da una atmosfera piena di luce e di colore; il giardino di Vevey, da cui vediamo apparire Daisy raggianti in una mattina d'estate, è il giardino incantato delle favole, l'ambiente dal quale Daisy-Principessa prende le mosse⁵.

Ma restiamo al livello delle azioni.

All'inizio della seconda parte, Daisy è già a Roma; una altra tappa e un altro successo: la conquista della società romana, che si traduce nella immagine di Daisy che varca la soglia del salotto di Mrs. Walker. Una situazione scenica uguale a quella iniziale: anche qui la ragazza, annunciata ufficialmente

4. *Ibid.*, p. 159.

5. L'immagine della principessa, a proposito della 'American girl', è assai frequente, come pure quella della colomba. Qui abbiamo: « . . . as she moved away, drawing her muslin furbelows over the gravel, Winterbourne said to himself that she had the tournure of a princess ».

dal maggiordomo e preceduta da Randolph, avanza trionfalmente verso il centro della scena:

He had not been there ten minutes when the servant came in, announcing « Madame Mila! ». This announcement was presently followed by the entrance of little Randolph Miller, who stopped in the middle of the room and stood staring at Winterbourne. An instant later his pretty sister crossed the threshold⁶.

Solo lo sfondo è cambiato; non più il giardino assolato di Vevey, ma il piccolo salotto color porpora di Mrs. Walker; il cerchio si va stringendo; da un ambiente libero e aperto, in cui è più facile comunicare, a un piccolo mondo chiuso e rigidamente definito. Subito dopo questa seconda entrata trionfante di Daisy, avvertiamo che il conflitto è già in atto; la società che Daisy ha conquistato comincia ad interferire nel suo cammino, attraverso una serie di divieti; la funzione di disturbo, che avevamo notato, al livello di indizio, nella figura di Eugenio, viene ora esplicita, in modo più diretto, da Mrs. Walker, che vuole imporre a Daisy un codice di comportamento che non è il suo.

Abbiamo una breve sequenza, in cui Daisy riesce ancora una volta a superare l'ostacolo, e a realizzare il suo progetto: la passeggiata al Pincio con Giovanelli.

« I am going to the Pincio » said Daisy smiling.

« Alone, my dear, at this hour? » Mrs. Walker asked . . . « I don't think it's safe, my dear . . . don't walk to the Pincio at this hour to meet a beautiful Italian »⁷.

Il divieto è esplicito, ma Daisy riesce a sbloccare la situazione, proponendo di farsi accompagnare da Winterbourne; e il senso di vittoria è evidente nelle parole che ella rivolge a Eugenio, uscendo di casa: « Good-bye, Eugenio! — cried Daisy — I'm going to take a walk! ».

6. *Ibid.*, p. 173.

7. *Ibid.*, p. 177.

Ma il conflitto si ripresenta subito dopo, in modo perentorio.

Siamo al climax della storia, al punto in cui Daisy si pone apertamente in lotta con la società e accetta di continuare il cammino da sola.

Mi riferisco alla scena in cui Mrs. Walker, andata a raggiungere Daisy al Pincio, le chiede di lasciare Giovanelli e di salire in carrozza con lei; la risposta di Daisy restringe enormemente il campo delle possibilità:

« . . . If this is improper, Mrs. Walker, then I'm all improper, and you must give me up. Good-bye; I hope you'll have a lovely ride! »⁸.

Da questo punto, assistiamo al processo di peggioramento di Daisy, che perde una ad una tutte le posizioni conquistate; abbiamo infatti: il rifiuto di Mrs. Walker (*party* in casa di Mrs. Walker); il rifiuto della società romana in genere (scena in Piazza S. Pietro); il rifiuto di Winterbourne (scena al Colosseo).

La parabola dei successi di Daisy, che si era aperta con Winterbourne, nel giardino assolato di Vevey, si chiude con Winterbourne, nel buio sinistro del Colosseo.

Il rifiuto di Winterbourne rappresenta per Daisy il crollo della sua ultima posizione, e la impossibilità di fruire della esperienza compiuta; di qui la rinuncia: « I don't care — said Daisy — il I have Roman fever or not », e poi la morte della ragazza.

Ma, questo è importante, l'esperienza si è compiuta, il punto verso cui Daisy tendeva all'inizio, « l'Europa », è stato raggiunto. Sotto questo aspetto, la scena al Colosseo è esemplare.

Si parlava di un cammino a spirale di Daisy verso il suo oggetto, fatto di cerchi sempre più piccoli, di tappe sempre

8. *Ibid.*, p. 185.

più serrate e di alternative sempre più limitate. L'abbiamo trovata in Svizzera, ormai alle soglie del viaggio conclusivo; l'abbiamo vista 'calare' verso l'Italia, centro spirituale dell'Europa; verso Roma, centro dell'Italia; ed ora, vediamo che il Viaggio si conclude nel punto più centrale possibile del Colosseo, un edificio circolare nel centro di Roma.

... Winterbourne approached the dusky *circle* of the Colosseum... Then he passed in among the cavernous shadows of the great structure, and emerged upon the clear and silent arena... one half of the gigantic *circus* was in deep shade; the other was sleeping in luminous dusk... Winterbourne walked *to the middle* of the arena... The great cross *in the centre* was covered with shadow... Then he saw that two persons were stationed upon the low steps which formed its base. One of these was a woman, seated...⁹.

Seduta ai piedi della grande croce al centro dell'arena, Daisy Miller è giunta al termine della sua ricerca, ha raggiunto il punto verso cui gravitava da quando, pellegrina inconsapevole, era partita dall'America: un Viaggio irreversibile, e a cui non poteva sottrarsi.

« I was bound to see the Colosseum by the moonlight; I shouldn't have wanted to go home without that »¹⁰;

e, poco prima di allontanarsi definitivamente:

« Well, I *have* seen the Colosseum by the moonlight, that's one good thing »¹¹.

Dopodiché, abbiamo la rinuncia di Daisy, e il suo definitivo allontanarsi dalla scena:

Upon this, the cab driver cracked his whip, and they rolled away upon the desultory patches of the antique pavement¹².

9. *Ibid.*, p. 201.

10. *Ibid.*, p. 203, sono quasi le stesse parole che Daisy aveva usato parlando di Chillon, altro punto chiave del viaggio.

11. *Ibid.*, p. 203. Il corsivo è nel testo.

12. *Ibid.*, p. 204.

L'ultima unità sintagmatica della storia è in perfetta antitesi alla prima; abbiamo visto che il « viaggio » comincia con l'immagine di Daisy che avanza radiosa lungo il sentiero del giardino assolato di Vevey; lo vediamo ora concludersi, dopo che il punto focale è stato toccato, con la immagine analoga di Daisy che si allontana dal buio sinistro del Colosseo; la scena iniziale si svolge al mattino, quella finale a mezzanotte; un ciclo si è compiuto; il movimento ciclico si ritrova anche nell'alternarsi delle stagioni: l'estate nella fase iniziale, in Svizzera; l'inverno nella fase più acuta del conflitto, a Roma; la primavera nella fase finale, che segna il momento di iniziazione dell'eroe, la rinascita ad una nuova vita.

Si parlava all'inizio di *romance*; secondo il Fryc, due sono gli elementi caratteristici, che danno forma letteraria al *romance*: la ricerca portata a termine con successo, che si ha di solito passando per tre stadi: lo stadio del viaggio pieno di pericoli e delle avventure preliminari, la lotta cruciale e infine l'esaltazione dell'eroe; e la tendenza a creare dei moduli convenzionali secondo i quali la narrazione tende verso una direzione idealizzata.

La storia di Daisy Miller, per quanto ci consta a questo punto dell'analisi, si muove interamente nell'ambito del *romance*, sia in senso sintagmatico che paradigmatico.

Abbiamo visto che Daisy è il soggetto di ogni episodio; è sempre lei che, con una sua mossa, fa avanzare il sintagma, provocando una reazione da parte dell'ambiente circostante, che crea una situazione nuova, da cui è di nuovo lei a prendere le mosse; il suo graduale avvicinarsi all'oggetto della ricerca è segnato da episodi in cui si ripete, in termini sempre più intensi, una situazione analoga:

- 1) Daisy esprime un desiderio, o formula un progetto.
- 2) Si pone un ostacolo, sotto forma di interferenza da parte di altri personaggi.
- 3) Superamento dell'ostacolo.

Abbiamo visto le due interferenze di Eugenio, che pongono fine momentaneamente alle azioni intraprese da Daisy; la prima è una semplice interruzione, la seconda ha già il ca-

rattere di divieto: « I think you had better not to go out in a boat, mademoiselle »¹³.

Abbiamo visto poi i due interventi di Mrs. Walker, in cui si parla di « salvare » Daisy, che suonano già come minacce; il divieto di recarsi al Colosseo, infine, è implicito, in tutta la seconda parte, nei continui riferimenti alla « Roman fever ».

Le infrazioni di Daisy a tali divieti sono altrettante prove da superare, altrettanti cerchi magici che le si richiudono attorno. Il raggiungimento finale corrisponde al momento di esaltazione dell'eroe, che si è rivelato come tale anche se non sopravvive al conflitto.

Ma gli elementi del *romance* incidono soprattutto al livello paradigmatico, cioè negli attributi dei personaggi, nella presenza di certe immagini archetipe, nel rispetto di certe convenzioni narrative tipiche.

La scena iniziale, in cui viene presentata Daisy, è l'inizio di una « fairy tale »: dopo la determinazione spazio-temporale (« At the little town of Vevey, in Switzerland, there is a particularly comfortable hotel... »), ecco che si avvicina lungo il sentiero fiorito « a beautiful young lady »; anche la formula verbale è tipica: l'uso dell'articolo indefinito, che avvolge nella indeterminatezza il personaggio che sta avanzando, e poi quel « beautiful », l'aggettivo più ingenuo e più immediato per indicare la bellezza; quello usato appunto per la « bella fanciulla » delle favole, e che mai, invece, viene usato da Winterbourne; e poi la descrizione del vestito, bianco, tutto pizzi e ricami; e, solo più tardi, il nome della bella fanciulla, il nome di un fiore.

Al contrario Eugenio, che ha tutte le connotazioni dell'antagonista¹⁴, « appare » all'improvviso sulla scena:

...but at this moment another person — presumably Eugenio — appeared¹⁵.

13. *Ibid.*, p. 166.

14. *Ibid.*, p. 153.

15. *Ibid.*, p. 165.

La seconda « apparizione » di Eugenio è decisamente sinistra:

« It is eleven o'clock, madam » — said a voice, with a foreign accent, out of the neighbouring darkness; ... he had apparently just approached ¹⁶.

In quanto agli attributi dei personaggi e alle immagini archetipe, ritroviamo qui, quasi al completo, l'apparato mitico (un mito ovviamente trasposto in direzione umana), del mondo del *romance*, il mondo che Northrop Fryc chiama « l'analogia della innocenza ».

Innanzitutto, il personaggio Daisy, che è un archetipo evidente; tra le figure umane di questo mondo, quella del bambino e quella della giovane donna vengono in primo piano ¹⁷; gli attributi di Daisy sono quelli della principessa delle favole: Bellezza — Innocenza (in cui è implicita l'idea di verginità) — Regalità; il colore di Daisy è il bianco; il vestito di mussola bianca, insieme all'ombrellino, al ventaglio e ai mille « frills and flounces », è un accessorio immancabile della « American Girl ».

Abbiamo già notato la funzione del giardino fiorito di Chillon, che si inserisce nel paradigma del « locus amoenus » e del giardino incantato; questo fa da sfondo a tutta la prima parte, in cui l'unica immagine di abitazione è il castello (Chillon), meta tipica dell'eroe del *romance*.

Le immagini di acqua sono presenti nei frequenti riferimenti al lago, ora illuminato dal sole ora dalle stelle.

Nella seconda parte, tutto l'apparato immaginario si sposta verso connotazioni più sinistre e insieme più ricche: scom-

16. Si veda a questo proposito il saggio di G. MELCHIONI, « Un personaggio di Henry James », in *Studi Americani*, Roma, 1956, vol. II, pp. 179-194.

17. Il personaggio Daisy si arricchirà e si svilupperà in seguito in quello più misterioso del bambino, che, per la sua stessa natura, sfugge all'antitesi morale di bene e di male, di eroi e di malvagi.

pare il giardino, e viene in primo piano la città, con i suoi salotti e le sue rovine. Compare l'apparato simbolico del Cristianesimo, che culmina nell'immagine finale del Colosseo e della croce al centro dell'arena. È evidente, infine, come l'archetipo del Viaggio sottenda tutta la narrazione.

In quanto all'altro aspetto del *romance*, cioè la tendenza a una visione idealizzata e stilizzata, possiamo ben dire che, a questo livello, la storia di Daisy Miller fa parte di quella concezione narrativa; abbiamo visto finora un mondo di valori puri, di eroi e di antagonisti, di bene e di male; le opposizioni tematiche sono precise e facilmente individuabili: America—Europa; Individuo—Società; Luce—Ombra; quest'ultima dicotomia sarà un *pattern* ricorrente fino agli ultimi racconti di Henry James, che la userà in modo meraviglioso per rendere l'ambiguità e la contraddittorietà di certe situazioni; per ora, invece, l'opposizione è netta: la luce del giardino di Vevey — punto di partenza; la notte sul lago, illuminata dalle stelle — prima pausa di Daisy; il buio del Colosseo — punto di arrivo.

Quello che abbiamo visto finora è solo una parte dell'asse sintagmatico del racconto; abbiamo lasciato fuori tutto ciò che non incide sullo svolgersi dei fatti e che pertanto non fa parte del livello delle azioni.

Rimontiamo ora questi sintagmi isolati a forza dal loro contesto nella struttura che li sorregge e li collega; in altre parole, proiettiamo il piano dell'azione, così come lo abbiamo visto, sul piano della narrazione, dato dal punto di vista di Winterbourne, e avremo un « piano dell'azione riflessa », cioè una realtà arricchita e complicata dalla continua analisi di una mente estremamente sensibile e critica.

Per recuperare questo secondo livello, dobbiamo fare due tipi di operazione: 1) prendere in considerazione delle unità narrative nuove, che non incidevano sulla catena dei fatti, dominata interamente da Daisy; sono, infatti, i momenti in cui Daisy non c'è. Queste nuove unità narrative sono principalmente di due tipi: i monologhi interiori di Winterbourne e

i dialoghi tra Winterbourne e la zia, Mrs. Costello. 2) considerare di nuovo le unità narrative del primo livello, e vedere se e come queste vengono arricchite dal punto di vista di Winterbourne.

Con la prima operazione, avremo l'asse completo del racconto, e vedremo come la vicinanza con altre unità narrative alteri il campo semantico dei fatti esaminati; la seconda ci permetterà di notare come il « punto di vista » non influisca solo al livello distribuzionale, cioè orizzontalmente, ma soprattutto verticalmente, al livello integrativo, filtrando i fatti stessi; siamo ora in un campo, quello appunto della « tecnica del punto di vista », che è stato studiato dalla critica in tutti i particolari; pertanto, non mi dilungherò su questi fatti, e saranno sufficienti pochi esempi.

Dicevamo che le nuove unità narrative sono costituite principalmente dai monologhi interiori di Winterbourne e dai dialoghi Winterbourne-Mrs. Costello. Questi ultimi hanno una funzione ben precisa nell'economia dell'opera: una funzione equilibratrice, nel senso che portano in campo la componente europea di Winterbourne, per controbilanciare il fascino esercitato da Daisy; analoga funzione hanno i parenti di Daisy, che evidenziano gli aspetti negativi dell'America (mancanza di raffinatezza e di cultura) e accentuano il fastidio di Winterbourne.

Riprendiamo la sequenza che ha dato inizio alla « storia »: « Daisy avanza lungo il sentiero nel giardino di Vevy »; abbiamo notato come questa sia, sotto tutti gli aspetti, una entrata trionfale, un primo passo verso l'oggetto della ricerca; ora, se rimontiamo questo sintagma nell'asse del racconto, vediamo che, quando Daisy arriva, ha già avuto luogo un breve dialogo Winterbourne-Randolph, che getta una sfumatura leggermente diversa sull'eroina in arrivo; ella è, sì, la bellissima fanciulla vestita di mussola bianca, ma è anche la sorella di Randolph, un ragazzino invadente e maleducato, che arrota la 'r' e parla in modo volgare.

E infatti, vediamo che, subito dopo, Winterbourne osserva:

... and though it [the young lady's face] was eminently delicate, Winterbourne accused it, very forgivingly, of a want of finish. He thought it possible that *Master Randolph's sister* was a coquette; but in her bright, superficial little visage there was no mockery, no irony¹⁸.

Con il primo monologo interiore di Winterbourne scatta la complicazione di questo livello, data dalla incapacità di Winterbourne di capire e giudicare la vera natura della ragazza; da ora in poi, ogni nuova mossa di Daisy che, abbiamo visto, la fa avanzare verso il proprio obbiettivo, ripropone a Winterbourne il suo problema iniziale:

Was she simply a pretty girl from New York State . . . or was she also a designing, an audacious, an unscrupulous young person?¹⁹

ed è ancora, ogni volta, una nuova mossa di Daisy, che mette in crisi le successive diverse soluzioni di Winterbourne.

Vediamo così che, non appena Winterbourne, rilassato per aver trovato la prima « formula », riprende la sua posizione di osservatore, la formula comincia a non funzionare più.

But this young girl was not a coquette . . . ; she was only a pretty American flirt. Winterbourne was almost grateful for having found the formula which applied to Miss Daisy Miller. He leaned back in his seat . . . he wondered what were the regular conditions and limitations of one's intercourse with a pretty American flirt . . .

« Have you been to that old castle? » asked the young girl, pointing with her parasol to the far-gleaming walls of the Chateau de Chillon²⁰.

Tra il progetto della gita a Chillon, e la sua realizzazione, si inserisce il primo dialogo Winterbourne-Costello, che in

18. *Daisy Miller, cit.*, p. 147.

19. *Ibid.*, p. 151.

20. *Ibid.*

questo caso ha la funzione di attenuare l'entusiasmo di Winterbourne per la gita progettata; il corredo attributivo di Daisy si arricchisce ancora: accanto a « innocent, pretty, unsophisticated », si pongono « common, wild, uncultivated ».

Avevamo notato come la prima parte si chiudesse sulla nota del successo di Daisy che compie, con Chillon, la prima tappa del suo viaggio; dobbiamo ora inserire però una brevissima unità narrativa, la cui funzione viene saturata solo a questo livello; ciò che in effetti chiude la prima parte è ancora un dialogo Winterbourne-Costello:

« She went with you all alone? »

« All alone »

Mrs. Costello sniffed a little at her smelling-bottle.

« And that — she exclaimed — is the young person you wanted me to know! »²¹.

Direi che è già evidente come procede la catena narrativa, ai due livelli; il viaggio di Daisy, che abbiamo visto svilupparsi secondo tappe precise, subisce, se proiettato su questo secondo asse, continue battute d'arresto.

Non abbiamo nuove azioni, ma una continua interrogazione di una realtà che non offriva, di per sè, problemi interpretativi.

Senza soffermarsi sulle singole funzioni di questo secondo piano narrativo, possiamo farci un'idea dell'arricchimento semantico cui è sottoposta la materia che già conosciamo, seguendo la dinamica del termine « innocence », che, abbiamo visto, riflette il tema dominante del primo livello, ma di cui soltanto ora si parla, nei monologhi interiori e nei dialoghi di Winterbourne.

La parola ('innocence' o 'innocent') ricorre quindici volte nel testo, ed ogni volta si carica di ambiguità e di nuove connotazioni. La troviamo per la prima volta preceduta dal verbo 'looked', che introduce una nuova opposizione tema-

21. *Ibid.*, p. 171.

tica: quella Apparenza-Realtà; mentre, subito dopo, l'avverbio « exceedingly » suggerisce i possibili valori negativi della parola stessa, quali superficialità, o ignoranza²²; innocenza e ignoranza diventano infatti sinonimi durante la prima conversazione romana tra Winterbourne e Mrs. Costello: « They are very ignorant — very innocent only . . . »²³.

La possibilità di coesistenza di valori opposti è sottolineata dal concetto di « mixture »: « She seemed to him . . . an extraordinary mixture of innocence and crudity »²⁴, e, più tardi:

But Daisy . . . continued to present herself as an inscrutable combination of audacity and innocence²⁵.

dove notiamo che « innocence » è passato al secondo posto.

La opposizione Apparenza-Realtà sembra irriducibile, quando si parla di « her innocent-looking indifference », dove 'innocent' e 'looking' sono ormai una parola sola. Quando il termine ritorna, è in chiave decisamente ironica:

. . . holding oneself to a belief in Daisy's 'innocence' [tra virgolette nel testo] came to seem to Winterbourne more and more a matter of fine-spun gallantry²⁶.

e, nella sequenza finale al Colosseo, lo troviamo irrimediabilmente deformato e negato:

What a clever little reprobate she was, and how smartly she played an injured innocence!²⁷.

Ma dopo la scena al Colosseo, che chiude il livello delle

22. *Ibid.*, p. 151: « Miss Daisy Miller looked extremely innocent. Some people had told him that, after all, American girls were exceedingly innocent . . . ».

23. *Ibid.*, p. 172.

24. *Ibid.*, p. 170.

25. *Ibid.*, p. 182.

26. *Ibid.*, p. 198.

27. *Ibid.*, p. 202.

azioni, il racconto continua, e il problema della innocenza di Daisy Miller entra definitivamente nella sfera dell'ambiguità:

At last he [Giovanelli] said: « She was the most beautiful young lady I ever saw . . . and the most innocent ».

« The most innocent? ».

« The most innocent »²⁸.

Ma, dicevamo, l'ambiguità che riscontriamo a questo livello non è data soltanto dalla presenza di nuove unità narrative, che sollecitano esplicitamente il lettore a uno sforzo interpretativo; assai più efficace è l'ambiguità che attraversa verticalmente tutto il racconto, e che nasce da un modo particolare di presentarci i fatti stessi, da una narrazione che è di per sé estremamente connotativa. Il disagio che anche il lettore finisce per provare davanti alla figura sfuggente di Daisy non è provocato tanto dalle parole di Winterbourne o di Mrs. Costello, quanto da sensazioni immediate e difficilmente individuabili, suscitate ora dalla scelta di una parola, ora da un accostamento ambiente-personaggio, ora dalla rappresentazione fugace di un atteggiamento.

È difficile dare degli esempi che non facciano apparire banale quello che è già un gioco raffinato che pervade tutto il tessuto narrativo: dalla prima immagine di Daisy, che ci appare in una nuvola di « white muslin, with a hundred frills and flounces », in cui la generica impressione di candore è inseparabile da una connotazione di frivolezza (quasi la leggerezza e la impalpabilità si trasferissero dal tessuto a Daisy stessa), in cui gioca anche una certa suggestività fonica; all'altra immagine analoga di Daisy che si aggira saltellando per gli ambienti cupi del castello di Chillon, in cui la connotazione informativa (innocenza-frivolezza), nasce dall'accostamento di valori opposti, quali la gonna frusciante di Daisy, che ci rimanda allo stesso campo semantico dei 'falpalà', e la scala a chiocciola, simbolo archetipo di angoscia; due im-

28. *Ibid.*, p. 205.

magini che sono legate anche ad un gioco di allitterazioni: « Daisy tripped about the vaulted chambers, rustled her skirts in the corkscrew staircases . . . »; al gioco luce-ombra, cui abbiamo già accennato, e che ora, nelle mani di Winterbourne, si fa più raffinato: quella realtà che sembrava esaurirsi in un viaggio dalla luce all'oscurità, dal mattino alla mezzanotte, dalla innocenza alla esperienza, viene ora proiettata in una mezza luce ricca di toni diversi che si oppongono e si sovrappongono: quella mezza luce che fa da sfondo a tutta la scena al Colosseo, nella cui oscurità anche Winterbourne, con una « improvvisa illuminazione », crede di trovare la prova della non-innocenza di Daisy:

There was a waning moon in the sky, and her radiance was not brilliant, but she was veiled in a thin cloud-curtain which seemed to diffuse and equalize it . . . Winterbourne approached the dusky circle of the Colosseum . . . Then he passed in among the cavernous shadows of the great structure, and emerged upon the clear and silent arena . . . one half of the gigantic circus was in deep shade, the other was sleeping in luminous dusk . . . The great cross in the centre was covered with shadow . . . It was as if a sudden illumination had been flashed upon the ambiguity of Daisy's behaviour . . .²⁹

Arriviamo ora al terzo momento dell'analisi.

Il punto di vista di Winterbourne non è solo questo, un mezzo tecnico atto a caricare di ambiguità una realtà narrativa che sembrava definita; nel momento stesso in cui esplica la sua funzione di « rumore », per dirla con gli informazionisti, Winterbourne si realizza come personaggio, si fa egli stesso soggetto di una ricerca, e di una « storia »: la storia di Winterbourne che osserva e cerca di capire Daisy.

Se al primo livello avevamo:

vs.

Daisy Europa,

29. *Ibid.*, p. 201.

al secondo abbiamo:

vs.

Wint Daisy.

Quello che era il punto di partenza diventa punto di arrivo, il soggetto incontrastato del piano delle azioni si fa oggetto della ricerca di Winterbourne; è l'intero asse, anzi, che diventa oggetto: tutto ciò che era un trionfo della soggettività, della iniziativa individuale, dell'azione, viene inglobato sul nascere dalla riflessione di Winterbourne, viene scomposto, analizzato, classificato. Due son quindi le « storie » (si potrebbe parlare di 'story within the Story'), ma strutturalmente diverse; da una parte una favola, basata sull'azione di un personaggio centrale, che si crea da sè i propri sintagmi, ossia trova in se stesso i presupposti per progredire nella sua ricerca; dall'altra il racconto psicologico, in cui non esiste azione, ma negazione dell'azione, che viene distrutta dall'analisi nel momento in cui nasce; da una parte una serie di tappe precise e consequenziali, dall'altra un continuo dilazionare e annullare giudizi appena formulati, decisioni appena prese.

Usando una terminologia di T. Todorov, diremo che al primo livello abbiamo una logica basata su un rapporto di « causalité événementielle » (un fatto —> un altro fatto); al secondo, un rapporto di « causalité psychologique » (un fatto —> una reazione psicologica).

È a questo punto che io parlerei di una profonda opposizione tematica-strutturale, in cui si può inserire anche la dicotomia Europa-America, senza il rischio di sminuirla a semplice fatto contenutistico, identificando, per esempio, il valore America-Libertà con le impennate e i capricci di Daisy. Non è nei battibocchi tra Daisy e Mrs. Walker che va ricercata la opposizione, ma nella struttura bi-assiale del racconto, che oppone, evidenziandole, due concezioni narrative e due modi di affrontare la vita: quello dell'eroe attivo, immediato, diretto, liberamente creativo; quello dell'eroe passivo, che, vittima di un esasperato senso analitico, perde di vista la

realtà nell'insieme, e alla fine della sua ricerca si ritrova, con un mucchio di frammenti, al punto di partenza.

Rivediamole ancora una volta queste due storie, questi due eroi di due mondi diversi; consideriamo la situazione iniziale, punto di partenza delle due ricerche:

— Winterbourne, sitting, looking idly about him —

— Daisy, advancing along the path —

Al movimento diretto di Daisy, si contrappone subito l'andamento di Winterbourne, incerto, frazionato, studiato:

He got up and stepped slowly towards the young girl . . . He wondered whether he had gone too far; but he decided that he must advance rather than retreat . . .³⁰.

Abbiamo visto come la bellezza di Daisy fosse un elemento paradigmatico sempre vivo e molto importante al primo livello, che faceva parte dell'avanzamento dell'eroina: « she was strikingly, admirably pretty ». Ma mentre è ancora vivo il fascino di questa immagine, ecco Winterbourne già intento alla sua opera di arricchimento--scardinamento della realtà:

. . . she gradually gave him the benefit of her glance; and then he saw that this glance was perfectly direct and unshrinking. It was not, however, what would have been called an immodest glance, for the young girl's eyes were singularly honest and fresh. They were wonderfully pretty eyes; and, indeed, Winterbourne had not seen for a long time anything prettier than his fair country-woman's various features — her complexion, her nose, her ears, her teeth. He had a great relish for feminine beauty; he was addicted to observing and analysing it; and as regards this young lady's face he made several observations. It was not at all insipid, but not exactly expressive; and though it was eminently delicate, Winterbourne accused it, very forgivingly, of a want of finish . . .³¹.

Una affermazione semanticamente e sintatticamente indiscutibile, espressa in quattro parole (she was strikingly, ad-

30. *Daisy Miller, cit.*, p. 145.

31. *Ibid.*, p. 147.

mirably pretty), si frantuma, si disperde in mille frammenti (glance, eyes, nose, teeth, complexion...), così come è frantumato il discorso, in cui già si notano gli elementi tipici del monologo interiore jamesiano: gli incisi, anche se solo al livello di avverbi (however, indeed, very forgivingly), che annullano e modificano continuamente una affermazione precedente; l'abbondanza di avverbi lunghi, pesanti, (perfectly, singularly, wonderfully, exactly, eminently), che ritardano il discorso e attutiscono anch'essi la immediatezza di certe affermazioni; la tendenza a collegarsi con un elemento della frase precedente (glance... glance; eyes... eyes; pretty... prettier), che equivale a ritornare su un concetto appena espresso; l'uso di parallelismi, mediante cui si accostano, seppure moderati dagli avverbi, concetti opposti: « not insipid / not expressive; delicate / want of finish ».

Il bel viso di Daisy scompare dietro una serie confusa e illeggibile di particolari; ed è sul particolare che Winterbourne ama di nuovo soffermarsi, rilassato, dopo aver fatto il grande sforzo di dare un primo giudizio, di accettare la situazione nell'insieme (« she was only a pretty American flirt »):

He leaned back in his seat; he remarked to himself that she had the most charming nose he had ever seen...

Se i verbi di movimento (walk, advance, move towards) hanno sempre per soggetto Daisy « stand » è il verbo di Winterbourne; ogni volta che Daisy compie una tappa, Winterbourne è lì, poco discosto, che osserva: « he stood looking after them », dopo la mossa « Chillon »; « Winterbourne stood looking after her », dopo la proposta di Daisy della gita sul lago; « Winterbourne was standing near the door; he saw it all ». quando Mrs. Walker rifiuta ufficialmente Daisy; « he stood there, looking at her... », scena al Colosseo, questo per citare solo qualche esempio; mentre Daisy percorre tutta la sua parabola, Winterbourne rimane fisso nel suo angolo di osservatore.

Abbiamo già notato il parallelismo tra la situazione ini-

ziale e quella finale: Prima scena — Winterbourne, fermo, osserva Daisy avvicinarsi; Ultima scena — Winterbourne, fermo, osserva Daisy che si allontana. Un ciclo si è compiuto, Daisy è giunta al termine del suo Viaggio, e della sua ricerca, e anche Winterbourne vi è giunto, ma per ritrovarsi, con un mucchio di frammenti, al punto di partenza.

Infatti, nell'unico momento in cui anche lui si muove, dando finalmente un giudizio su Daisy, sbaglia; e nel sintagma successivo, dopo la morte di Daisy, abbiamo visto che il problema della innocenza della ragazza si ripresenta, e di nuovo Winterbourne « stood staring at the raw protuberance among the April daisies ».

Questo ritrovarsi al punto di partenza lo vediamo anche nel fatto che il racconto si chiude con un altro intervento di Mrs. Costello, e con un periodo finale, introdotto da « nevertheless », in cui si ripete, quasi con le stesse parole, la presentazione iniziale di Winterbourne:

Nevertheless, he went back to live to Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motive of sojourn: a report that he is « studying » hard — an intimation that he is much interested in a very clever foreign lady³².

Una struttura circolare dunque, ma non nel senso di cui avevamo parlato a proposito del cammino a spirale di Daisy verso l'Europa; il cerchio della realtà, che Daisy continuamente affronta e rompe, è un ostacolo insormontabile per Winterbourne che, fermo sulla tangente, è incapace di penetrarvi, lo osserva girare, cogliendone ora l'uno ora l'altro aspetto, contraddittorio.

Le immagini della circolarità saranno sempre più frequenti e complesse in James, man mano che si approfondisce

32. *Daisy Miller, cit.*, p. 207. All'inizio, avevamo: « ... when his friends spoke of him, they usually said that he was at Geneva, « studying » ... when certain people spoke of him they affirmed that the reason of his spending so much time at Geneva was that he was extremely devoted to a lady, a foreign lady ... ».

la tematica della esclusione dal mondo e del ripiegamento su se stessi; anche se per *Daisy Miller* non si può ancora parlare di un vero linguaggio simbolico, mi pare che questo tema si risolva, eideticamente, nelle immagini ricorrenti dell'ombrello e del ventaglio di Daisy che, aprendosi davanti agli occhi di Winterbourne, lo escludono da quel mondo di cui essi sono gli accessori tipici: il mondo dell'*American Girl*, del *romance*, della « analogia della innocenza »; e non è un caso che questi due oggetti, più di qualsiasi altro, suggeriscano anche la opposizione tra Apertura (libertà, spontaneità di rapporti, continua espansione spirituale), e Chiusura (condizionamento, passività, ripiegamento su se stessi), il che non è altro che ritornare, con parole diverse, sulla profonda opposizione che abbiamo individuato nella struttura bi-assiale del racconto.

Nella prima parte, alla fine della scena iniziale, abbiamo:

« Oh, well, we'll go some day — said Miss Miller — and she gave him a smile and turned away. She put up her parasol and walked back to the inn beside Eugenio. Winterbourne stood looking after them . . . ».

Sempre nella prima parte, durante la scena notturna sul lago, l'immagine dell'enorme ventaglio (the largest fan he had ever beheld — her enormous fan) che Daisy continuamente apre e chiude, ora mostrando ora nascondendo il viso, accentua l'impressione di ambiguità e di inafferrabilità della realtà che si nota anche nel gioco luce-ombra; le due coppie di opposizioni (Luce/Ombra, Apertura/Chiusura), sono anzi strettamente collegate:

Her prettiness was still visible in the darkness; she was opening and closing her enormous fan.

. . . her pretty eyes were gleaming, she was swinging her great fan about.

Ancora più indicativa è la scena al Pincio, che rappresenta, come abbiamo visto, il momento di maggiore « azione » per Daisy; anche per Winterbourne, questo è chiaramente il momento di una scelta; Mrs. Walker lo mette davanti a una

alternativa: o rimanere in carrozza con lei, o andare verso Daisy e Giovanelli; Winterbourne scende dalla carrozza, scartando quindi la società di Mrs. Walker: « Winterbourne stood there: he had turned his eyes towards Daisy and her cavalier . . . », ed ecco il solito gioco luce-ombra, e di nuovo l'immagine del parasole che lo esclude:

The western sun in the opposite sky sent out a brilliant shaft through a couple of cloud-bars; whereupon Daisy's companion took her parasol out of her hands and opened it; then, still holding it, he let it rest upon her shoulder, so that both their heads were hidden from Winterbourne.

Winterbourne sembra muovere ancora: « This young man lingered a moment, then he began to walk », ma:

But he walked — not towards the couple with the parasol, — towards the residence of his aunt, Mrs. Costello³³.

dove sull'ultima parola, che non a caso è « Mrs. Costello », si accumula tutto un senso di depressione e involuzione, sottolineato dal tonema discendente; al contrario, il tono ascendente di « not towards the couple with the parasol » sembra sottolineare l'ultima possibilità di Winterbourne di accedere a un mondo più aperto, libero e costruttivo.

Ancora una volta, a Winterbourne non è successo niente; la « Bestia nella Giungla » è già in agguato.

GIOVANNA MOCHI GIOLI

33. *Ibid.*, p. 187.