

IL DOPPIO PARADIGMA IDEOLOGICO
DI *THE PEARL* DI JOHN STEINBECK

...then must you speak

.....of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away,
Richer than all his tribe...

Othello, V, ii, 344-49

0.1. - La critica, tanto nordamericana quanto Europea, ha finora mostrato scarso interesse per quella che, sotto analisi, si rivela peraltro una delle opere più complesse di Steinbeck: *The Pearl*. Un'opera in cui l'impegno ideologico di *The Grapes of Wrath* e di *In Dubious Battle* si allarga in una visione delle coordinate etniche e culturali, e non più solo sociali, della lotta di classe; in cui quanto in quei testi era esplicito diventa materia di coinvolgimento critico, e non più solo emotivo, per un destinatario ora responsabilizzato alla costruzione del senso; ed in cui il processo di aggregazione del significante essendo tutt'uno col significato, la dimensione sintagmatica e la dimensione paradigmatica non risultano più — come spesso in Steinbeck — in una relazione gerarchica che privilegia la prima, ma evincono una assoluta solidarietà semantica.

Tutto ciò è finora largamente ignorato dalla critica. Le ragioni di tale disinteresse esulano dalla prospettiva di questo studio; basterà ricordare, a scopo indicativo, il luogo comune della semplicità della narrativa di Steinbeck — luogo comune di ampia, se pur certo non assoluta, validità, che ha senza dubbio scoraggiato indagini approfondite sul testo in questione come sulle altre opere dello scrittore californiano —. Una conseguenza di questa immagine riduttiva è che quella poca attenzione critica a cui *The Pearl* ha dato origine si è rivolta in prevalenza a certi aspetti meramente tematici dalla *novellette*, quali il conflitto tra individuo e società, o tra onestà del primitivo e corruzione dell'uomo civilizzato.

0.2. - Il presente studio si propone di recuperare *The Pearl* dall'oblio critico in cui è confinato, di riscattarlo dal limbo di quella «Biblical simplicity» che Norman Mailer associava, negativamente, all'opera di Steinbeck, e da cui il gusto attuale tende a rifuggere¹. Esso si propone di giungere a tale riscatto attraverso un'analisi che ricostruisca la complessa organizzazione di strutture significanti della *novelette*, e con essa, come si spera, il particolare meccanismo di funzionamento semantico del testo. Si tenterà cioè di recuperare alla dignità di complesso produttore di senso proprio quell'elemento testuale (che *The Pearl* divide del resto con buona parte degli altri componenti il macrotesto) più spesso additato quale sintomo d'una supposta scarsa complessità di visione dello scrittore², e quale passe-partout narrativo indegno della grande scrittura: la struttura della contrapposizione manichea³. Della prima accusa (che di accusa, assai spesso, si tratta), l'ambito limitato al microtesto del nostro studio non consente discussione né tanto meno refutazione; della seconda, è appunto suo scopo tentare di dimostrare l'infondatezza.

È caratteristico della non rara miopia di tanta critica tematica statunitense il fatto che, mentre neppure all'ultimo recensore di *The Pearl* è sfuggito il conflitto tra Kino, il pescatore di perle, e la società che lo sfrutta e quindi tenta di distruggere, nessun critico, ch'io sappia, ha osservato come il sistema dell'opposizione binaria sia variamente operante a tutti i livelli della *novelette*, organizzando l'intero testo in una strettissima rete di strutture omologhe. Anche laddove singoli casi di omologia sono stati identificati⁴, il critico non li ha poi visti quali spie preziose d'un

1. NORMAN MAILER, *Advertisements for Myself*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1959, p. 475.

2. Atteggiamento che Steinbeck, secondo la moda della sua generazione di scrittori, si prese di avvalorare con le sue prese di posizione anti-intellettualistiche. Cf., per qualche esempio, *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty five Years, An Anthology with Introduction and Notes by E. W. TORLOCK, Jr. and C. V. WICKER*, Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1956, pp. 43-53, 307-309.

3. Che Maxwell Geismar, recensendo *The Pearl* su *Saturday Review* (22 novembre 1947, p. 14), minimizza parlando della consueta lotta tra «good guys» e «bad guys» in Steinbeck.

4. Cf. ARMAND SCHWERNER, *John Steinbeck's The Red Pony and The Pearl*, New York, Monarch Press, 1963, pp. 40-41.

sistema totalizzante; sistema che è così rimasto inesplorato. Il singolo elemento (ad esempio, il ritorno di Kino dopo la tragica conclusione della fuga nelle montagne) resta pertanto isolato dal contesto strutturante che ne istituisce il senso, e perde quindi di pertinenza semantica. Ecco allora che Kino vien visto quasi come il «base Indian» shakespeariano, il gesto finale con cui rigetta la perla in mare come segno di accettazione della sconfitta⁵.

Siffatta conclusione è il prezzo — in validità esegetica — che paga chi, per dirla con Fredric Jameson, non riconosce (o sa niente della) «obligation to articulate any apparently static free-standing concept or term into that binary opposition which it structurally presupposes and which forms the very basis for its intelligibility»⁶. Caratteristicamente, i conti (critici) che non tornano vengono allora mandati per quietanza allo scrittore: nel nostro caso esemplare, si prospetta che «Perhaps the war had so disheartened him that he could no longer face the truth about man's inhumanity; perhaps he was so eager to denounce materialism that he failed to notice that in overstressing one point he had confused others»⁷. Ma lasciamo ad altri — che a quanto pare così bene soddisfano — tanto profondi 'forse', e veniamo alla nostra esecuzione del testo.

1.1. - È un'esecuzione che si fonda sulla premessa del lavoro, pur provvisorio, da accordare in sede analitica alla dimensione sintagmatica del testo. Si crede, cioè, nella rilevanza (agli effetti di un'ipotesi di sistemazione semantica del testo) della *successione* dei fatti semiotici.

1.2. - Il primo di tali fatti proposto dal testo non pertiene, a prima vista, a quel sistema oppositivo binario che, con atto anticipatore di dubbio rigore metodologico, si è annunciato come onnipresente. Pertiene, piuttosto, a quella che fin quasi dallo *incipit* sembra istituirsi come una struttura mitica basata sulla storia di Gesù. Vediamone gli elementi — non però prima di avere osser-

5. Cf. WARREN FRENCH, *John Steinbeck*, New York, Twayne Publishers, 1961, p. 139.

6. FREDRIC JAMESON, *The Primordial House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton and London, Princeton Univ. Press, 1972, p. 164.

7. W. FRENCH, *op. cit.*, p. 142.

vato che, all'inizio della sua introduzione, la voce narrante usa a proposito del proprio atto narrativo un lessema eminentemente biblico: «parable».

Il primo paragrafo informa che la scena si svolge in una capanna — una «brush house»⁸. Il secondo introduce i personaggi: un uomo, sua moglie, e un infante maschio che dorme in una «hanging box»⁹. A questi elementi basilari si aggiunge il dettaglio del «blue head shawl» della madre: è il primo colore identificato nel testo — e la sua inessenzialità nel contesto di superficie contribuisce a fissarne la primaria pertinenza iconografica.

La competenza culturale del destinatario è dunque già sollecitata a mettere in struttura altri elementi testuali. Ecco allora che le due frasi finali di questo stesso secondo paragrafo («[Juana's] dark eyes made little reflected stars. She was looking at him as she was always looking at him when he awakened», p. 3) si rivelano una sintesi di uno degli attributi canonici di Maria («Star of the Sea»¹⁰) e della sua generale funzione protettiva. Più oltre, nel terzo capitolo, i pescatori indiani accorrono alla capanna di Kino attratti dalla grande perla: un segmento che mima — senza peraltro forzare il piano della verosimiglianza — la tradizionale scena del convergere dei pastori alla capanna. Ancora nel terzo capitolo, queste parole di Kino:

My son will read and open the books, and my son will write and will know writing. And my son will make numbers, and these things will make us free because he will know — he will know and through him we will know (p. 38),

8. JOHN STEINBECK, *The Pearl*, New York, The Viking Press, 1947, p. 3. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione. La dizione, «brush house», combina quella della tradizione iconografica (la capanna) e quella biblica: «and going into the house they saw the child» (Matthew, 2, 11).

9. In comune con la mangiatoia della tradizione biblica, la «hanging box» di Coyotiro ha, oltre alla materia (il legno), il fatto di essere spostabile; cfr.: «the manger [was] a movable feeding trough for animals», *The Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, revised standard version, a c. di HERBERT G. MAY e BRUCE M. METZGER, New York, Oxford Univ. Press, 1965, p. 1242 n.

10. La frase successiva conlotta l'associazione: «Kino heard the little splash of morning waves on the beach», p. 3.

convogliano l'enfasi della struttura mitica verso un parallelismo tra Coyotito e il Salvatore: non diversamente da Gesù, il piccolo indiano è profetizzato come destinato alla sapienza e, di conseguenza, alla liberazione dei suoi¹¹.

1.3. - Accanto alle occasioni in cui il mito viene mimato in positivo, altre se ne notano che rovesciano il modello. L'annuncio dell'angelo era stato quello di «a great joy which will come to all people» (Luke, 2, 10). Non così nel nostro testo: dove, dopo un passo sul diffondersi dell'invidia per la fortuna di Kino, si ha, «But Kino and Juana did not know these things. Because they were happy and excited they thought everyone shared their joy» (p. 35). Ancor più chiara l'inversione del modello nella seconda parte del capitolo: anche qui tre visitatori notturni, due dei quali — il prete e il dottore — tecnicamente dei «wise men»¹²; ma lungi dal portar doni, essi tentano di sottrarre a Kino ciò che è suo.

La struttura mitica, dunque, prima suggerisce e poi nega il procedere parallelo della diegesi rispetto al mito. Viene subito messa in crisi, così, l'aspettativa d'uno sviluppo sintagmatico in direzione d'una funzionalità dell'infante in quanto figura di salvatore.

Si comprende allora il gioco concettuale implicito nel nome di Coyotito: non l'Agnello, bensì, letteralmente, il piccolo coyote — per via metonimica, il lupo. E infatti la «flight» (p. 102; il lessema è quello dell'episodio biblico) della famiglia si conclude, inversamente rispetto al mito, con la morte del bambino: resterà l'immagine tradizionale della *mater dolorosa* (cfr. pp. 118-19), ma, in un rovesciamento dei termini del modello, l'inteso salvatore entra vivo nella cavità scavata nella roccia, per uscirne morto.

1.4. - La messa in struttura del primo fatto semiotico rilevante del testo ha implicato un rapido *excursus* paradigmatico lungo l'asse sintagmatico di *The Pearl*. Tanta rapidità, col conseguente accantonamento di gran parte del materiale testuale, sconsiglia pe-

11. Cfr. Luke, 2, 25-52.

12. Il terzo è il ladro, solo identificato come «the dark thing» (p. 53). L'iconografia tradizionale fissa il numero dei Magi (dei quali uno scuro di carnagione) in tre, forse per attrazione del numero dei doni, la fonte evangelica, peraltro, non è precisa in proposito (cfr. Matthew, 2, 1-12).

raltro, a questo punto, qualsiasi ipotesi sulla funzione della struttura mitica. Riprenderemo dunque il discorso *ab initio*, per tornare poi (vedi 3.2.) sul reperto portato alla luce.

2.1. - Osserviamo, sia pure senza la pretesa d'una esaustività che risulterebbe del resto ridondanza dimostrativa, il sistema oppositivo quale si manifesta ai vari livelli di funzionamento del testo.

2.2. - Va notato, in via preliminare, che la prima metà del capitolo iniziale è dedicata alla presentazione d'un unico mondo: quello indiano. L'obbiettivo è puntato sull'abitazione di Kino e Juana, sui gesti rituali della levata, del primo pasto, delle attenzioni al bambino:

Kino heard the creak of the rope when Juana took Coyotito out of his hanging box and cleaned him and hammocked him in her shawl in a loop that placed him close to her breast. Kino could see these things without looking at them. Juana sang softly an ancient song that had only three notes and yet endless variety of interval. And this was part of the aching chord that caught the throat, saying this is safety, this is warmth, this is the *Whole*. (pp. 5-6)

L'enfasi sulla totalità del mondo di Kino quale egli l'avverte è il primo indiretto segnale premonitore di crisi. Attraverso di essa, il destinatario (la cui diversa cultura lo fa consapevole della precarietà di quella totalità) viene orientato verso l'attesa d'una caduta di Kino dal suo stato di edenica innocenza. La presenza (per ora fuori campo) di un'altra realtà, oppositiva a quella di Kino, viene dunque implicitamente prospettata come istitutiva delle sue vere dimensioni — e sarà nel conflitto con la realtà per ora assente che quella presente si definirà nella sua identità: ché in ogni struttura relazionale il singolo elemento compensativo non ha senso se non nel rapporto con gli altri elementi.

L'asse sintagmatico del testo già prospetta, pertanto, un possibile esito paradigmatico: l'acquisto, o meno, da parte di Kino, del senso della relatività di quella *wholeness*.

2.3. - L'episodio dello scorpione che punge Coyotito porta alla prima verifica della precarietà del mondo di Kino:

The scorpion moved delicately down the rope toward the box. Un-

der her breath Juana repeated an ancient magic to guard against such evil, and on top of that she muttered a Hail Mary between clenched teeth. (p. 10)

Il livello privato (cultura originaria) coesiste col livello pubblico (la cultura cattolica ufficiale), ma in sott'ordine a esso. Poi, rimaste inascoltate le preghiere, Juana «did a most surprising thing»:

«The doctor», she said. «Go to get the doctor». (p.12)

È il primo caso di deissi performativa presentato dal testo; con esso, si sancisce non tanto la messa in crisi della *wholeness* di quel mondo, quanto la sua stessa illusorietà.

Il segmento successivo definisce il rapporto fra i due mondi:

A wonderful thing, a memorable thing, to want the doctor. To get him would be a remarkable thing. The doctor never came to the cluster of brush houses. Why should he, when he had more than he could do to take care of the rich people who lived in the stone and plaster houses of the town.

«He would not come», the people in the yard said.

«He would not come», the people in the door said, and the thought got into Kino.

«...The doctor would not come», Kino said to Juana.

«Then we will go to him», Juana said ... (pp. 12-13)

Non soltanto, dunque, il mondo indiano non è autosufficiente: esso è del tutto dipendente da quello bianco.

L'asse sintagmatico del primo capitolo esalta quindi l'opposizione mondo indiano/mondo bianco come primaria sul piano diegetico: il rifiuto del dottore a soccorrere Coyotito («'Have I nothing better to do than cure insect bites for 'little Indians'? I am a doctor, not a veterinary'», p.18) lascia Kino solo davanti al cancello invalicabile, abbandonato dai vicini «so that the public shaming of Kino would not be in their eyes» (p. 19), e capace soltanto d'un improvviso (vedi: «without warning») pugno al cancello: «He looked down in wonder at his split knuckles and at the blood that flowed down between his fingers» (p. 19).

2.4. - L'asse paradigmatico conferma questa opposizione sia a livello etnico (indiani/bianchi) sia a livello economico (poveri/ricchi) sia a livello culturale (le antiche credenze originarie/l'ideologia cattolica imposta dai conquistatori). La cultura bianca ha una propria metafora sintetizzante di questa opposizione: agli uomini (i bianchi) si contrappongono gli animali (gli indiani): «all of the doctor's race spoke to all of Kino's race as though they were simple animals»¹³.

2.5. - L'opposizione è anche spaziale: i due gruppi vivono in due zone distinte («They came to the place where the brush houses stopped and the city of stone and plaster began, the city of harsh outer walls ...», pp. 13-14). La diegesi si sviluppa in una serie di infrazioni, nell'uno e nell'altro senso, di questo limite: un diastole e sistole drammatico che, mentre enfatizza la polarità delle due comunità, ne conferma la stretta interdipendenza.

2.6. - Anche il livello scenico-ambientale sostanzia l'onnipresente opposizione. Le abitazioni si oppongono per i diversi materiali di costruzione (*brush* e *stone*): materiali che riflettono, simbolicamente, l'opposizione precarietà/stabilità. La capanna di Kino non ha porta («he looked first at the lightening square which was the door», p. 3)¹⁴; la casa del dottore è protetta da un muro e da un «big gate» (p. 16). Kino e i suoi dormono su un «mat» (p. 3), il dottore in un «high bed» (p. 16).

2.7. - Le diverse fasce economiche si manifestano, nel microsegmento, in diete e abbigliamenti oppositivi: per colazione Kino ha un «hot corncake» e un po' di *pulque* (p. 9), mentre il dottore ha del «good bacon» in padella (p. 15), due tazze di cioccolata e «sweet biscuits» (p. 17)¹⁵. Kino si copre con un'unica vecchia coperta (p. 14); il dottore indossa una «dressing gown of red water-red silk that had come from Paris» (p. 16).

2.8. - La caratterizzazione fisica dei due antagonisti segue puntigliosa lo stesso paradigma oppositivo. Kino «was young and strong

13. Pp. 15-16. Si ricorderà: «I am a doctor, not a veterinary».

14. Cfr. anche la facilità con cui il ladro entra nella capanna, pp. 52-3.

15. I biscotti non si adattano a Kino: «one incredible fiesta on cookies had nearly killed him», p. 9.

and his black hair hung over his brown forehead. His eyes were warm and fierce and bright and his mustache was thin and coarse» (p. 6). Il dottore «was growing very stout, and his voice was hoarse with the fat that pressed on his throat»; i suoi occhi «rested in puffy little hammocks of flesh and his mouth drooped with discontent» (p. 17).

2.9. - Un altro livello interessato all'opposizione mondo indiano/mondo bianco è quello della nominazione. Tutti i personaggi dotati di nome (Kino, Juana, Coyotito, il fratello di Kino Juan Tomàs e sua moglie Apolonia) appartengono al primo gruppo; di contro, nessun appartenente al secondo è dotato di nome. Come l'intero testo conferma, i bianchi sono identificati solo in virtù della loro funzione: «the doctor», «the priest», «the grocers», «the dealer» e gli altri tre «pearl buyers». L'opposizione di fondo si manifesta dunque in quelle, complementari, dotato di nome/anonimo, e individuo/ruolo sociale.

2.10. - La stessa lingua parlata dai personaggi è condizionata da questa opposizione. Il «servant» del dottore che socchiude il cancello a Kino

was one of his own race. Kino spoke to him in the old language. «The little one — the first born — has been poisoned by the scorpion», Kino said. «He requires the skill of the healer».

The gate closed a little, and the servant refused to speak in the old language. «A little moment», he said. «I go to inform myself» and he closed the gate and slid the bolt home. The glaring sun threw the bunched shadows of the people blackly on the white wall. (p. 16)¹⁶.

Dove l'opposizione fra la dizione formale di Kino e quella sgrammaticata del domestico (segno d'una traduzione letterale dalla «old language» nello spagnolo) sottolinea la perdita d'identità dell'indiano passato nella zona ideologica-culturale dei conquistatori¹⁷.

2.11. - Al livello culturale-ideologico, l'opposizione si mani-

16. Per la ovvia opposizione cromatica del passo, e la sua partenza simbolica, cfr. 3.6.

17. Si noti il «little Indian with a baby» (p. 17) con cui il domestico, assumendo i parametri linguistico-ideologici della classe dominante, annuncia al dottore l'arrivo di Kino; e il fatto che poi, dopo aver guardato la folla in attesa, «this time he spoke in the old

fiesta, come s'è visto, nella coesistenza — gerarchicamente controllata — dell'antica religione e di quella cattolica. Questa coesistenza viene confermata nel secondo capitolo, quando Kino e Juana escono in canoa in cerca di perle: «But the pearls were accidents, and the finding of one was luck, a little pat on the back by God or the gods or both» (p. 24). Mentre Kino è sott'acqua, «Juana was making the magic of prayer, her face set rigid and her muscles hard to force the luck, to tear the luck out of the gods' hands, for she needed the luck for the swollen shoulder of Coyotito» (pp. 27-28). Quando poi Kino indulgia a aprire la grande ostrica, lo fa perché «It is not good to want a thing too much. It sometimes drives the luck away. You must want it just enough, and you must be very tactful with God or the gods» (p. 29).

Qui le due strutture culturali vengono finalizzate in parallelo verso uno scopo immediato solo indirettamente collegato al conflitto sociale; l'acculturazione degli indiani non estorce loro, in questo caso, un prezzo di cui siano coscienti: nella loro sfera d'azione parzialmente autonoma, essi possono ancora usare gli strumenti della cultura originaria accanto a quelli della cultura aliena.

2.11.1. Se ne ha conferma nell'opposizione (ancora a livello culturale-ideologico) tra la scienza medica bianca e quella indigena. Dopo il rifiuto del dottore di curare Coyotito,

[Juana] gathered some brown seaweed and made a flat damp poultice of it, and this she applied to the baby's swollen shoulder, which was as good a remedy as any and probably better than the doctor could have done. (p. 22)

Infatti, entro poco, il rimedio sortirà il suo effetto. Tuttavia, come propone la voce narrante,

the remedy lacked [the doctor's] authority because it was simple and didn't cost anything. ... She had not prayed directly for the recovery of the baby — she had prayed that they might find a pearl with which to hire the doctor to cure the baby ... (pp. 22-23)

language» (p. 18). Poi, al definitivo rifiuto del dottore, il «servant» chiude il cancello «quickly out of shame».

Juana oscilla dunque tra le due culture — quella aliena, in cui crede ma che non può possedere, e la propria, che possiede ma in cui non può più credere.

La coesistenza delle due culture è possibile, cioè, finché l'indiano agisce nella sua (illusoria) sfera autonoma. Non lo è più, allorché entra in contatto diretto con il mondo oppositivo. Esempifichiamo dal terzo capitolo.

Dopo aver saputo della grande perla trovata da Kino, il dottore va alla sua capanna per offrire i suoi servizi¹⁸. Kino da prima li rifiuta («'The baby is nearly well,' he said curtly», p. 43); poi il dottore usa dei suoi strumenti come d'uno specchietto per allodole («he shifted his small black doctor's bag about so that the light of the lamp fell upon it, for he knew that Kino's race love the tools of any craft and trust them», p. 43) e quindi della sua scienza per intrappolare l'indiano: «Sometimes, my friend, the scorpion sting has a curious effect. ... sometimes there will be a withered leg or blind eye or a crumpled back. Oh, I know the sting of the scorpion, my friend, and I can cure it'» (pp. 43-44)¹⁹.

Kino felt the rage and hatred melting toward fear. He did not know, and perhaps the doctor did. And he could not take the chance of putting his certain ignorance against this man's possible knowledge. He was trapped as his people were always trapped, and would be until, as he had said, they could be sure that the things in the books were really in the books. (p. 44)

In una situazione conflittuale, l'opposizione a livello culturale mette a nudo l'alienazione dell'indiano dalla propria cultura, e al contempo la subalternità di quanto d'essa è sopravvissuto nei confronti della pur inattuabile cultura bianca.

2.11.2. - Il grado di acculturazione di Kino risulta evidente all'inizio del terzo capitolo, quando, davanti alla comunità india-

18. Si tratta, dopo quella del prete, della seconda intrusione dello spazio culturale indiano da parte d'un bianco.

19. La scienza bianca si rivela poi non solo superflua, ma anche passibile di perversa strumentalizzazione: il dottore provoca nel bambino conati di vomito 'a tempo', e quindi, facendoli cessare, si crea con Kino un credito insistente.

na raccoltasi nella capanna, egli risponde alla domanda del fratello, «What will you do now that you have become a rich man?» (p. 35). Converrà esaminare attentamente i cinque desideri di Kino nel loro ordine di enunciazione:

... in the incandescence of the pearl the pictures formed of the things Kino's mind had considered in the past and had given up as impossible. In the pearl he saw Juana and Coyotito and himself standing and kneeling at the high altar, and they were being married now that they could pay. He spoke softly, «We will be married — in the church». (pp. 35-36)

Il primo desiderio è la sanzione ufficiale della sua adesione all'ideologia dominante; un'adesione che ha un prezzo preciso. Da notare che l'acculturazione è imposta come oggetto di scambio economico dalla controparte: alla notizia del colpo di fortuna di Kino, il prete pensa a «certain repairs necessary to the church», e quindi «wondered what the pearl would be worth. And he wondered whether he had baptized Kino's baby, or married him for that matter» (p. 32)²⁰.

Il secondo desiderio di Kino conferma il suo progetto di totale acculturazione, specificandolo al livello dei simboli socioeconomici dell'abbigliamento:

In the pearl he saw how they were dressed — Juana in a shawl stiff with newness and a new skirt, and from under the long skirt Kino could see that she wore shoes. ... He himself was dressed in new white clothes, and he carried a new hat — not straw but of fine black felt — and he too wore shoes — not sandals but shoes that laced. But Coyotito — he was the one — he wore a blue sailor suit from the United States and a little yachting cap such as Kino had seen once when a pleasure boat put into the estuary. All of these things Kino saw in the lucent pearl and he said, «We will have clothes». (p. 36)

Laddove il primo desiderio era puramente formale (lo *status* familiare di Kino e Juana era del tutto legittimo all'interno della

20. Questo sgrignato salda il prete e il dottore nella comune funzione dello sfruttamento: salvezza fisica e salvezza spirituale sono assicurate agli indiani solo dietro pagamento.

loro comunità), il secondo desiderio parte da una premessa di oggettiva necessità²¹, per svilupparsi in un'elencazione di sempre più superflui, oltre che incongrui, simboli di *status* sociale. Poiché, come risulta dal terzo desiderio, Kino intende continuare a fare il pescatore, le scarpe coi lacci e il cappello di feltro costituiscono per lui emblemi tanto più appetiti in quanto inutili. Che è infatti il valore dell'assurdo completo alla marinara di Coyotito.

Il terzo desiderio — quello centrale — è «a harpoon to take the place of one lost a year ago, a new harpoon of iron with a ring in the end of the shaft» (p. 36). È l'unico dei cinque desideri che non rifletta l'aspirazione a una qualche forma di mobilità sociale, e descriva invece Kino radicato nella propria cultura e individualità.

Il quarto desiderio è un «rifle»:

... and — his mind could hardly make the leap — a rifle — but why not, since he was so rich. And Kino saw Kino in the pearl, Kino holding a Winchester carbine. It was the wildest daydreaming and very pleasant. His lips moved hesitantly over this — «A rifle», he said. «Perhaps a rifle». (pp. 36-37)

L'inciso iniziale esalta la qualità eccentrica del desiderio, la sua totale irrilevanza rispetto al contesto sociale di Kino, e la sua natura di folle sogno a occhi aperti:

It was the rifle that broke down the barriers. This was no impossibility, and if he could think of having a rifle whole horizons were burst and he could rush on. (p. 37)

Infine, l'ultimo desiderio:

In the pearl he saw Coyotito sitting at a little desk in a school, just as Kino had once seen it through an open door. And Coyotito was dressed in a jacket, and he had on a white collar and a broad silken tie. Moreover, Coyotito was writing on a big piece of paper. Kino looked at his

21. Cit.: [the beggars] read the age of Kino's blanket and the thousand washings of his clothes», p. 14; «Kino's ragged white clothes were clean at least, and this was the last day of his raggedness», p. 60.

neighbors fiercely. «My son will go to school», he said and the neighbors were hushed. ...

But Kino's face shone with prophecy. «My son will read and open the books, and my son will write and will know writing. And my son will make numbers, and these things will make us free because he will know — he will know and through him we will know». And in the pearl Kino saw himself and Juana squatting by the little fire in the brush hut while Coyotito read from a great book. «This is what the pearl will do», said Kino. (pp. 37-38)

L'ultimo dei desideri di Kino contiene sia l'aspetto 'conservatore' del suo programma (vedi quello «squatting by the little fire in the brush hut») sia le aspirazioni inaudite: in una sintesi in cui per la prima volta nel testo si parla di libertà. È una libertà associata alla conoscenza dei libri sacri degli oppressori²², e quindi direttamente condizionata; e tuttavia l'ultimo desiderio di Kino costituisce un ulteriore salto qualitativo: dopo quello puramente simbolico del *rifle*, il desiderio di far studiare Coyotito rappresenta un momento costruttivo della scalata al potere detenuto dai bianchi²³.

2.12. - Risulta evidente sia dalla natura dei suoi desideri sia dalla loro successione sintagmatica che il protagonista ha, al momento, ben poca consapevolezza della dinamica socio-economica del sistema in cui si trova a agire. In altre parole, l'opposizione che egli avverte essendo quella ricchi/poveri, l'improvvisa acquisizione della ricchezza gli appare sufficiente a rovesciare la situazione in suo favore. Solo con l'ultimo desiderio si avverte in Kino la consapevolezza di un'altra opposizione (liberi/non liberi), omologa alla prima; ma resta pur sempre ignorato il meccanismo che

22. Vedi quanto gli dira il prete: «thou art named after a great man — and a great Father of the Church... Thy namesake tamed the desert and sweetened the minds of thy people, didst thou know that? It is in the books», p. 40. E si ricordi «He was trapped as his people were always trapped, and would until... they could be sure that the things in the books were really in the books», p. 44. Incidentalmente, lo stesso problema assillava il giovane Thomas Sutper: «How do I know that what you read was in the books?», W. FAJLKNER, *Absalom, Absalom!*, New York, Random House, 1936, p. 242.

23. Il sospetto che l'ordine degli elementi testuali possa avere rilevanza semantica non sfiora Joseph Fontenrose, il quale riassume i cinque desideri di Kino in quest'ordine: abiti nuovi, arpone, carabina; scuola per Coyotito; matrimonio; In *Jahn Steinbeck: An Introduction and Interpretation*, New York, Barnes and Noble, 1963, p. 112.

dà senso alle due opposizioni, situandole entrambe nella grande opposizione sfruttatori/sfruttati. Questa ignoranza (un primo sospetto della quale viene espresso dalla folla che ha assistito al tentativo dei *pearl dealers* di truffare Kino)²⁴, si evidenzia attraverso lo sforzo di sintesi dei due oppositivi modelli di vita (lo *harpoon* e le scarpe coi lacci, la *brush house* e lo *yachting cap*). Kino, cioè, non sa ancora che l'esistenza di ognuno dei due modelli è determinata dall'esistenza dell'altro — i ricchi sono liberi *perchè* sfruttano i poveri, i quali in tanto sono non-liberi in quanto sfruttati.

2.13. - La possibilità d'una qualche mobilità sociale all'interno del sistema è del resto negata a livello ideologico dal sistema stesso:

... it was against religion, and the Father made that very clear. The loss of the pearl was a punishment visited on those who tried to leave their station. And the Father made it clear that each man and woman is like a soldier sent by God to guard some part of the castle of the Universe. And some are in the ramparts and some far deep in the darkness of the walls. But each one must remain faithful to his post and must not go running about, else the castle is in danger from the assaults of Hell. (p. 63)

Rimuovendola dal livello della lotta di classe ed elevandola a livello metafisico, l'ideologia dominante recupera l'opposizione binaria a proprio vantaggio.

2.14. Anche il meccanismo della diegesi è dettato dalle modalità dell'opposizione binaria. Quando Kino lancia la sua sfida gridando che andrà a vendere la sua perla nella grande città dove gli sarà pagata un prezzo equo, la sua sfida, come dice Juan Tomás, non è diretta contro i «*pearl buyers*» ma contro «*the whole structure, the whole way of life*» (p. 74).

Finché il rapporto sfruttatori/sfruttati resta all'interno di un quadro 'normale', in cui l'equilibrio fra atto e atto di risposta è

24. ... «*Those dealers did not discuss these things. Each of the three knew the pearl was valueless.*

«*But suppose they had arranged it before?*»

«*If that is so, then all of us have been cheated all of our lives.*» (p. 72)

garantito da una collaudata tradizione di accettazione, la ribellione è impossibile. Perché essa scatti, è necessario che un evento fuori dell'ordinario dia inizio a una catena di reazioni a esso adeguate. È quanto avviene, sul piano diegetico, in *The Pearl*.

Ciò che fa scattare la ribellione di Kino non è un mutamento d'istituto nei rapporti sociali, bensì il loro palesamento grazie alle dimensioni macroscopiche d'un tratto assunte dagli elementi consueti. Perla, speranze a essa connesse, prezzo offerto — tutto acquista dimensioni fuor dell'ordinario; ma pur se le reciproche relazioni restano inalterate, pur se il prezzo offerto è «more than [Kino] has ever seen» (p. 72), l'antica accettazione della relazione fra atti oppositivi e complementari non è più possibile: essendo la speranza cresciuta in proporzione, anche la sua delusione non può che essere proporzionata — che è quanto dire, insopportabile. Da qui, la ribellione.

2.15. Alcuni passi descrittivi riferentesi a animali da preda e animali loro vittime ripropongono, con funzione simbolica, l'opposizione sfruttatori/sfruttati:

Kino watched with the detachment of God while a dusty ant frantically tried to escape the sand trap an ant lion had dug for him (p. 5);

Out in the estuary a tight woven school of small fishes glittered and broke water to escape a school of great fishes that drove in to eat them. And in the houses the people could hear the swish of the small ones and the bouncing splash of the great ones as the slaughter went on (p. 47);

And the night mice crept about on the ground and the little night hawks hunted them silently (p. 47).

Questi passi occorrono prima che Kino acquisti piena consapevolezza della propria condizione — prima che sia capace di dire a Juana, «'Our son must go to school. He must break out of the pot that holds us in'» (p. 54).

Si rilevano quindi alcuni segmenti in cui gli antagonisti di Kino sono associati, per via metaforica o di similitudine, a animali da preda:

... the buyer's eyes had become as steady and cruel and unwinking as a hawk's eyes ... (p. 66);

[Kino] felt the creeping of fate, the circling of wolves, the hover of vultures. (p. 69)

Poi, con l'intensificarsi della persecuzione di Kino, una serie d'immagini di animali braccati viene usata a suo proposito: «he was an animal now, for hiding, for attacking, and he lived only to preserve himself and his family»²⁵.

L'iniziale «detachment of God» essendosi rivelato illusorio, Kino è costretto a scegliere fra due alternative: o accettare i termini della lotta per la sopravvivenza quali imposti dal sistema (col corollario della relativa tranquillità, pagata con l'immobilismo sociale), oppure rifiutarli e entrare in conflitto col sistema. Con le sue implicazioni deterministiche, la *imagery* animale descrive la lotta di Kino, oltre che come elementare, come pre-determinata alla sua sopraffazione da parte del polo più forte della coppia oppositiva.

2.16. - Dei «songs» di Kino e della sua gente²⁶ a cui il testo fa specifico riferimento, i più frequenti sono il «Song of the Family», il «Song of the Enemy» (o «Song of Evil»), e la «music (o «melody») of the pearl».

L'opposizione «Song of the Family»/«Song of the Enemy» metaforizza i poli del chiuso universo emotivo di Kino. Il «battle cry» finale in cui il «Song of the Family» si trasforma (cfr. 3.6.) è il risultato dell'allargamento prospettico conosciuto da Kino; una conseguenza del quale è la cessazione della «music of the pearl», oggetto della comunicazione dell'ultimo paragrafo del testo: «And the music of the pearl drifted to a whisper and disappeared» (p. 122).

Tutti i «songs», le «musics», le «melodies», vengono dunque cancellati o soppiantati dal «battle cry»: che è, simbolicamente, la

25. P. 86. Cfr. anche: «some animal thing was moving in him so that he was cautious and wary and dangerous», p. 95; «He listened again, an animal light in his eyes», p. 99; «And Kino ran for the high place, as nearly all animals do when they are pursued», p. 104; «the music of evil sang loud in Kino's head now, it rang with the... dry ringing of snake rattles», p. 105; «the Song of the Family had become as fierce and sharp and feline as the snarl of a female puma», p. 115.

26. «His people had once been great makers of songs so that everything they saw or thought or did or heard became a song. That was very long ago. The songs remained; Kino knew them, but no new songs were added», pp. 2-4.

prima espressione originale della cultura indiana in quattro secoli di oppressione²⁷.

3.1. - Riassumendo. Abbiamo individuato il modello dell'opposizione binaria operante ai livelli ambientale, etnico, socio-economico, culturale-ideologico, diegetico, metaforico, e della nominazione. A ognuno di questi livelli il senso è prodotto dalla tensione di opposti che si complementano e, con ciò stesso, si autodefiniscono nella loro specificità.

3.2. - Un solo livello sembra restar fuori da questo sistema: quello mitico.

A prima vista, sembrerebbe postulabile che anche all'interno della struttura mitica sia rintracciabile il modello oppositivo: tra il mito cristiano, cioè, e la sua controparte in negativo nella diegesi — tra presenza della funzione del Cristo nel mito, e sua assenza sul piano dei fatti oggetto di narrazione.

Questo tipo di opposizione è tuttavia di natura diversa da quello rilevato agli altri livelli del testo. Qui, uno solo degli elementi — quello 'presente' — può definirsi in termini dell'altro: solo Coyotito può definirsi in termini del Cristo — perché, palesemente, il caso inverso non si dà. Ciò che manca, dunque, è la complementarietà degli opposti che è quanto dire, una delle due condizioni per il funzionamento del modello.

Si tratta allora di vedere se il modello mitico — apparentemente estraneo, come si è osservato (cfr. 1.2.), al generale sistema di produzione del senso della *novellette* — costituisca, come in tanta narrativa americana coeva, un semplice fiore all'occhiello, un ammiccamento colto verso certa critica del tempo che dispensava patenti di complessità e profondità sulla base della presenza o meno d'un qualche personaggio con barba bionda che moriva a trentatré anni; o se non costituisca piuttosto un livello significativo la cui solidarietà con gli altri livelli testuali ci sia, per qualche ragione, sfuggita.

3.3. - Sembra da escludere, innanzi tutto, l'ipotesi del fiore all'occhiello. La struttura mitica è troppo profondamente incisa

27. Nella sua trattazione delle varie fasi dei «songs», il Fontenrose non fa cenno di quest'ultima, essenziale trasformazione; cfr. *op. cit.*, p. 113.

nel livello diegetico perchè possa essere vista come un ripensamento forzato sul corpo del testo. Il fatto stesso della sua immediata concentrazione nello *incipit*, della sua ricomparsa verso la metà dell'opera (cioè nel segmento narrativo più esplicitamente proiettato verso il futuro), e del suo ritorno verso la conclusione — vale a dire, nei classici luoghi chiave d'un testo drammatico — è segno d'una presenza che non può essere né effimera né superflua.

3.4. - L'analisi della struttura mitica ha fatto rilevare che il modello mitico viene da prima presentato in positivo (cfr. 1.2.), con enfattizzazione delle analogie tra dati del mito e dati del piano diegetico; e quindi rovesciato (cfr. 1.3.), in una serie di segmenti narrativi i quali contraddicono le attese che la competenza del destinatario, sollecitata dal movimento iniziale, è chiamata a formulare.

La presenza in assenza dell'esito del mito cristiano crea una paralisi d'ordine semantico all'interno della struttura; il mito, cioè, che è tutto costruito sulla funzione messianica di Gesù, si autonega nella diegesi. Con ciò, viene negata l'agibilità dell'ideologia che da quel mito deriva — agibilità, com'è ovvio, per chi al messia (simbolicamente, a Coyotito) affidava la propria speranza di libertà e, più ampiamente, di rigenerazione sociale.

3.4. - L'ipotesi che nasce da queste considerazioni è che alla (inagibile, ormai) ideologia cristiana, con la sua prassi di pacifica acculturazione degli oppressi, si contrapponga un'ideologia rivoluzionaria che prospetta come strumento di riscatto degli oppressi la lotta armata.

3.5. - In questa ipotesi, ruolo centrale gioca il *rifle*: da *status symbol* sognato, a strumento di lotta conquistato. Il suo prezzo, come si sa, la vita di Coyotito — o, simbolicamente, la speranza d'una libertà conquistata pacificamente attraverso «the books».

Osserviamo come la diegesi prepari la trasformazione della funzione del *rifle*.

Nel primo capitolo, all'avvicinarsi alla casa del dottore, Kino

felt weak and afraid and angry at the same time. Rage and terror went together. He could kill the doctor more easily than he could talk to him, for all of the doctor's race spoke to all of Kino's race as though they were simple animals. And as Kino raised his right hand to the iron ring

knocker in the gate, rage swelled in him, ... and his lips drew tight against his teeth — but with his left hand he reached to take off his hat. (pp. 15-16)

Il pugno che poi sferra al cancello è un atto riflesso di ribellione che ferisce solo Kino: «he looked down in wonder at his split knuckles and at the blood that flowed between his fingers» (p. 19).

Alla fine del terzo capitolo, quando s'avventa contro «the dark thing» insinuatasi nella capanna per rubare la perla, Kino «struck at it with his knife and missed, and struck again and felt his knife go through cloth, and then his head crashed with lightning and exploded with pain» (p. 53); Juana gli asciuga il sangue dalla «bruised forehead» (p. 54) con l'angolo dello scialle.

Alla fine del quarto capitolo, un secondo assalto (in cui il suo coltello si rivela inutile) lascia Kino tramortito e con «a long deep cut in his cheek from ear to chin, a deep, bleeding slash» (p. 76). Ora, per il suo «thickening blood» è necessaria la gonna di Juana (p. 77).

Al terzo assalto, all'inizio del quinto capitolo, Kino «felt his knife go home» (p. 80). Stavolta Kino non è ferito: la gonna inzuppata d'acqua di Juana serve solo a riportarlo in sé. Questa volta, il sangue versato è d'uno dei nemici — «a stranger with dark shiny fluid leaking from his throat» (p. 84). È il primo morto. Gli faranno seguito i tre inseguitori: il primo ucciso col coltello datogli da Juan Tomàs («a long working knife, eighteen inches long and heavy, as a small ax, a tool and a weapon», p. 91)²⁸, il secondo col calcio del *rifle* strappato al primo, e l'ultimo con una fucilata «Between the eyes» (p. 118).

V'è dunque una *escalation* della violenza: diretta prima verso un emblema della sopraffazione (il cancello chiuso) ma con esito autolesionistico²⁹; diretta poi verso un nemico appena intravisto, ma senza risultato; di nuovo contro un nemico ignoto, ma stavol-

28. Vedi il prosieguo del segmento: «And when Kino saw this knife his eyes lighted up, and he fondled the blade and his thumb tested the edge».

29. In questo quadro di autolesionismo va visto lo scatto di violenza contro Juana quando Kino la sorprende a tentare di ributtare la perla in mare (pp. 79-80).

ta con risultato mortale; infine contro tre nemici precisi, ancorché anonimi, e sempre con risultati mortali.

Parallela *escalation* negli strumenti di violenza: pugno, coltello, coltello-ascia, calcio del *rifle*, *rifle*.

La diegesi concerne dunque la progressiva localizzazione dell'obiettivo di lotta da parte di Kino, e la sua conquista d'un adeguato strumento per quella lotta; e il *climax* di questo processo è il cosciente uso *di parte* che Kino fa d'uno strumento — il *rifle*, appunto — che aveva prima sognato di comprarsi come *status symbol*.

3.6. - La sezione conclusiva dell'ultimo capitolo, col ritorno di Kino e Juana a La Paz e il ripudio della perla, è in perfetta opposizione rispetto al segmento iniziale del testo. L'uccisione di Coyotito ha fatto saltare la struttura 'mitica' della famiglia³⁰; l'abitazione è ora un «burned square» (p. 121); i rumori, i suoni consueti della comunità hanno lasciato il posto a un silenzio attonito.

Si nota che tutti gli elementi originari scomparsi attengono all'area del consueto, del familiare: il figlio, la casa, la quotidianità.

Gli elementi sostitutivi — concreti e non — con cui Kino e Juana tornano dalla montagna attengono a una nuova realtà: il *rifle* innanzi tutto («Kino had a rifle across his arm», p. 119); il rapporto uomo/donna, non più gerarchico ma di eguaglianza³¹; il «Song of the Family» divenuto «a battle cry» (p. 121). La loro stessa ombra assume ora significato diverso: nella loro umiliante supplica al dottore, «they walked on their own shadows» (p. 13); ora, «their long shadows stalked ahead, and they seemed to carry two towers of darkness with them» (p. 119). Dove prima v'era titubanza davanti alla casa d'un bianco («Kino hesitated a moment», p. 15), ora c'è solo impervia sicurezza:

Kino and Juana walked through the city as though it were not there. Their eyes glanced neither right nor left nor up nor down, but stared only straight ahead. (p. 120)

30. Un ulteriore elemento di coesione, questo, a conferma della pertinenza paradigmatica della struttura mitica nello *incipit*.

31. «The two came from the rutted country road into the city, and they were not walking in single file, Kino ahead and Juana behind, as usual, but side by side», p. 119.

Prima, erano essi a aver paura («Rage and terror went together», p. 15); ora,

They carried pillars of black fear about them. And as they walked through the stone and plaster city brokers peered at them from barred windows and servants put one eye to a slitted gate and mothers turned the faces of their youngest children inward against their skirts. (p. 120)

Laddove un tempo Kino era alla mercè dei raggiri dei bianchi, ora egli è «immune and terrible» (p. 121).

L'acquisizione da parte dello sfruttato della piena consapevolezza della propria condizione (che è quanto dire, del fatto di non aver più nulla da perdere), la comprensione dei meccanismi repressivi della società, la localizzazione dei propri obiettivi prioritari, e infine la presa di possesso d'un adeguato strumento di lotta, tutto ciò rovescia in suo favore l'opposizione paura/coraggio. In questo rovesciamento consiste la promessa del momento rivoluzionario.

L'opposizione cromatica iniziale («The glaring sun threw the bunched shadows of the people blackly on the white wall», p. 16) s'è fatta, grazie alla presa di coscienza rivoluzionaria, un'opposizione ideologica: i «pillars of black fear» dicono, simbolicamente, la solidità della determinazione degli sfruttati etnicamente diversi.

In questa prospettiva, il gesto conclusivo di ripudio della perla non significa, com'è stato sostenuto, accettazione del sistema, «defeatism»³², ma al contrario rigetto sia dei valori sia dei modi d'azione sociale suggeriti dalla società dominante. Significa il riconoscimento di un errore iniziale (e a livello diegetico Kino ammette il proprio, offrendo a Juana la perla da gettare); significa la determinazione di partire da zero nella costruzione d'un nuovo sistema di valori.

Ora, finalmente, il nome del protagonista acquista un senso — ma è un senso ironicamente opposto a quello datogli dal prete («Thy namesake tamed the desert and sweetened the minds of thy people'», p. 40). Come il gesuita del tardo XVII secolo Fuse-

32. W. FRENCH, *op. cit.*, p. 139.

bis Kino il quale provò che la California meridionale è una penisola e non un'isola³³, Kino ha scoperto che «no man is an *Iland*, intire in it selfe», ma invece «a peece of the *Continent*, a part of the *maine*» — ha scoperto che la *wholeness*³⁴ dell'individuo non è quella, illusoria, dello spazio familiare, bensì quella definita dal suo spazio sociale. Una scoperta destinata non ad ammansire il deserto (sociale), non ad addolcire le menti degli oppressi ma al contrario ad appiccare il fuoco della loro rabbia.

4.1. - Due, dunque, e oppositivi, i paradigmi ideologici operanti nel testo: dei quali uno portatore dell'ideologia al potere, l'altro portatore dell'ideologia rivoluzionaria. Le ideologie contrapposte sono, l'una, quella cristiano-capitalista nella sua accezione colonialista³⁵; e l'altra, quella — senza un'etichetta precisa — che anima l'oppresso, il povero, il 'diverso' etnicamente, nella sua lotta contro l'oppressione: una lotta che, essendo qui individuale, è ancora pre-rivoluzionaria.

Due ideologie oppostive ma complementari, in quanto entrambe si definiscono in termini dell'altra: diacronicamente, perché l'esistenza dell'una provoca il sorgere dell'altra; e sincronicamente, perché la spartizione dello spaccato sociale implica coesistenza e, quindi, complementarietà.

4.2. - Dei due paradigmi, uno è sorretto da una ricca struttura mitica che presta all'ideologia portata tutto il peso della propria autorità — minandola però, al tempo stesso, con la messa a nudo delle sue contraddizioni. L'altro paradigma si crea, per così dire, nel divenire stesso della diegesi: senza avalli e modelli preesistenti, ma come l'inevitabile convergere in struttura degli elementi emarginati dall'ideologia dominante.

33. Debbo questa informazione a PETER LISCO, «Steinbeck's Fable of *The Pearl*», in *Steinbeck and His Critics*, cit., p. 293.

34. A parte la sottolineatura enfatica di un articolo a p. 29, l'unico caso di corsivo offerto dal testo è quello di «the *Wholes*» (p. 5): probabilmente un'escia a rintracciare, attraverso l'arcaica convenzione tipografica del sostantivo con maiuscola e in corsivo, il gioco intertestuale con il segmento domini reso celebre, in quegli anni, dall'epigrafe di *For Whom the Bell Tolls*.

35. Anche se il Messico non è paese colonialista, la sua è una storia coloniale; e il rapporto sociale illustrato nel testo è quello fra conquistatori e conquistati.

4.3. - «If this story is a parable», premette la voce narrante, «perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it» (p. 2): un invito esplicito alla lettura simbolica del testo³⁶. In questa parabola della nascita del senso rivoluzionario, l'opposizione tra la forma strutturata dell'un paradigma e la forma 'spontanea' dell'altro è omologa all'opposizione tra una struttura sociale consolidata al potere, e le forze eversive che tentano di scardinarla.

4.4. - Dice, ancora, la voce narrante: «as with all retold tales that are in people's, there are only good and bad things and black and white things ... and no in-between anywhere». Un «retold tale» (in specie se comporta partecipazione emotiva da parte del destinatario: «in people's hearts») tende a venir progressivamente scarnificato degli elementi di contorno, dei mezzi, delle sfumature — tende a esser reso nella sua essenzialità, che vuol dire semplificato. Quanto resta, dunque, sarebbe il sistema di fondo che presiede a ogni attività sociale: l'opposizione binaria.

In questa prospettiva, l'impostazione manichea (che produce un forte condizionamento nelle scelte etico-valutative del destinatario, e va pertanto contro la tendenza della letteratura contemporanea a costringere il destinatario a una privata decifrazione della sua polisemia, o all'accettazione della sua ambiguità) non va allora vista come indice d'una supposta superficialità di visione. Va vista, piuttosto, come una attualizzazione, ai livelli etico e drammatico (è soprattutto a questi livelli, infatti, che la si avverte come tale), del grande sistema semantico dell'opposizione binaria.

4.5. - Le coppie oppositive osservate in funzione a tutti i livelli del testo non sono che la specificazione, al dato livello, dell'opposizione ideologica di base. Ogni aspetto della realtà sociale, economica, etnica, ambientale, familiare, culturale, linguistica, drammatica, psicologica, ecc., è condizionato da questa opposizione — e sul metro di essa si identifica nella propria unicità e al contempo pertinenza paradigmatica. Ed è dalla tensione tra le due se-

36. Non raccolto peraltro da MARION STAPLES SHOCKLEY: «The Pearl is an obvious allegory on the evil of worldly treasure», in «Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath*», in *Steinbeck and His Critics*, cit., p. 266.

rie omologhe di coppie oppositive discendenti dalla coppia ideologica primaria che la *novelette*, in quanto testo coerentemente organizzato secondo questo sistema, produce il proprio senso.

Un senso non più affidato — come ad esempio in *In Dubious Battle*, uno dei maggiori dei testi steinbeckiani con forte struttura ideologica — alla corsa diacronica dell'asse sintagmatico, sorretta dalla insistente esplicitazione di un paradigma ideologico che è pre-testuale quanto extra-testuale; ma affidato invece a una profonda, un'assoluta solidarietà tra dimensione orizzontale e dimensione verticale del testo. Nella sua semplicità di superficie, *The Pearl* è in realtà un complesso congegno segnico in cui, veramente, *tout se tient*.

MARIO MATERASSI