



Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Facoltà  
di Lingue  
e Letterature  
Straniere

Corso di Laurea Magistrale  
in Interpretariato e Traduzione  
Editoriale, Settoriale

Prova finale di Laurea

**Conversazione in Sicilia:**  
proposta di traduzione e commento  
traduttologico a parti scelte dall'opera  
di Elio Vittorini

**Relatore**

Prof.ssa Nicoletta Pesaro

**Correlatore:**

Prof.ssa Federica Passi

**Laureanda**

YEDI YU

Matricola 854152

**Anno Accademico**

2015 / 2016

## INDICE

Abstract .....	4
序言 .....	5
INTRODUZIONE.....	6
Capitolo 1 L'autore e il panorama letterario .....	8
1.1 Autore: Elio Vittorini.....	8
1.2 Opere di Vittorini .....	11
1.3 Stile di Vittorini.....	13
1.4 Contesto letterario-storico novecentesco .....	15
Capitolo 2: Le caratteristiche di <i>Conversazione</i> .....	21
2.1 Trama di <i>Conversazione in Sicilia</i> .....	21
2.2 Temi .....	24
2.3 Simboli.....	25
2.3.1 Interpretazione dei simboli delle prime due parti.....	25
2.4 Linguaggio .....	28
2.5 Influenza della letteratura americana .....	29
Capitolo 3: Traduzione.....	32
Capitolo 4 Commento traduttologico.....	73
4.1 Prototesto e metatesto: gli elementi principali della traduzione.....	73
4.1.1 Tipologia testuale .....	73
4.1.2 La dominante.....	75
4.1.3 Il lettore modello .....	78
4.1.3.1 Il lettore modello del prototesto .....	78
4.1.3.2 Il lettore modello del metatesto.....	79
4.2 La macrostrategia traduttiva.....	79
4.2.1 Esempi.....	81
4.2.2 Deformazioni di Berman.....	84
4.3 Identificazione e categorizzazione dei fattori di specificità del prototesto .....	87

4.3.1 Fattori linguistici .....	87
4.3.1.1 Aspetti ritmici.....	87
4.3.1.2 Fattori lessicali: nomi propri e toponimi .....	89
4.3.1.3 Realia ed espressioni idiomatiche .....	91
4.3.1.4 Figure lessicali .....	95
4.3.1.4.1 Espressioni quotidiane.....	95
4.3.1.4.2 Elementi lessicali speciali .....	97
4.3.1.4.3 Similitudini e metafore.....	98
4.3.2 Fattori linguistici: il livello della frase e del testo .....	99
4.3.2.1 Organizzazione sintattica: paratassi e ipotassi .....	99
4.3.2.2 Organizzazione sintattica: Punteggiatura .....	103
4.3.2.2.1 Cambiamenti di punteggiatura .....	103
4.3.2.2.2 Mantenimento della punteggiatura.....	105
4.3.2.3 Organizzazione sintattica: discorso diretto, conservazione o modificazione dei verba dicendi.....	105
4.3.2.4 La resa delle preposizioni.....	107
4.3.3 Fattori extra-linguistici: i fattori culturali.....	108
Conclusione.....	111
Bibliografia .....	113
Fonti in cinese .....	113
Fonti in italiano .....	113
Fonti in inglese.....	115

## **Abstract**

Elio Vittorini is a famous Italian writer, journalist, political activist, one of the most well known representatives of the fascist period. *Conversations in Sicily* was appearing in series in the magazine “Letteratura” between 1938 e 1939, which has attracted a wild public consent. It was then published in volumes in 1941, covered by the name of a short story, *Nome e Lagrime*, in order to escape the fascist censors. Comparing Vittorini's work to Picasso's, Italo Calvino described *Conversations in Sicily* as “the book- Guernica”.

Generally speaking, this thesis is divided into three parts. The first chapter is dedicated to present the life of the writer and the literary-historical contest in which the writer produced his novel, as well as the drama and the characters of the novel. The second chapter focuses on the translation of the first two parts of the novel and the third one aims to analyze the translation strategies that I chose for solving the various problems encountered during my work.

The main object of this dissertation is providing the Chinese readers with a range of feelings and impressions as similar as possible to those experienced by the Italian readers, and let them be immerse in the same misty and onirical atmosphere.

## 序言

埃利奥·维托里尼是一位著名的意大利作家、记者、政治家，是法西斯时期最为杰出的代表人物之一。1938年至1939年，《西西里的谈话》在《文学》杂志上连载并引起了公众的广泛关注。为了躲避法西斯的审查，《西西里的谈话》以《眼泪与名字》为题，于1941年出版发行。伊塔罗·卡尔维诺曾把维托里尼的作品比作毕加索的画作，并把《西西里的谈话》称为文学版的“格尔尼卡”。

总体来说，这篇论文分为三个部分：第一部分主要介绍作者生平，小说的创作背景以及小说情节和特色。论文的第二部分翻译了小说的前两章节，第三部分则侧重于翻译手法的分析以及如何解决翻译过程中遇到的问题。

本论文的主要目的是尽可能让中国读者能像意大利读者一样感受小说梦幻的意境，获得一次原汁原味的体验。

## INTRODUZIONE

Il presente elaborato propone la traduzione delle prime due parti del romanzo di Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia*. *Conversazione* è un libro scritto nell'intensa atmosfera ideologica del secondo dopoguerra europeo, perciò è logico che il capolavoro di Vittorini abbia uno stretto legame con il contesto politico e sociale, e sia considerato come uno dei migliori e più eclettici lavori di letteratura all'epoca. Come dice Italo Calvino:

Per Vittorini Picasso è un paradigma decisivo [...] Oltre tutto Vittorini è colui che ha scritto un libro-Guernica, *Conversazione in Sicilia*, il libro-Guernica, l'unico che si definisca attraverso questo semplice trattino di congiunzione. E la fratellanza picassiana tocca il suo culmine con *Il Sempione*.<sup>1</sup>

Tuttavia, non è il tema politico che ha reso *Conversazione* un'opera grande e significativa, ma è il linguaggio di Vittorini che le conferisce un valore aggiunto, ovvero il linguaggio musicale: un linguaggio radicato nel corpo, nelle emozioni e in una tradizione orale e letteraria. Tra l'altro, questa musicalità rappresenta profondamente il concetto di umanità dell'autore, che è considerato come il motore del libro di Vittorini, la migliore ruota per il viaggio del narratore e la sua propria scoperta artistica. Ciò che Vittorini vuole trasmettere attraverso *Conversazione* corrisponde al motivo per cui ho scelto di tradurre questo libro, di offrire ai lettori cinesi la possibilità di conoscere l'autore e comprendere quell'intensa umanità, baluardo contro l'ingiustizia del mondo.

Le prime due parti che ho scelto di tradurre trattano del viaggio in treno del protagonista, del ritorno dalla metropoli all'isola nativa, dei personaggi siciliani che incontra durante il viaggio; il profilo vivo e vigoroso della madre, insieme al quale Vittorini racconta varie storie e ricchi ricordi sul padre e sul nonno e presenta allo stesso

---

<sup>1</sup> Calvino, Italo, *Vittorini: progettazione e letteratura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 5.

tempo il cambiamento dell'ambiente e della vita siciliana durante la fuga dei 15 anni di Silvestro. Insomma, ci mostra un viaggio “tutto reale due volte” e “in quarta dimensione”. Come sostiene A. Moravia:

Osserviamo che così con i personaggi incontrati in treno come con la madre Vittorini riesce a stabilire rapporti di cruda pietà e di schiva simpatia. Il problema massimo di un narratore è di stabilire rapporti con i suoi personaggi. Questo problema Vittorini l'ha risolto”.<sup>2</sup>

Per quanto riguarda la mia traduzione, la conservazione del lirismo e le ripetizioni liriche del linguaggio vittoriniano rappresenta una delle mie priorità. Durante il lavoro, ho cercato di mantenere il linguaggio musicale con l'uso di espressioni e frasi idiomatiche cinesi al fine di rendere la prosa poetica più comprensibile per i lettori cinesi. Mentre i dialoghi fra il protagonista e il piccolo siciliano, i compagni del viaggio e la madre sono resi in maniera più colloquiale. Inoltre, grazie a una ricerca sul contesto politico-sociale e sulla base della storia novecentesca, ritengo di essere riuscita a trattare e trasmettere i simboli e la scrittura elaborata di Vittorini ai lettori, mantenendo i significati fondamentali. La proposta di traduzione è seguita da un commento traduttologico in cui si è effettuata un'analisi delle strategie traduttive adottate per affrontare i vari problemi lessicali, sintattici e testuali.

---

<sup>2</sup> Vittorini, Elio, Falaschi, Giovanni (a cura di), *Conversazione in Sicilia*, BUR Contemporanea, Milano, 2014, cit., p. 83.

## Capitolo 1 L'autore e il panorama letterario

### 1.1 Autore: Elio Vittorini

Io [...] sono nato il 23 luglio 1908 in una casa da cui ho visto naufragare, quando avevo sette anni, un piroscafo carico di cinesi. C'erano bastioni a picco sugli scogli dietro la casa, e da una parte, un centinaio di metri più in là, il piazzale dove i contadini del rione, tornando la sera dal lavoro dei campi, lasciavano a stanghe per aria i loro carretti. Essi si portavano le bestie in casa, chi asino, chi mulo, chi cavallo, tornando ogni sera tra le sette e le nove per ripartire alle tre del mattino. In ogni casa c'era un cortiletto con un chiuso di legno per le bestie e con una vasca di pietra per fare il bucato. Uomini che tornavano la sera con le bestie nella nostra casa, e donne che lavavano nella vasca di pietra del nostro cortile erano miei congiunti per parte di madre: zii, per parte di madre, cugini per parte di madre. Dei miei congiunti per parte di padre, invece, ho solo sentito parlare: erano marinai. Ma mio padre era ferroviere [...].<sup>3</sup>

Elio Vittorini nacque a Siracusa in Sicilia nel 1908, il primogenito di quattro fratelli. Come il padre del narratore della *Conversazione*, il padre di Vittorini fu un dipendente delle ferrovie. Trascorse l'infanzia in Sicilia, la sua famiglia girava tutta l'isola a causa degli spostamenti del padre ferroviere. Studiava materie tecniche, però era appassionato della letteratura. Da 13 a 17 anni, fuggì da casa per vedere il mondo usando la tessera ferroviaria gratuita del padre: "il più che mi fosse possibile della gente del mondo e delle cose del mondo, allo stesso modo che leggevo per sapere del mondo".<sup>4</sup> Queste prime esperienze di fuga sono evidentemente fondamentali per lo scrittore che gli esercitano una profonda influenza sull'ideologia e letteratura.

Dopo essere tornato a casa, partecipò ai gruppi anarchici e alle proteste

---

<sup>3</sup> Vittorini, Elio, Minoia, Carlo (a cura di), *Gli anni del Politecnico (Lettere 1945 - 1951)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 421.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 422

studentesche (marinava spesso la scuola) e corrispondeva con alcuni scrittori per discutere di politica, inoltre cominciò a scrivere i propri saggi politici. Quando aveva 19 anni, sposò Rosa Quasimodo, sorella del poeta e si trasferì a Venezia dove lavorò per una ditta di costruzioni e iniziò a scrivere romanzi, critiche e satire sociali per numerosi giornali e periodici. Nel 1929, fece sensazione con un articolo che accusava la letteratura italiana di provincialismo.

Negli anni successivi, visse a Firenze con la sua giovane famiglia e suo zio. In quel periodo, lavorava per *Solaria* come segretario di redazione e faceva anche il correttore di bozze per il giornale *La Nazione*, dove un anziano tipografo gli insegnò l'inglese con una copia del *Robinson Crusoe*. Nel 1931, pubblicò una serie di romanzi brevi, dal titolo *Piccola Borghesia*. Pubblicò successivamente anche la traduzione de *Il purosangue* di Lawrence e la prima puntata de *Il garofano rosso* su *Solaria* nel 1933. Questo lavoro fu per lui un mezzo fondamentale di sostentamento, purtroppo però l'intossicazione da piombo e le successive complicazioni polmonari lo costrinsero a lasciare il lavoro di correttore.

Nel luglio del 1936 scoppiò la guerra di Spagna. Vittorini fu espulso dal Partito Fascista per un articolo che supportava i repubblicani nella Guerra Civile di Spagna e anche per aver aiutato una rappresentazione della *Traviata* di Verdi all'Scala. Questi furono due motivi principali per i quali nel settembre del 1937 iniziò la stesura di *Conversazione in Sicilia*.

Nel 1938, Vittorini si trasferì a Milano per un lavoro editoriale presso la casa editrice Bompiani, alternando ad esso l'attività di traduttore di autori inglesi e americani. *Conversazione in Sicilia* comparve a puntate su *Letteratura* e fortunatamente l'opera evitò la censura fascista. Il romanzo uscì in volume presso Parenti nel 1941, sotto il titolo *Nome e Lagrime*. Tuttavia la censura impedì la diffusione di *Americana*, un'antologia di narrativa americana redatta da Vittorini, contestandogli le sue note critiche.

Nel 1942, Vittorini cominciò a collaborare con il fronte antifascista e il Partito Comunista Italiano, lavorando per la stampa clandestina. Fu arrestato dopo il 25 luglio del 1943 e vide il bombardamento su Milano che distrusse la sua casa e tutti i suoi libri e manoscritti dal carcere. Dopo la scarcerazione, partecipò alla Resistenza con sforzi raddoppiati e cominciò a fare attività di collegamento fra il centro e i partigiani, redigendo e distribuendo la stampa clandestina, riunendo e trasportando armi e munizioni ai partigiani. Nel 1944, Vittorini andò a Firenze per organizzare uno sciopero generale e per poco non fu catturato. Nello stesso anno, cominciò a scrivere il romanzo *Uomini e no*.

Dopo la Liberazione nel 1945, Vittorini scrisse romanzi di impronta neorealista, e diresse l'edizione milanese del quotidiano comunista *L'Unità*. Fondò *il Politecnico*, una rivista eclettica, aperta alle più varie esperienze della cultura nazionale e internazionale e continuò il suo lavoro editoriale presso Bompiani e Einaudi. Nel 1946, fu candidato per il Partito Comunista alla Costituente, però fu rimproverato dal Partito per il contenuto "eterodosso" dei suoi scritti sul *Politecnico*, affermando tra l'altro sul giornale il concetto di libertà dell'arte. Nel 1948 uscì *Il garofano rosso* presso Mondadori, con la famosa *Prefazione*. Nel febbraio del 1950, fece un viaggio in Sicilia per l'edizione illustrata di *Conversazione*, che sarebbe uscita nel 1953. Nello stesso anno, divorziò da Rosa Quasimodo e da allora la sua nuova compagna fu Ginetta.

Nel 1951, uscì dal Partito Comunista per sempre con un articolo intitolato *Le vie degli ex comunisti*. Vittorini continuò a mettersi in lizza per una posizione come socialista radicale sia in Sicilia sia a Milano. Tuttavia, dopo essere stato eletto consigliere comunale a Milano nel 1960, diede subito le dimissioni dichiarandosi più adatto al lavoro dello scrittore e intensificò la sua passione come mentore di giovani scrittori. Nel 1959 fondò e diresse insieme a Italo Calvino la rivista *Il Menabò* dalle cui pagine prese avvio il dibattito sullo sperimentalismo degli anni Sessanta. Negli ultimi anni continuò la sua attività editoriale e di animatore culturale. Vittorini morì nel 1966; è rimasto una delle figure più significative della cultura italiana del Novecento.

## 1.2 Opere di Vittorini

Vittorini è uno degli scrittori italiani più “impegnati”, appassionato alle attività per il rinnovamento della società attraverso la nuova coscienza e l’abbandono delle contraddizioni. Secondo lui, la letteratura svolge una funzione né di evasione né di consolazione, ma di strumento che riesce a proteggere l’uomo dalle sofferenze. Uno dei motivi più principali delle sue opere è quello di condividere con i lettori il “mondo offeso”, ovvero il destino di ingiustizia e di oppressione dai quali non riusciamo a fuggire.

La maggior parte delle opere di Vittorini è autobiografica in un modo o nell’altro. La sua scrittura è caratterizzata dal ritmo e dalla tendenza lirica che è aperta a vari tipi di stili. Tra l’altro, Vittorini è molto bravo a trasfigurare i fatti concreti in maniera favolosa e rappresentare la realtà in un contesto simbolico. Con le sue tecniche narrative di tipo allusivo, ha esercitato un’enorme influenza sugli scrittori italiani della generazione del dopoguerra.

Le sue prime opere sono influenzate dall’ideologia del fascismo “di sinistra” e dal suo spirito anarchico-rivoluzionario e antiborghese.

Il suo primo libro è *Piccola borghesia* (1931), una raccolta di otto racconti, la maggior parte dei quali furono pubblicati su *Solaria*. Le caratteristiche essenziali di questi racconti sono l’approfondimento della psicologia dei personaggi e il tema dell’amore.

*Viaggio in Sardegna* (1936) è solo un libro di viaggio dal punto di vista superficiale, cioè un resoconto del viaggio in Sardegna. Però in un senso più profondo, questo viaggio viene considerato come un “ritorno alla fontana”, ovvero un tuffo nell’era d’oro dell’infanzia in Sicilia e un recupero dello stato primordiale dell’esistenza umana.

Il primo romanzo di Vittorini, *il garofano rosso* (1948), fu iniziato nello stesso tempo del *Viaggio in Sardegna* e venne pubblicato a puntate su *Solaria*. Quest'opera è ambientata negli anni dell'ascesa del fascismo che riflette la confusione e la crisi ideologica dello scrittore. In seguito, Vittorini non fu più soddisfatto del perfetto esemplare del romanzo borghese psicologico e rifiutò la strategia che usava.

*Conversazione in Sicilia* (1941), il romanzo più rilevante di Vittorini, ha avuto un'influenza considerevole sugli scrittori più giovani.

*Uomini e no* (1945) è il contributo di Vittorini al genere romanzesco sulla Resistenza in cui egli narra delle sue esperienze di quel periodo.

*Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (1946) è un breve racconto che parla della famiglia di un operatore a Milano, ed è caratterizzato dall'allegoria marxista.

*Le donne di Messina* (1949) è un'altra allegoria con cui Vittorini presenta il suo massimo coinvolgimento, e del quale esistono varie versioni che trattano del conflitto tra individualismo e socialismo.

*Erica e i suoi fratelli / La Garibaldina* (1956), l'ultimo romanzo di Vittorini, rassomiglia in un certo modo alla *Conversazione in Sicilia* perché ha rielaborato la sua idea di "ritornare alla fontana". Racconta di una adolescente che è costretta a diventare una prostituta dalla povertà e vede i suoi sogni rovinati dal male del mondo e dalla cattiveria dell'uomo.

Nelle sue opere del dopoguerra, prevale il tema mitico-simbolico rispetto a quello storico. In quel periodo, si perde l'ideale di una umanità nuova e ci si rende conto dell'impossibilità di avere un mondo senza offese e ingiustizie sia nella realtà che nell'ambito dell'arte e della letteratura.

Vittorini ha scritto anche numerosi saggi e antologie, per esempio *Diario in pubblico* (1957) che è una raccolta selettiva dei suoi scritti critici e saggistici in cui ha espresso i suoi pensieri, considerata come una vera e propria autobiografia creativa.

### 1.3 Stile di Vittorini

Per quanto riguarda la tecnica narrativa dei romanzi di Elio Vittorini, lui stesso definisce il suo ruolo di scrittore in questo modo:

È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. E' fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto ad ogni indagine.<sup>5</sup>

Ma allo stesso tempo, abbiamo bisogno di tenere inevitabilmente presente anche il suo ruolo di organizzatore culturale e politico in cui lo scrittore si impegnò per tutta la sua vita. In fondo, proprio questo impegno lo spinse a continuare a creare con una passione intellettuale che finì per incastrarlo in un dilemma, soprattutto negli anni del *Politecnico*. Così egli non poté fare altro che cercare di conciliare “le esigenze di una libera ricerca formale con quelle di un impegno politico diretto sulla realtà contemporanea”.<sup>6</sup>

Per comprendere l'arte della sintassi narrativa vittoriniana, prima di tutto, dobbiamo prestare più attenzione al suo lirismo, ovvero i modi lirico-fantastici. Possiamo rendercene conto se ci siamo accorti che l'elemento chiave dell'opera di Vittorini è il ritorno all'infanzia, perduto tra la realtà e il sogno fantastico. È proprio questa lettura lirica della realtà e della storia, come la definisce il critico Giuliano

---

<sup>5</sup> Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957, p. 281.

<sup>6</sup> Briosi, Sandro, *La Nuova Italia*, Castoro, Milano, 1970, p. 84.

Manacorda, a rendere le opere di Vittorini tanto affascinanti quanto universali. La sua poetica raggiunge il massimo dei risultati con il romanzo *Conversazioni in Sicilia*, caratterizzato dal linguaggio semplice con uso frequente di ripetizioni e anfore e dai dialoghi costituiti da battute brevi ed essenziali. E ci fanno capire come sia importante per lo scrittore che la narrazione debba realizzare direttamente attraverso le azioni, i gesti e soprattutto i dialoghi dei personaggi invece delle descrizioni psicologiche. Tra l'altro, questo tipo di sintassi narrativa è dovuto al suo ruolo come traduttore che gli insegna come presentare il pensiero interno dei personaggi senza l'analisi esterna né il coinvolgimento dell'autore.

Ciò può comprovare la teoria di linguaggio in cui credeva Vittorini, ovvero che per raccontare verità profonde e universali è necessario usare un linguaggio adeguato, un linguaggio solamente realistico. Spiega lo scrittore nella Prefazione al *Garofano rosso* del 1948:

Non riesce ad essere musica e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione. [...] È come se ormai fosse un linguaggio ideografico. Non risponde più, vale a dire, al compito proprio di un linguaggio poetico: il quale è di conoscere e di lavorare per conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere col linguaggio dei concetti.<sup>7</sup>

Tuttavia questo tipo di linguaggio realistico con l'obiettivo di rappresentare dettagliatamente il contesto storico e le vicende reali riflette una evidente influenza della letteratura americana sulle tecniche narrative di Vittorini. Si può intuire che quando l'autore comincia a scrivere nel modo musicale e lirico, libero e vago come la poesia, sicuramente risente della letteratura americana. Come diceva Vittorini:

Era tuttavia sugli americani che puntavamo le nostre speranze sulla ripresa del genere

---

<sup>7</sup> Fernandez, Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani: dal 1930 al 1950*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1969, p. 64.

[romanzo] in senso di sviluppo poetico del suo linguaggio. Faulkner da una parte e da un'altra Hemingway, il piccolo Saroyan da un suo angolo e alcuni altri piccoli dai loro angoli, sembrava che gli americani avessero un'inclinazione di massa a riscuotere il romanzo dall'intellettualismo e ricondurlo a sottovento della poesia. Lo indicava il gusto loro della ripetizione, la loro baldanza giovanile nel dialogo, il loro procedere ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita [...]”<sup>8</sup> .

#### 1.4 Contesto letterario-storico novecentesco

*Conversazione in Sicilia* è uno dei libri più importanti della letteratura italiana del Novecento, nacque in clima di guerra e fu pubblicato in pieno fascismo. E il Novecento rappresenta un periodo pieno di instabilità e cambiamenti politici, sociali e letterari in cui gli intellettuali, scrittori e artisti sono insoddisfatti e disperati per il disorientamento del governo e la sua dittatura sulla letteratura e sulla diffusione culturale. Di fronte alle due Guerre mondiali, gli intellettuali hanno perso la speranza nell'umanità e sono distrutti dall'ingiustizia e i mali del mondo, perciò cercano di esprimere l'opposizione alla violenza e la perdita umana attraverso la letteratura e gli altri veicoli artistici.

Nel 1933, la rivista *L'universale* pubblicò il Manifesto realista al fine di evocare il mondo letterario italiano per opporsi alla rivoluzione fascista con articoli critici, i quali sono caratterizzati da argomenti di tipo antiborghese, anticapitalistico e antidealistico. Insomma, il trend realistico si sviluppò con una forza soverchiante. Persino gli intellettuali che lavoravano per *Il Bargello* che era un settimanale della federazione fascista di Firenze, richiesero l'autonomia letteraria all'interno del fascismo.

Ricordiamoci del fatto che Vittorini fu, all'inizio della sua carriera di uomo di lettere, un esponente della parte della “sinistra rivoluzionaria” e collaborò con *Il*

---

<sup>8</sup> Vittorini, Elio, *Garofano rosso*, A. Mondadori, Milano, 1948, p. 216.

*Bargello* per un certo periodo di tempo. Nonostante gli intellettuali che lavoravano per *L'universale* e a *Il Bargello* fossero fascisti, contestavano l'imborghesimento del Regime fascista e contrastavano la teoria capitalista. È questa idea di anticapitalismo fu dovuta al fatto che gli uomini tornati dalla prima guerra mondiale dovevano affrontare la disperazione e la disoccupazione, mentre i capitalisti, grazie alla guerra, si erano arricchiti.

All'epoca c'erano numerosi giovani intellettuali come Vittorini che si erano appassionati alla svolta rivoluzionaria promessa dal fascismo, sperando che le Corporazioni fossero una modalità effettiva a favore della giustizia sociale. Tuttavia avvertirono subito l'avvento d'una mortificante dittatura fascista e la regressione del Regime. Perciò, Vittorini così come gli altri “fuori squadra” (Bilenche, Pratolini, Ricci, Garrone...) si oppose al fascismo e iniziò la sua lotta per l'autonomia della cultura e della letteratura dalla politica. Così scrive Enzo Siciliano nel suo libro:

Sono pochissimi quelli che si sono salvati e tutti con le tracce del trauma[...]: “sogni del pigro” in Moravia; “il lampo che scandisce alberi e muri” in Montale: indici di una solitaria resistenza dell'anima, ritagliata nei confini di una bellezza ulcerante perché ormai priva di linfa. Fu così che Vittorini gridò agli “astratti furori”.<sup>9</sup>

In questo sfondo politico-sociale nacque il libro *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, considerato come un romanzo simbolico e una protesta contro il fascismo espressa in maniera allusiva e allegorica, con il quale l'autore riscoprì il valore umano e protestò contro la discriminazione sociale, la miseria e l'oppressione del potere. Sergio Pautasso scrive nella “Nota alle illustrazioni di Guttuso” del libro *Conversazione in Sicilia* curato da Giovanni Falaschi:

[...] Per questo più che romanzo nel vero senso del termine, con una trama, l'evolversi

---

<sup>9</sup> Toscani, Claudio, *Come leggere Conversazioni in Sicilia di Elio Vittorini*, U. Mursia, Milano, 1975, p. 71.

degli avvenimenti, l'intersecarsi dei personaggi, *Conversazione in Sicilia* è una sorta di grande poema lirico con un taglio narrativo, con un susseguirsi di immagini e di situazioni simboliche che diventano uno specchio dove si rifrange la desolata condizione umana e che nel finale preannuncia, con la sua atmosfera allucinata, la tragedia verso la quale il mondo si sta avviando. E la Sicilia è il luogo mitico, la scena dove si svolge la rappresentazione dell'avventura umana.<sup>10</sup>

Non dimentichiamo che la guerra di Spagna fu un motivo importante per cui l'autore scrisse quest'opera. E. Catalano scrive:

ci accorgiamo che gli eventi spagnoli rappresentarono una spinta al capovolgimento totale della posizione politica di Vittorini proprio perché essi vennero letti come conferma che soltanto sul terreno della lotta al fascismo e della democrazia poteva crescere un'autentica funzione protagonista degli intellettuali.<sup>11</sup>

Inoltre, la storia della cultura italiana di quegli anni è distinta dalle vicende dell'ermetismo che è un movimento letterario nato con *Il Frontespizio* e passato poi alle riviste *Campo di Marte* e *Letteratura*. Qual è il concetto fondamentale dell'ermetismo? Geno Pampaloni lo riassume come:

La solitudine, l'impossibilità a comunicare con gli altri se non attraverso una remota comunione fuori della storia, l'evocazione della realtà per mezzo di parole sillabate in uno sforzo di ricreazione, la fine della prosa, del discorso legato e naturalistico, l'eccezionalità congenita con l'espressione poetica, raggiunta solo agli estremi limiti del linguaggio, dove la parola è grido, è evocazione, realtà diversa, silenzio. [...] Per quel che riguarda Vittorini, egli non fu affatto estraneo a questa esperienza, anche se in lui la ricerca di uno stile essenziale porterà sempre con sé l'esigenza di comprendere la realtà quotidiana e farsene coinvolgere. È comunemente riconosciuta dalla critica l'importanza

---

<sup>10</sup> Vittorini, Elio, Falaschi, Giovanni (a cura di), *op.cit.*, p.104.

<sup>11</sup> Catalano, Ettore, *La forma della coscienza, L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977, p.195

dell'incontro, nel diagramma creativo di *Conversazione*, delle coordinate ermetiche e soprattutto di quelle che si rivelarono nella produzione in versi.<sup>12</sup>

Anche se alcuni studiosi sostengono che Vittorini cercava di allontanarsi dalla solita retorica fascista considerata come un punto chiave dell'ermetismo, non si può trascurare lo stesso il pensiero ermetico di Vittorini rappresentato in *Conversazione in Sicilia*: la solitudine dell'uomo, la condizione disperata, il mondo offeso raccontato con la favola allusiva e metaforica e la ricerca dei nuovi doveri.

A questo punto Vittorini ha già assimilato dentro di sé, della lezione ermetica, quel tanto di iniziatico, di allusivo, di “esopicamente allegorico”, di assolutizzazione del momentaneo e di slancio lirico, che farà l'unicità strutturale di *Conversaizone in Sicilia*, ivi compresi, lo dobbiamo ripetere, il supporto concettuale e la dimensione contestataria.

[...] Vittorini è lo scrittore, dunque, che nelle forme della profezia e con tecnica altamente simbolica, annuncia un'escatologica condanna dell'oppressione, di ogni oppressione.<sup>13</sup>

Tra l'altro, a partire dagli anni Trenta del Novecento, la cultura americana, soprattutto la letteratura, cominciò a diffondersi in Italia. Il motivo principale fu il problema dell'emigrazione: i giovani volevano trasferirsi all'America al fine di costruirsi una nuova vita sia a livello economico che sociale. L'America viene considerata come un paese dove si poteva realizzare gli ideali personali e il rinnovamento sociale. Evidentemente Vittorini risentì molto della letteratura americana, ciò che rappresentava anche in *Conversazione in Sicilia* con i dialoghi sulla disoccupazione fra il protagonista e il piccolo siciliano, così come la sua aspettativa verso la vita americana.

Tuttavia, la diffusione della cultura americana in Italia incontrò varie difficoltà

---

<sup>12</sup> Pampaloni, Geno, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, p. 773.

<sup>13</sup> Toscani, Claudio, *op. cit.* p. 20.

rispetto agli altri paesi europei, perché era il periodo fascista, in cui

la censura blocca ogni possibilità di entrare in contatto con racconti, romanzi, iniziative editoriali e saggistica, in un unico termine, tutti gli elementi che comprendono l'arte e la cultura occidentale, in quanto si è totalmente imposto a livello politico.<sup>14</sup>

L'obiettivo del Regime fascista era quello di propagandare e incoraggiare solamente le opere italiane ed era vietato avvicinarsi a qualsiasi cultura straniera, con il rischio che tale atto fosse considerato come un crimine e un tradimento dello Stato. Tuttavia, Vittorini e gli altri intellettuali scelsero di esaltare gli scrittori americani e imitarono le loro tecniche narrative per rinnovare la coscienza della sua generazione e dei giovani.

Non si può non citare la sua passione verso la letteratura statunitense, come dice Edoardo Esposito:

[...] prima che pagine di libri e immagine di una libertà che il regime fascista invece conculcava, essa è stata nel tempo, per tanti siciliani, ciò che ci propongono proprio le prime pagine di *Conversazione*: la possibilità di un riscatto, la prospettiva di una vita non più legata alla catena di un bisogno incolmabile, un mito non intellettuale ma connesso a esigenze elementari e concrete.<sup>15</sup>

I legami fra Vittorini e gli scrittori americani soprattutto Hemingway si intrecciano e si approfondiscono e in *Conversazione in Sicilia* si possono notare anche le caratteristiche dell'economia narrativa di Hemingway, come la brevità e rapidità, il suo "saper dar rilievo all'essenziale con pochi tratti", la cronaca nera, la ripetizione fonografica e il famoso "dialogato" di Hemingway. Però Vittorini non ha fatto soltanto

---

<sup>14</sup> Bonetto, Valentina Beatrice, *Elio Vittorini e il mito americano. La ricerca dell'altrove in epoca fascista*, Tesi di laurea discussa alla Facoltà Filologia e Letteratura italiana, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2013/2014, p. 38.

<sup>15</sup> Esposito, Edoardo, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Donzelli, Roma, 2011, p. 81.

un'imitazione, ma ha sviluppato anche il suo proprio sistema narrativo. Come elabora E. Falqui:

[...] Sforzato da ragioni etniche oltre che critiche, Vittorini trascorre invece di continuo nel concettoso, nel simbolico e qua e là nel decorativo. Egli non ha del tutto tirato il collo alla retorica. (Ma non saremo noi a fargliene un torto.) E quantunque, più che accumulare, scelga sempre con una secchezza così nuda da suonar dolorosa quando non risulta ironica, lo fa con una oggettività che, a forza di voler ulteriormente e spasmodicamente oggettivarsi, guadagna una propria affatturata soggettività.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Toscani, Claudio, *op.cit.*, p. 86.

## Capitolo 2: Le caratteristiche di *Conversazione*

“Non ho il minimo dubbio. Vorrei che fosse conversazione in Sicilia. Perché? Dice lei. Perché risponde ad alcuni requisiti cui vorrei sempre che rispondessero i libri: una certa novità formale, una certa tensione oggettivistica, una certa carica informativa...”<sup>17</sup>

Il romanzo nasce da una volontà di rivolta dell'autore di fronte alla condizione miserevole della Sicilia, abbandonata in uno stato di arretratezza dal Regime fascista. Perciò l'opera è ambientata in quel spazio reale, esplicitamente riconoscibile a livello topografico e storico, la Sicilia che assume una funzione fortemente simbolica e metaforica. A questo punto, possiamo dire che si può vedere l'influenza del Realismo su *Conversazione*. Vittorini ritiene che abbia bisogno di un terreno libero, favoloso, ma nello stesso tempo, solido e adatto all'improvvisazione, cosicché renda possibili quegli strani discorsi in una storia che consideri direttamente temi della società fascista. Quindi Vittorini sceglie di rivolgersi verso sé stesso, alla ricerca dei propri ricordi infantili sepolti nella memoria. Ecco perché il viaggio si svolge in Sicilia, la terra dell'infanzia, il mondo del passato, della certezza e della speranza.

Il romanzo è strutturato in brevi capitoli con una scrittura distinta dalla composizione poetica per le scelte linguistiche e per la musicalità di melodramma: la frequenza delle frasi ripetute, nelle quali dietro ogni parola nasconde segretamente un simbolo decifrato e una visione del mondo.

### 2.1 Trama di *Conversazione in Sicilia*

Il protagonista, Silvestro Ferrauto, un tipografo a Milano, vive nell'ansia e incapace di affrontare le notizie dei massacri inerenti alla Guerra di Spagna, soffrendo per la propria volontà di reagire. Al fine di uscire dal suo stato di indifferenza e

---

<sup>17</sup> Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, cit., p. 517.

impotenza, decide di tornare in Sicilia, simbolo della felicità dell'infanzia per salutare la madre e alla fine scopre una realtà umana di miseria e di dolore.

La prima parte del romanzo si basa sulla descrizione del viaggio di ritorno dopo aver ricevuto la lettera del padre che lo avvisa di aver lasciato la madre per seguire un'altra donna. Questa lettera gli fa rievocare i ricordi dell'infanzia e il mondo fantastico in montagna. Durante il viaggio, il protagonista Silvestro Ferrauto è già in contatto con un'umanità sofferente: i piccoli siciliani da terza classe, senza cappotto e con le mani nelle tasche, scuri in faccia, affamati nel freddo ma rimasti comunque soavi. Questi sono operai, braccianti dei giardini d'aranci, ferrovieri con i capelli grigi a filetto rosso della squadra lavori. L'autore dedica la sua descrizione soprattutto alla conversazione tra il protagonista e il piccolo siciliano con la moglie-bambina che non vuole mangiare arance e che rimane disperato con la sua miseria.

Dopo essere salito sul treno, lasciando indietro il piccolo siciliano (che poi scompare nelle scene successive), il protagonista incontra altri personaggi, come i due poliziotti, Coi baffi e Senza baffi, i quali si vantano di essere servitori fedeli, che vogliono imprigionare i delinquenti politici, perché secondo loro "l'umanità è nata per delinquere". Tuttavia, appena scesi dal treno, li accusa il Gran Lombardo per aver lasciato la puzza. Il Gran Lombardo è un siciliano forte e grosso che cerca nuovi doveri da compiere e di stare in pace con gli altri, il quale lascia una profonda impressione nell'autore e lo spinge a ripensare al padre e al nonno. Proseguendo nella vicenda, compaiono altri personaggi come il catanese, il piccolo vecchio e il giovane malato. Ma in fondo, il protagonista riesce con successo a riacquistare il valore della comunicazione e della solidarietà tra gli uomini.

La seconda parte è dedicata principalmente alle conversazioni con la madre, le quali lo portano a luoghi e ricordi di un'infanzia felice e favolosa, a un mondo che può dargli un senso di sicurezza. Il primo incontro inizia con il profumino dell'aringa arrostita, cibo preferito della madre. L'aringa è stata pulita, condita con l'olio e messa

nel piatto. Silvestro e la madre si siedono intorno alla tavola che si trova nella cucina, con il sole alla finestra dietro le spalle della madre avvolta nella coperta rossa. A questo punto, i ricordi cominciano a svilupparsi con i fichi d'india dove si allevavano maiali, e si trovavano cicale, chioccioline e cicoria selvatica, facendoci immaginare la vita povera della famiglia di un ferroviere, che era ricca per i primi dieci giorni di ogni mese, ma subito dopo, ritornava allo stato affamato come tutti per altri venti giorni. Insomma, il viaggio si trasfigura in un tuffo nelle memorie infantili.

Infatti, la conversazione tra la madre e il protagonista lega il passato e il presente. Per esempio, quando Silvestro spiega alla madre la cucina settentrionale della moglie, la mamma rimane sconvolta, perché aveva già costruito la sua abitudine di mangiare aringhe arrostiti che le era stata passata dal suo padre, ovvero il nonno di Silvestro. Così la madre comincia a rievocare la misteriosa figura del nonno, un grande uomo “ch'era stato grande in ogni cosa”.

Quando la madre parla del padre, si confonde spesso con il nonno. Uno è sensibile e buono, l'altro invece è potente e incaricato di vari doveri. Ma per il protagonista, sono due immagini intrecciate e si identificano nel Gran Lombardo. Tendenzialmente, il protagonista è entrato nella quarta dimensione, che è due volte reale.

Nella terza parte, invece, Silvestro è impegnato a conoscere da vicino le drammatiche condizioni di miseria e arretratezza di un popolo abbandonato alla propria miseria. La quarta parte suscita una profonda impressione, in essa è evidente il carattere allegorico, dove i personaggi assumono sempre più il ruolo di figure simboliche come l'arrotino Calogero e i suoi amici Ezechiele e Porfirio, con i quali il protagonista si sofferma nell'osteria di Colombo. Nella quinta parte, il protagonista incontra nel cimitero il fantasma di suo fratello Liborio che era morto in Spagna durante la guerra e incarna il simbolo della sofferenza. Nell'epilogo, dopo aver incontrato il padre, Silvestro è pronto a ripartire con la volontà di aggiustare le offese del mondo e la coscienza di completare i “nuovi doveri”.

## 2.2 Temi

Il nucleo del romanzo è rappresentato dai temi morali, sociali e politici e si può interpretare in due livelli di contenuti: il mito della felicità naturale con il recupero della memoria e la denuncia dei mali del mondo con la speranza di una utopia dei “nuovi doveri” e della possibilità di diventare “più uomini”. Come dice S. Briosi:

[...] s’inserisce in un discorso non razionale-ideologico, ma stilistico-letterario, entro il quale può assolvere, ed assolve, ad una sua funzione; poiché il discorso della letteratura non vuol dimostrare né convincere, ma creare nell’uomo una tensione di riscoperta della realtà, di liberazione dai condizionamenti e può valere non per la verità dei suoi contenuti, ma per la verità della sua utopia o della tensione razionale dell’opera che non comunica precise ed ovvie idee ma dà del mondo una immagine nuova, libera, aperta.<sup>18</sup>

Il ritorno all’infanzia è, da un lato, un recupero della purezza perduta, un ritorno alle radici; dall’altro è un aggiornamento di conoscenza di fronte a realtà e doveri” dell’uomo, mentre in tutto il viaggio si vedono i temi dell’offesa, dal piccolo siciliano sul traghetto all’oppressione poliziesca ai danni degli “operai”.

L’uomo che si sa offeso si sente più uomo: se questo è un ulteriore stadio di disagio esistenziale, o anche il primo gradino di una coscienza nuova. La natura umana, spogliata di tutto, può sentirsi frustrata, ma anche più vera, più umana. Vittorini avverte l’autenticità dietro l’umiliazione e non certo per puro pietismo.<sup>19</sup>

Perciò, esiste contemporaneamente la protesta contro l’ingiustizia del mondo, dalle ultime parole del venditore d’arancia ai “forbici, coltelli, cannoni” dei deboli siciliani.

---

<sup>18</sup> Briosi, Sandro, *Invito alla lettura di Vittorini*, Milano, Mursia, 1971, p.101

<sup>19</sup> *Ibidem*.

## 2.3 Simboli

Rispetto ai testi narrativi precedenti, la novità di *Conversazione in Sicilia* consiste nella tecnica allegorico-simbolica.

Generalmente, il ritorno in Sicilia e alla madre è un viaggio alla ricerca delle proprie radici. Molti luoghi e dialoghi, così come molti personaggi che partecipano alla “conversazione” possono essere interpretati come simboli che racchiudono un significato profondo e ogni ruolo assume la propria funzione specifica e sociologica. Queste “conversazioni” con i siciliani (l’arrotino, il sellaio, il commerciante di stoffe) ci mostrano una realtà miserabile di fame, di malattia e di sofferenza. Questi presentano rispettivamente la ribellione armata, la denuncia intellettuale e la spiritualità. Il protagonista è costretto ad ammettere il fatto che l’offesa del mondo esista in ogni angolo della pianeta. Ogni personaggio che Silvestro ha incontrato durante il viaggio porta con sé i propri simboli dell’offesa.

### 2.3.1 Interpretazione dei simboli delle prime due parti

I simboli comparsi in *Conversazione in Sicilia* svolgono una rilevante funzione, i quali nonostante dimostrano la forte abilità narrativa dell’autore, ma anche assumono l’incarico di evitare al romanzo la censura fascista, proteggendolo sotto un mantello invisibile. I simboli apparsi nelle prime due parti del romanzo vengono interpretati in seguito.

#### **Astratti furori**

Nel primo capitolo, si vede che il protagonista è rimasto incastrato negli “astratti furori”, che non sono “eroici” né “vivi”, ovvero non sono concreti né determinati. I lettori che conoscono bene il contesto sociopolitico, riescono a riconoscere immediatamente questi “astratti furori” e collegarli alla reazione alle “offese” imposte dal Regime fascista. Allo stesso tempo, dal punto di vista psicologico, si possono anche

interpretare come l'indifferenza e l'apatia del protagonista verso il mondo rumoroso.

### **Inverno**

“Quell'inverno” si riferisce storicamente all'inverno del 1936-1937, subito dopo la guerra di Spagna; si intende anche lo stato psicologico di “cupa inerzia” (simbolo e immagine in *Conversazione in Sicilia*) del protagonista. Secondo alcuni studiosi, “quell'inverno” riguarda “miticamente la sconfitta” cui si accompagnano “i miti del diluvio”, non a caso quindi Silvestro parla di “pioggia” e di “acqua” che entrava nelle sue “scarpe rotte”.<sup>20</sup>

### **Scarpe rotte**

Prima di tutto, dalle scarpe rotte, si vede la povertà di Silvestro con un modesto stipendio, come protagonista che non è più “un borghese, come nei racconti o come nel *Garofano rosso*, bensì finalmente un operaio”.<sup>21</sup>

Inoltre, Vittorini sosteneva in un suo articolo su *Il Politecnico* (settembre 1945), riguardante le lezioni politiche che la guerra di Spagna aveva portato ai giovani italiani del tempo, che

ogni operaio che non fosse un ubriacone, e ogni intellettuale che avesse le scarpe rotte, passarono curvi sulla radio a galena ogni loro sera, cercando nella pioggia che cadeva sull'Italia [...] le colline illuminate di quei due nomi [Madrid e Barcellona].<sup>22</sup>

Perciò, secondo Vittorini, un intellettuale che “avesse le scarpe rotte” significa uno che esce dalla sua torre d'avorio con l'intenzione di avvicinarsi alla gente comune e non è più isolato dalle sofferenze umane, bensì si è integrato nella classe operaia. Tra l'altro, con “le scarpe rotte”, l'autore ha mostrato ai lettori in modo indiretto l'incapacità

---

<sup>20</sup> Raimondi, Ezio, Corti, Maria, Segre, Cesare (a cura di), “La critica simbolica” in AA. VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1970, p. 83.

<sup>21</sup> De Nicola, Francesco, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 67.

<sup>22</sup> Vittorini, Elio, “Spagna, patria di tutti” in AA. VV., *Il Politecnico*, (antologia a cura di M. Forti e S. Pautasso), Rizzoli, Milano, 1975, p. 367.

e l'inettitudine del protagonista senza nessuna descrizione specifica.

### **Pioggia e giornali**

La pioggia è una incarnazione dei “massacri sui manifesti dei giornali” che si riferiscono alle notizie sulla guerra di Spagna pubblicate dal governo fascista. Esiste peraltro un forte contrasto fra gli “squillanti manifesti” e il mutamento di Silvestro.

### **Dizionario**

Silvestro teneva sempre “il capo chino” e non parlava né con gli amici né con la moglie ed era così vulnerabile che non poteva fare altro che “sfogliare il dizionario mio unico libro che ormai fossi capace di leggere”. Secondo Domenica Perrone, il “dizionario” è “il libro della *langue*, della parola astratta”. Perciò, in quanto tipografo, Silvestro “va a indagare per trovare la sua *parola* rinnovata e alternativa”<sup>23</sup>.

### **Lettera**

La lettera proveniente dal padre viene considerata come “un espediente classico nella tipologia romanzesca”<sup>24</sup> che induce il protagonista ad avere un flashback dei ricordi infantili.

### **Piffero e topi**

Sarebbe interessante menzionare la fiaba *Il pifferaio di Hamelin raccolta dai fratelli Grimm*.<sup>25</sup> La fiaba racconta la storia di un pifferaio dal potere magico che libera con la sua musica la città di Hamelin invasa dai topi. Nel caso di *Conversazione*, il magico piffero ha suscitato all'interno di Silvestro la sua nostalgia verso l'infanzia, mentre i topi simboleggiano “i miei anni, ma solo dei miei anni in Sicilia”.

---

<sup>23</sup> Perrone, Domenica, “*Conversazione in Sicilia*, ovvero la carta della letteratura” in *I sensi e le idee*. Brancati Vittorini Joppolo, Sellerio editore, Palermo, 1985, p. 102.

<sup>24</sup> Catalano, Ettore, “Le forme del mondo offeso”, prima in *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Dedalo libri, Bari, 1977, e quindi in *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Progedit, Bari, 2007, p. 104.

<sup>25</sup> Bernardi, F. Bianconi, *Simboli e immagini nella «Conversazione» di Vittorini*, *Lingua e stile*, aprile 1967, p. 41.

## **Gran Lombardo**

Per quanto riguarda la figura del “Gran Lombardo”, esistono diverse interpretazioni che si riferiscono sia al personaggio letterario che storico. Dal punto di vista letterario, come ha scritto Falaschi nella nota di *Conversazione*, “qui il «Gran Lombardo» è Bartolomeo della Scala”, il protettore e signore di Verona che possiamo trovare nel diciassettesimo canto del *Paradiso* di Dante. Mentre, secondo Leonardo Sciascia è

la figura del siciliano Napoleone Colajanni, garibaldino e leader politico repubblicano, sia potuta essere la fonte d’ispirazione per il personaggio vittoriniano del Gran Lombardo. [...] In ogni caso, non c’è dubbio che questo personaggio funge da esempio di energia morale e modello di riferimento[...]<sup>26</sup>

## **Poesie e Macbeth**

Secondo Silvestro, il padre assomiglia al Gran Lombardo per il suo talento di attore shakespeariano e i suoi meriti artistici nelle poesie, perciò viene considerato come un modello di grande rettitudine morale e questo è anche un “chiaro segno del suo preoccuparsi dell’esistenza di altri doveri”. Secondo E.M. Ferrara:

E’ dunque evidente che la rappresentazione delle opere di Shakespeare nell’ambito di *Conversazione* deve essere intesa in senso provocatorio ed eversivo, come un’istigazione nella delinquenza estetica che mira al risveglio delle coscienze addormentate da anni di soporifero teatro borghese.<sup>27</sup>

## 2.4 Linguaggio

Cercando di liberare l’opera e salvare le parole dalla censura imposta dalla

---

<sup>26</sup> Bonsaver, Guido, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 132-33

<sup>27</sup> Ferrara, E.M. “Vittorini in conversazione con Shakespeare: teatro e cultura popolare”, in *Italian Studies*, vol.67, March 2012, pp.109-13.

dittatura fascista, il linguaggio di Vittorini in *Conversazione* è un antidoto alla propaganda, oltre a possedere una serie di intenti simbolici e allusivi. Il romanzo è pieno di echi e specialmente attento a esprimere i suoni al posto delle parole precise: dal “lamentoso piffero” all’inizio del viaggio al “ih” del vecchietto e “ehm” del fantasma, ai “vecchi motivi senza parole” della madre compresa l’espressione “ metà mugolio, metà fischiello, e un gorgheggio a tratti”, insomma è un linguaggio assai misterioso. Come in una colonna sonora o in un’opera, i suoni espressivi sono legati ai movimenti: quando il piffero inizia a “suonare”, comincia anche il viaggio del narratore in Sicilia. Questi particolari effetti musicali e poetici aiutano l’autore a raggiungere il suo obiettivo di comunicare stati d’animo e evocare emozioni personali.

Questo è lo splendido lirismo di *Conversazione*: un linguaggio che predilige la ripetizione di espressioni o a volte delle pause e sospensioni che rallentano il ritmo, si tratta comunque di un linguaggio “due volte reale” come i ricordi. La parola e la musicalità sono entrambe sia concrete che intangibili. Questo è un linguaggio sinuoso da cantante che riconduce all’infanzia, una poesia malinconica dell’età adulta, un linguaggio sia del modernismo che della fiaba premoderna che è particolare ma esiste anche universalmente, deriva dai fatti reali ma nasconde anche i significati oltre all’immaginazione. Grazie a queste similitudini e metafore, l’autore è in grado di comunicare con il lettore immediatamente e emotivamente. Insomma, si può dire che lo stile linguistico di Vittorini è profetico, simbolico e oracolare, ma non è un accumulo delle parole lessicali, bensì una organizzazione delle parole che svolgono le funzioni poetiche e morali favorevoli al contenuto, anche se la maggior parte delle quali non sono conformi regole grammaticali e logiche, in ogni modo, distinguono il sistema linguistico vittoriniano.

## 2.5 Influenza della letteratura americana

Come ho scritto prima, il periodo della stesura di *Conversazione* fu influenzato significativamente dalla letteratura americana, soprattutto dal famoso scrittore

Hemingway. Alberto Moravia scrive in *Documento*:

Diciamo dunque che il dialogo di queste conversazioni siciliane, così contrappuntato di ripetizioni, alternato a note di agro realismo, svolto su una linea autobiografica e discorsiva, ci ricorda Hemingway. Senza Hemingway e i suoi prodotti affini è molto probabile che questo dialogo Vittorini l'avrebbe scritto in maniera diversa. Del resto nulla di male: l'arte, come tutti sappiamo, è un continuo processo di osmosi e endosmosi. Se tutto il libro avesse raggiunto gli effetti d'arte della terza parte, il nome d'Hemingway non sarebbe stato altro che un punto di riferimento. Ma nelle pagine più deboli e meno persuasive la derivazione, la maniera, e, insomma, l'artificio sono visibili.<sup>28</sup>

Le “conversazioni” fra i personaggi sono distinte dalla brevità e rapidità, dal “saper dar rilievo all'essenziale con pochi tratti”<sup>29</sup> e dalla ripetizione fonografica, ciò che sono considerati come le caratteristiche più evidenti della narrativa americana.

Inoltre, in quanto traduttore, indubbiamente Vittorini fu influenzato dagli scrittori americani di cui tradusse le opere, per esempio Lawrence, Faulkner, Saroyan e Caldwell. M. Bonfantini ha scritto in *L'Ambrosiano*:

[...] e talvolta con l'aria di insinuare che egli ne abbia derivati senz'altro certi atteggiamenti narrativi più caratteristici e che più sembrano originali. Credo di no; e distinguo: all'influenza materiale di questi libri si potrebbero forse attribuire l'insistente ritorno di qualche modo troppo familiare ad innescare i dialoghi, qualche parola che sa di prestito (“ape-regina”), e forse quella cadenza febbrile non sempre giustificata che tende ad assumere talvolta il periodo[...]<sup>30</sup>

Però, questa è solo una caratteristica in aggiunta alla “economia linguistica”

---

<sup>28</sup> Vittorini, Elio, Falaschi, Giovanni (a cura di), *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 83.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 86

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 81

vittoriniana, “quegli autori hanno servito al Vittorini per ritrovarsi, per riconoscere sé stesso con l’aiuto di certe parentele: credo si dica il vero. Ma non vedo come questa esperienza culturale avrebbe potuto nuocere alla sua originalità: anzi l’ha certo nutrita.”<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

## Capitolo 3: Traduzione

### 第一章

那个冬天，我感到莫名的愤怒。我不想细说，因为这本来也不是我打算讲的内容。但我需要说的是，这种愤怒是抽象的，我并没有因此怒发冲冠，也不曾面露愠色。从某种角度来说，我因为人类的堕落而愤怒。这种状态已经持续很久了，我走到哪儿都有气无力地低着头。看到街头的海报在大肆地宣称报纸，我便低下头；我去看望朋友，跟他们待在一起，一个小时，两个小时，一句话也不说，我始终低着头；我有一个女朋友或者说是妻子在等着我，但就算跟她在一起我也一句话都不说，我也一直低着头。日子在雨声中一天天过去了，转眼几个月也过去了，我那双破了的鞋，一下雨，雨水便渗进鞋里，因此，对我来说那段时间里只剩下：雨水，海报上的大屠杀新闻，破鞋里的水，沉默的朋友们。我的生活就像一个无声的梦，无望而平静。

最可怕的是：平静吞噬了希望。我相信人类在堕落，但也不想反抗，相反，我也想同整个人类一起堕落。我因为莫名的愤怒而烦躁不安，但我的身体并没有因为愤怒而颤抖，我看上去很平静，什么都不想要。我并不关心我女朋友是否在等我，是否和她在一起，对我来说，和翻字典是一样的；出门看望朋友和其他人，对我来说，和呆在家里是一样的。我很平静，就好像我一天也没有生活过，也从来不知道什么是幸福；就好像我没什么可说的，没有可以承认或否定的，我与这世界格格不入，没有什么值得倾听的，值得给予的或是想要得到的，就好像在我活着的这些年里，我从来没有吃过面包，没有喝过红酒或咖啡，从来没有和女孩上过床，从来没有过孩子，也从来没有打过人，或者说我从来没想过这些事可能会发生，就好像我从来没有在西西里的大山中度过过童年，童年的记忆里也没有仙人掌和硫磺。但在内心深处，我因为无名的愤怒而烦躁不安，我低着头思考着人类的堕落。外面下着雨，我没有跟朋友说一句话，雨水渗进鞋里。

### 第二章

此时，我收到了父亲的来信。

我认出了信封上的字体，但没有立刻打开，我愣在那儿，回想起我还是孩子的时候，不管怎么说，我曾有过童年。我打开信，信上说：

“我亲爱的儿子：

你知道，你们都知道，我一直以来都是个好父亲，对于你们的母亲来说，我也是个好丈夫，总之，我是个好男人。但现在发生了一件事，我离开你们了，但你们不应该指责我。因为我还是曾经那个好男人，还是你们的好父亲，你们母亲的好朋友。此外，我还是我新妻子的好丈夫，我就是和她一起离开的。孩子们，作为一个男人我毫不羞愧地告诉你们这件事，我也不请求你们的原谅。我知道这样做不会伤害到任何人，不会伤害到你们，是因为你们都在我之前离开了家；不会伤害到你们的母亲是因为，事实上，我的陪伴对她来说是一种打扰。我在不在对她来说是一样的，我不在她也依然会在家里哼着小曲，吹着口哨。因此，我毫不后悔地开启了人生新方向。你们不用担心钱或是其他的东西。你们的母亲将来什么都不缺，她每个月都会得到我之前作为铁路工人全部的退休金。我将靠家教生活，这是你们母亲一直不允许的，但从某种程度上来说这也是实现了我最初的梦想。但是现在，你们母亲孤身一人，我希望你们能常去看看她。西尔维斯特罗，你离开我们的时候才 15 岁，从那时起，说了再见就再也没有见到过你。12 月 8 日，你与其像往常一样给你母亲寄去命名日<sup>32</sup>贺卡，为什么不乘火车南下去看看她呢？我拥抱你和你亲爱的妻子和孩子，请相信我！

你最亲爱的爸爸，

科斯坦蒂诺 ”

我看到信是从威尼斯寄来的，就明白了他给分散在世界各地的五个孩子都写了信，信的内容是完全一样的，就好像一封信在我们五个人之间传阅。神奇的是：重读这封信时，我回想起父亲，他的脸庞，他的声音，他蓝色的眼睛以及他处事的方式。我想起小时候，有一次，在一个火车站候车室里，他给圣卡塔尔多-拉卡尔穆托全线的铁路工人们表演麦克白，我在一旁拍手称赞。

我想起在我还很小的时候他的模样，我想起西西里和那里的大山。但回忆也止于此：我想起他，想起小时候为他鼓掌，想起他和他表演麦克白的红色衣服，他的声音和他蓝色的眼睛，就好像他现在正再一次在名叫威尼斯的舞台上表演，人们再一次为他鼓掌。我只想起这些，回忆便悄然而止，我平静地过着无望的生活，就好像我孩提时在西西里的大山里度过的 15 年并不存在，仙人掌、硫磺、

---

<sup>32</sup> 命名日是和本人同名的圣徒纪念日，主要在一些天主教、东正教国家庆祝。

麦克白也都不存在。此后的 15 年，我生活在离西西里，离我的童年千里之外的地方。我现在快 30 岁，但我好像什么都没有，没有前 15 年童年的记忆，也没有后 15 年的，就好像我从来没有吃过面包，无论是气味还是感觉，没有哪样事物停留在记忆里。很长时间以来，我就像从来没有真正活过，始终茫然若失。我现在，同之前一样空虚，一边想着堕落的人类，一边平静地过着无望的生活。

我再也没有见到女友的欲望，我翻着字典，这是我现在唯一一本能读进去的书，我开始听到内心的呻吟，就像短笛在悲哀地演奏。我每天早上都去工作，我是个印刷排字工，每天排字七个小时，在大量的铅热中工作，我躲在保护眼睛的面罩下，短笛声在心中响起，老鼠也在我心里乱窜，确切地说，老鼠并不是回忆的一部分。

这 365 只黑色、形状不明的老鼠，正是那 365 只和我同岁的黑色老鼠，但它们仅和还在西西里大山时的我同岁。我感觉它们在我心里乱窜，数量不断翻倍，一直涨到 365 的十五倍。短笛在我心中响起，促使我泛起对童年深深的思念，想要在心里重拾童年。我又拿起父亲的信，重读了一遍。我看了眼日历，今天是 12 月 6 号，我本该写好那张每年 8 号寄给母亲的贺卡，也不该忘记母亲现在孤身一人在家。

我写好贺卡，装进口袋里。今天是周六，是每半个月结算薪水的日子，于是我去领了工资。然后我去了火车站，准备寄贺卡，路过火车站门口时，发现里面亮堂堂的，而外面下着雨，雨水渗进我的鞋里。我迎着光，上了入口处的楼梯。其实，继续冒着雨走回家还是上这个楼梯，对我来说是一样的。但我还是迎着光，上了楼梯，看到两张海报。一张是宣传报纸的，新一轮的大屠杀新闻十分醒目。另外一张上面是旅游广告：西西里观光游，十二月起到明年六月，可享受半价优惠，畅游锡拉库扎只需 250 里拉，含往返三等舱船票。

此时，我好像置身于一岔路口，一条是回家的路，回到游离在满是大屠杀的世界里，回到我始终保持的平静而无望的状态，回到平静带来的黑暗和无望带来的静谧中；另外一条路是去西西里，去到大山里，进入我心里那支短笛的哀鸣声中，前往一个可以没有那么黑暗，没有那么静谧的世界。但走哪条路对我来说都是一样的，因为人类最终都是走向堕落，我知道有一趟七点开往南方的火车，离现在还有十分钟。

心里的短笛声刺耳地响起，走还是留对我来说是一样的。最后，我还是花了 250 里拉买了票，刚领的工资在口袋里只剩下 100 里拉了。我走进明亮的火车站，在高大的火车头之间，搬运工的喊叫声中，开始了我漫长的夜间旅行。但其实，呆在家里，在桌边翻阅字典还是和我妻子，或者说是我女朋友上床，对我来说都是一样的。

### 第三章

旅行途中，将近午夜，我在佛罗伦萨换了火车，第二天早晨六点来钟的时候我在罗马特米尼火车站又换了一次车。快中午时我到了那不勒斯，那里没有下雨，我给妻子电汇了 50 里拉。

我跟她说：“我周四回去。”

之后我乘火车前往卡里布里亚，天又开始下雨。夜晚时分，我认出了儿时十次逃离家，逃离西西里所走过的路。那条路来回都要经过烟雾缭绕的乡村和隧道，都会听到停站火车无以名状的鸣笛声。夜晚，在穿山隧道的入口，沿着海边，会经过那些以古老梦境命名的小镇：阿曼泰亚、马拉泰亚、焦亚陶罗。如此一来，突然间，老鼠在我心里不再只是只老鼠，而是一种气味，一种味道，一片天空。动听的短笛声瞬间响起，不再哀怨。我睡着又醒，醒来又睡，反反复复，最后我终于登上了开往西西里的轮渡。

冬日的海一片漆黑，站在高高的甲板上，就像站在高原上，我重新找回了儿时的自己，找回了当年那个追风的男孩。我又一次看到了大海拍打两岸，留下岩石碎屑的美景。早晨下起雨来，城市和乡村聚集在脚下。天有些冷，我又想起了儿时的我，瑟瑟发抖还固执地站在风里，站在那个与道路和大海垂直的高岗上。

再说人们又无法走动，船上挤满了那些乘三等舱的饥饿的小西西里人，他们在寒冷中仍然看着那么和善。他们没有大衣，两只手插在裤子口袋里，上衣的领子高高竖着。之前，我在维拉圣焦万尼买了些吃的，面包和奶酪，于是现在在甲板上，我津津有味地吃起了面包，伴着寒风和奶酪，因为我又找回了家乡山区久违的味道，这奶酪甚至让我回想起家乡的气味，成群的山羊以及苦艾烧起的青烟。这些小西西里人在风里蜷缩着肩膀，手插在口袋里，看着我吃得有滋有味。他们脸色灰暗，看上去却相当和善，脸上的胡子四五天没有刮了。他们之中有些是工

人，有些是橙子园里的农工，有些是带着铁路施工队红条灰帽子的铁路工人。我一边吃一边笑着看着他们，而他们却不带笑容地看着我。

“没有哪个奶酪像咱们的一样好吃”，我说。

没有人回应我，但所有人却都看着我，女人们仪态万千地坐在大包裹上，男人们站着，他们身材矮小，像被风吹干了一样，手插在口袋里。我又说道：

“没有哪个奶酪像咱们的一样好吃”。

我突然莫名地激动，尽管那块奶酪吃起来就是地道的辛辣味儿，里面带着胡椒粒，每吃一口就像突然吃了一嘴火粒一样，然而就着面包和强风一起吃的时候，我却感觉嘴里索然无味。

“没有哪个奶酪像咱们的一样好吃”，我说了第三遍。

这时，其中一个西西里人，一个最矮小却最和善，脸色最灰暗，被风吹得最干瘪的小西西里人问我：

“您是西西里人吗？”

“为什么我不是？”我回答道。

那个男人耸耸肩，再没说别的，他脚下包裹上坐着一个类似小女孩的人，他朝她弯下腰，从口袋里掏出又红又大的手，轻轻地抚摸她两下，又给她掖紧了披肩，生怕她着凉。

从这个动作中我看出那个女孩并非他的女儿，而是他的妻子。此时墨西拿向我们靠近了，那里不再是海边的一个岩石堆，而是一个城市，有着住宅、码头、白色有轨电车以及排队停在火车站空旷处的黑色货车。早上下过雨，但现在不下了，高高的甲板上都潮了。吹拂着的海风是潮湿的，再次响起的轮渡鸣笛声也是潮湿的，仿佛水里的鸣笛声混着土地上火车头的汽笛声一般。但是现在不下雨了，突然，从烟囱的另一边可以看到，高耸在冬日海洋中移动的灯塔正驶向维拉圣焦万尼。

“没有哪个奶酪像咱们的一样美味”，我说。

所有站着的西西里人都转向甲板的栏杆望着城市，坐在包裹上的女人们也转过头来看，但没有人向甲板下方移动准备下船。还有一会呢！我记得很清楚，从灯塔到上岸还有一刻多钟。

“没有哪个奶酪像咱们的一样美味”，我说。

与此同时我也吃完了，那个带着孩妻的男人又一次弯下腰，这次甚至跪下了。在他脚边有一个他妻子一直注视的篮子，他开始在篮子周围做些什么。这个篮子上盖着一块边缘用绳子缝着的油布，他慢慢抽出一点绳子，把手伸到油布下面，拿出一个橙子。

橙子并不大，也不漂亮，颜色也不深，但它是橙子。他默默地没有站起来，仍然跪着，把橙子拿给孩妻吃。那女孩看着我，我注视着她披肩风帽下的眼睛，然后我看到她摇了摇头。

那个小西西里人好像很绝望，他依然跪着，一只手插在口袋里，另一只手拿着橙子。他重新站起来，风吹着他软塌塌的帽沿，抽打着他的鼻子，手里仍然拿着橙子。他没穿大衣，瘦小的人儿被冻成了冰棍，非常绝望。此时，在清晨的雨中，海水和城市垂直着从我们脚下流过。

“墨西拿”，一个女人抱怨着说。她毫无理由地说出这个词，只是为了抱怨。我注视着这个带着孩妻的小西西里人绝望地剥着橙子皮，他根本不想吃橙子，却带着愤怒和狂乱，绝望地吃着，他也不咀嚼，骂骂咧咧地就吞下了。寒风中手指沾满了橙汁，被风吹弯的帽沿，软塌塌的，抽打着他的鼻子。

“西西里人早上从来不吃东西”，他突然说。

他又问道：“您是美国人？”

他问我的口气绝望而温和，他的这份和善，哪怕是在绝望地剥橙子皮和吃橙子时，也始终如一。他说出最后三个字时十分激动，语气高度紧张，就好像为了灵魂的安宁，他必须得知道我是否是美国人。

“是的”，我看着他说，“我是美国人，从15岁开始”。

#### 第四章

天一直下着雨，我刚搭乘的那辆小火车停在车站的码头上。从渡船上下来的那群西西里人，一部分竖着外套领子，手揣在口袋里，在雨中穿过广场离开了；另一部分同他们的妻子、布袋和篮子一起留在这，站在棚子下，像在船上一样，一动不动。

火车正在等待着连接上用渡船跨海运来的车厢，这个过程十分漫长。我紧挨着那个带着孩妻的小西西里人，他的妻子仍坐在他脚边的布袋上。

这一次，他笑着看着我，尽管仍带着绝望，手插在口袋里，在寒冷中，迎着风，但在那遮住了他半张脸的帽檐下，咧开嘴笑着。

“我有几个表兄妹在美国，”他说，“一个叔叔和一些表兄妹...”

“啊，是吗，”我说。“在哪里？纽约还是阿根廷？”

“我不知道，”他回答道，“可能在纽约，也可能在阿根廷，总之在美国。”

他又问道：“您从哪里来？”

“我？”我回答说，“我生在锡拉库扎...”

他说道：“不是...您从美国哪里来？”

“从...从纽约，”我说。

一时我们都没有说话，我揣着谎言，看着他，他也用藏在帽檐下的双眼看着我。

然后，他几乎是小心翼翼地问我：

“您在纽约过得怎么样？过得好吗？”

“在那里赚不到钱，”我回答道。

“那又怎样？”他说，“就算赚不到钱，在那也能过得挺好...不，过得更好...”

“这可说不准！”我说，“那里也有失业。”

“失业又怎样？”他说，“并不总是失业让生活更糟...并不是这样...我就没有失业。”

他指着周围其他小西西里人。

“我们中没有一个失业的。我们有工作...在果园里...工作。”

他停了一下，又小声地问道：“您是因为失业了才回来的吗？”

“不是，”我说，“我就回来几天。”

“你看，”他说，“您吃早饭...一个西西里人是从来不会在早上吃东西的。”

他又问道：“在美国，所有人都吃早饭吗？”

我本来是可以说不的，因为我通常情况下早上也不吃东西，因为我也认识很多也许一天也只能吃上一顿饭的人，因为全世界都是一样的，等等。但我不能说美国的不好，因为我连去都没有去过。但毕竟，就连美国也并不真实具体，这只不过是他对人间天堂的幻想罢了。我不能这么做，这不对。

“我觉得是的，”我回答道，“这样吃或那样吃...”

“那中午呢？”他又问，“在美国，所有人都吃午饭吗？”

“我觉得是的，”我说，“用一种方式或另一种...”

“那晚上呢？”他接着问，“在美国，所有人都吃晚饭吗？”

“我觉得是的，”我说，“好或不好。”

“面包？”他问道，“面包和奶酪？面包和蔬菜？面包和肉？”

他满怀希望地问我，而我再也不能跟他说个不字。

“是的，”我说，“面包和其他的。”

而他，这个小西西里人，在满怀希望的幻想中沉默了很久，然后他看着脚边的孩妻。她坐在布袋上，一动不动，像坐在黑暗中，紧闭在自己世界里。他又变得绝望，像在船上时那般绝望。他弯下腰，从篮子上抽出一点绳子，然后掏出了一个橙子。他始终保持着弯腰曲腿的姿势，绝望地把橙子递给妻子，在被无声地拒绝后，变得更加沮丧而绝望。于是，他开始自顾自地剥起手里的橙子，仿佛吞噬诅咒般吞了下去。

“我们一般吃橙子沙拉，”我说，“在家里的时候。”

“在美国？”小西西里人问道。

“不是，”我回答说，“在家里。”

“在家？”小西西里人问，“沙拉和橄榄油。”

“是的，有橄榄油，”我说，“还有一瓣蒜和一点盐...”

“和面包一起？”小西西里人又问。

“当然，”我回答道，“和面包一起吃，十五年前，我还是孩子的时候我们总吃这个。”

“啊，你们以前就这样吃？”小西西里人问，“你们那个时候也很有钱，是吧？”

“一般般吧，”我回答。

我又问他：“你们从来没吃过橙子沙拉？”

“吃过，有时候吃，”小西西里人说，“但并不总有橄榄油。”

“这倒是，”我说，“并不是每年都有好收成...橄榄油可能会很贵。”

“也并不总有面包，”小西西里人说，“如果卖不出去橙子，就没有面包，我们就只有吃橙子...像这样，你看到了？”

他一边在寒风中绝望地吃着橙子，手指沾满了橙汁，一边望着脚边不想吃橙

子的孩妻。

“但橙子十分有营养，”我说，“你可以卖给我一些吗？”

小西西里人停止了吞咽，手在外套上擦了擦。

“真的吗？”他惊讶地问，随即朝篮子弯下腰，从油布下面掏出四、五、六个橙子给我。

“为什么？”我问道，“橙子这么难卖吗？”

“卖不出去啊，”他说，“没人想买。”

此时，火车已经接上跨海运来的车厢，就要发车了。

“国外也没人想买。”小西西里人继续说，“就好像我们的橙子有毒一样。农场主把橙子给我们就当是付了我们工钱，我们不知道该怎么办，没有人想要橙子。我们去了墨西拿，还是走去的，发现没人要橙子...我们又去了雷焦，维拉圣焦万尼看有没有人要，但还是没人买...没有一个人想买。”

引擎开始发动，火车头鸣起了笛。

“没有一个人想买！我们来来回回，得自己花钱买船票，还得给橙子花运费钱，我们没有面包吃，没有人想买橙子，没有一个人想买！”

火车发动了，我跳上一节车厢。

“再见，再见了！”

“没有人想买橙子，没有一个人想买！就好像它们有毒一样...该死的橙子。”

## 第五章

火车向前跑着，我几乎是摔进木头椅子里，这时听到走廊里有两个声音，他们在讨论刚刚发生的事。

其实什么也没有发生，小插曲都算不上，更别提发生了什么大事，那个男人连肢体动作都没有。只是那个小西西里人，在我背后喊出最后几个字，喊出他想说的最后一句话。然而当时没有时间了，火车已经发动。不过是这样罢了，几个字而已。此时，这两个声音正在讨论这件事。

“那个人想干吗？”

“好像在抗议...”

“他在朝某个人发火。”

“我觉得他在朝所有人发火...”

“我也这么觉得，一个快要饿死的人...”

“如果我刚才在下面，我会把他抓起来。”

这两个烟嗓，声音响亮，缓慢而温柔地说着西西里方言。

我面朝走廊，可以从小窗户里看到他们，两个结实而粗壮的男人，戴着帽子，穿着大衣，一个有胡子，另一个没有。这两个西西里人貌似是司机，但穿着光鲜，看着十分有钱，挺直的脖子和脊背显得自命不凡，然而十分做作，极为不协调。或许，这实际上是出于自卑。

“两个男中音，”我心里想。实际上，那个没胡子的声音更像男中音，歌声一般婉转悦耳。

“这是你该做的，”他说。

另一个声音从两撇胡子后传出，只带有烟嗓的沙哑，但说起方言来却十分温柔。

“那当然，”他说，“这是我该做的。”

我把头缩回车厢包间，但仍竖着耳朵听，通过分辨男中音和沙哑嗓，想象着他们的脸，一个有胡子，一个没胡子。

“这种人就是该被抓起来”没胡子说。

“就是，”有胡子说，“谁知道他会干出什么。”

“每个要饿死的人都是危险人物”没胡子说。

“可不是，什么都敢做。”有胡子说。

“偷东西”没胡子说。

“这还用说”有胡子说。

“拿出刀来”没胡子说。

“毫无疑问”有胡子说。

“甚至会犯政治错误”没胡子说。

从我这个角度，可以看到一个人的脸和另一个人的背，可以看出他们相视而笑，就这样有胡子和没胡子继续讨论着什么是政治犯罪。好像在说政治犯罪是指缺乏尊重和思考，他们讨论着，控诉着内在的人性，但并没有不满情绪，只是说人生来就是为了犯罪。

“无论哪个阶层...哪个阶级...，”有胡子说。

没胡子说：“无论是无知的人...还是有学问的人...”

有胡子说：“无论是富人...还是穷人...”

没胡子说：“没有区别。”

有胡子说：“老板...”

没胡子说：“律师...”

有胡子说：“我在洛迪的肉店老板...”

没胡子说：“在博洛尼亚，一个律师...”

他们再一次相视而笑，我又一次从一个人的脸上和另一个的背上看到这莫逆于心的笑容，伴随着橙子树和大海间铁轨的铿锵声，我听到他们在谈论那个洛迪的肉店老板和那个博洛尼亚的律师。

“你看，”有胡子说，“他们不懂尊重。”

“他们不会思考，”没胡子说。

有胡子说：“在洛迪，我的理发师...”

没胡子说：“我在博洛尼亚的房东...”

他们谈论着洛迪的理发师和博洛尼亚的房东。有胡子说，有一次他把他的理发师抓了起来并且关了三天，没胡子说他也对他博洛尼亚的肉店老板干过同样的事。我从他们的声音中听出他们十分满足并且为之感动，这共同的满足感让他们几乎紧紧相拥，就这样沉醉于他们的职责：抓住然后囚禁。

他们又谈起其他的小事，依然没有不满，但依然还在抱怨，最后都是以大为满足而结尾。然后又变得迷惘，互相问着为什么，毕竟，人们讨厌他们。

“就是因为我们是西西里人，”有胡子说。

“就是这样，因为我们是西西里人，”没胡子说。

他们讨论着作为西西里人在洛迪和在博洛尼亚的生活，突然没胡子发出一声类似痛苦的惨叫，说在他的家乡，在西西里，生活地更糟。

“哎，是的！的确更糟，”有胡子说。

没胡子说：“在夏卡，我...”

有胡子说：“在穆索梅林，我...”

他们讨论着在夏卡和穆索梅林的生活是如何的更糟，没胡子说他妈妈不告

诉别人他是做什么的，因为羞于说出口他的职业，只说他在地籍管理处工作。

“在地籍管理处工作！”他说。

“分明是有成见。”有胡子说。

“我知道...这是一贯的偏见。”没胡子说。

他们又讨论起在家乡是如何地生活不下去。

火车在橙子树和大海间轰隆隆地向前跑着，没胡子说：“多棒的橙子树！”有胡子说：“多美的大海！”。于是，两个人又聊起他们的家乡夏卡和穆索梅林是多么的美，但不一会又说起他们无法在那生活下去。

“我不知道我为什么回家，”有胡子说。

“难不成我知道？”没胡子说，“我的老婆是博洛尼亚人，我的孩子们也是...尽管如此...”

有胡子说：“我一请到假就回走了，不过每年都能请到...”

没胡子说：“不可能请不到...尤其是在圣诞节这个月。”

有胡子说：“尤其是这个月，但回来干嘛呢？”

没胡子说：“让他们的肠子腐烂...”

有胡子说：“给他们的血液下毒...”

这时，车厢包间的门突然被大力地关上，可以说是砰的一声，是坐在我对面的人关的。

那两个人的声音突然消失了，淹没在铁轨的噪声中。火车飞掠过橙子树林，飞奔向沿海的山间隧道。远远的雪山顶时而出现时而消失，天空被风吹得干净明亮。尽管还没出太阳，但雨已经停了。我认出了这段铁轨，知道火车正位于墨西哥拿和卡塔尼亚之间。我再没听见外面的那两个声音，环顾四周，我渴望再看见其他西西里人。

## 第六章

“你没闻到臭味吗？”坐在我对面的男人说。

他是一个高大的西西里人，可能是来自尼科夏的伦巴第人或者诺曼人。他也像个货车司机，和走廊里那两个讲话的人一样，但看起来更加真切开放。他很高，有着两只蓝色的眼睛，并不年轻，大概五十岁左右。我想我爸现在可能长得挺像

他，尽管在我记忆中我爸很年轻，又瘦又灵活，穿着红黑相间的衣服表演着麦克白。他应该是来自尼科夏或者阿伊多内，但到现在还几乎说着伦巴第方言，从他那伦巴第特有的 *u* 的发音，可以看出他来自瓦尔德莫内伦巴第人聚居的地方：尼科夏或阿伊多内。

“你闻不到臭味？”他问道。

他留着灰黑色的小胡子，有着蓝色的眼睛和饱满的额头。他没穿外套，在冷飕飕的三等座车厢里，可能正因为这样，我才觉得他像货车司机。他皱着的鼻子下面留着并不浓密的小胡子，但却像古代人一样多发。他没穿外套，只穿了件带黑色小方块的长袖衬衫和一件巨大的，带着六个口袋的咖啡色马甲。

“臭味？什么臭味？”我问道。

“怎么可能？你没闻到？”他说。

“我不知道，”我回答道，“我不知道你在说什么臭味。”

“天哪！”，他说。“他不知道我在说什么臭味。”

于是，他转向包厢里的其他人。

车厢里还有其他三个人。

一个年轻人，头戴单鸭舌帽，裹在披肩里，脸色蜡黄，瘦瘦小小的，坐在我斜对面的角落里，依着小窗户。

另一个也很年轻，满面通红，看着很强壮。卷卷的黑色头发，黑色脖子，一看就属于劳动人民，肯定是卡塔尼亚人。他坐在我这排椅子的另一端，病怏怏的对面。

第三个是个小老头，黝黑的脸上没有毛，粗糙的皮肤像龟壳一样裂开。整个人不可想象的又小又干，仿佛一片干树叶。他在罗卡卢梅拉上的车，然后坐了进来。他只坐在椅子的边边上，在伦巴第人和病怏怏的中间，脊背顶着本来可以抬起来，却没有被抬起的木头扶手，如果这样也算坐着的话。

大伦巴第人在转向其他人的时候，特意对小老头说。

“他不知道我在说哪种臭味！”大伦巴第人说。

我听到有人“吁”了一声，并不是种具体的声音，就像吹口哨前发出的气流声一样，奄奄一息的。是那个小老头在笑，他不仅是现在在笑，从一上车，眼睛就笑咪咪的。他那双敏锐的眼睛，亮晶晶的，始终笑着看着他周围的一切，笑着看

着我，看着椅子和卡塔尼亚年轻人：十分快活。

“真是不敢相信！他不知道我在说哪种臭味，”大伦巴第人说。

所有人都看着我，而且都很欢乐，就连病怏怏也露出安静而惨白的笑脸。

“哈！”我说，我也笑了，“我真的不知道...我什么臭味也没闻到...”

这时候，卡塔尼亚人插了句嘴。

他身体向前倾，脸颊通红，一颗大头上，头发卷卷的，四肢粗壮，穿着巨大的鞋子，他说：

“这个先生说的是从走廊传来的臭味。”

“走廊里的臭味？”我说。

“拜托！怎么可能，”大伦巴第人喊到，“您闻不到？”

卡塔尼亚人继续说：“这个先生说的那两个人身上发出的臭味...”

“那两个人？”我问，“那两个靠窗户的？他们臭吗？哪种臭？”

我又听到那个小老头发出一息的气流声，并不是种具体的声音，他的嘴像储蓄罐的开口一样张着。病怏怏也无动于衷，仍裹在他的披肩里，安静地笑着。大伦巴第人看上去好像怒气冲冲，但那双像我父亲一样的蓝眼睛里却含着笑意。

这时，我明白了他们指的臭味是什么，我也笑了起来。

“啊，真臭！”我说，“真臭！”

所有人都欢乐而满足，也都平静了下来。然而，对于走廊里的那两个人来说，他们不过是正在返回家乡，对于包厢里发生的一切毫不知情。

“奇了怪了，”我说，“世界上最不欢迎他们的地方就是西西里...但是，在意大利几乎所有的西西里人都是干这一行的。”

“所有的西西里人？”大伦巴第人惊讶地说。

“真的！”我说，“我这十五年来转遍了意大利...我在佛罗伦萨、博洛尼亚、都灵，米兰都生活过，不管在哪里我认识的西西里人都是干着一行的...”

“的确，我那个经常旅行的表弟也这么说，”卡塔尼亚人说道。

于是，大伦巴第人说：

“好吧，这是可以理解的...我们的确是一群悲哀的人。”

“悲哀？”我问道，我看着小老头那张欢快的脸，小小的眼睛里充满了欢乐。

“非常悲哀，”大伦巴第人说，“甚至悲哀到...总是准备好迎接事情最为残酷而

黑暗的一面...”

我看着老头的小脸，什么也没有说，而大伦巴第人继续说道：

“我们总想要得到别的更好的，但又总因为得不到而失望...总是不顺，总是被打击...非得要了我们的命才肯罢休。”

“的确是，”卡塔尼亚人一脸严肃地说。

然后开始专注于自己大鞋子的鞋尖，而我没有把目光从老头的小脸上移开，说道：“也可能是真的...但这跟做这一行有什么关系？”

大伦巴第人回答说：“我觉得总归是有原因的...我觉得有关系，我不知道该怎么解释，但我觉得有关系。你完全放弃的时候会做什么？你彻底堕落的时候会怎么办？你会做你最讨厌做的事...我想应该就是这样...我想这样就可以理解为什么做这一行的几乎都是西西里人了。”

## 第七章

然后，大伦巴第人开始讲他自己的事。他从墨西拿来，去那是为了找专科医生治他得的一种罕见的肾病。现在他准备回家，回位于瓦尔德莫内区北部，处于恩那和尼科夏之间的莱翁伏尔泰，他是莱翁伏尔泰人。他说自己是个土地主，有三个漂亮的女儿，他就是这么说的，有三个漂亮的女儿。他还有匹马，常骑着它去地里。他曾一度觉得自己的马儿是如此高大威猛，以致于相信自己是个国王。但他觉得这些还不够，他觉得一个国王骑在上面的时候还需要有另外一种感觉。他是这么说得，还需要体会到另外一种感觉，感觉到自己有所变化，内心有某种新的精神。他说，为了可以和其他人和平相处，他可以放弃自己拥有的一切，包括马儿和田地，他说他想成为一个不需要自责的人。

“并不是我有什么特别要自责的东西，”他说，“一点都没有，但我也不是指宗教上的忏悔...我只是没办法和别人和平相处。”

他说他想要对事物有新的认识，全新的认识，他要求自己另有担当，并不只是肩负起普通的责任，而是其他暂新的，更为崇高的，对全人类负责的使命。这是因为普通的责任并不能满足他，他觉得自己好像什么都没有做，从而对自己感到不满和失望。

“我觉得人是通过做其他的事情成熟起来的，”他说，“并不仅是做到不偷窃，

不杀人等，做个好公民...我认为人是通过做其他事，担负起新的责任而变得成熟。这就是为什么我会觉得还有没负的责任，还有事情没有完成...我觉得缺少些什么来更新我的认知。”

他沉默了一会，卡塔尼亚人继续说道。

“是的，先生，”他说。

他仍盯着他那双大鞋子的鞋尖。

“是的，”他说，“我觉得你说的有道理。”

他盯着鞋子，满面通红，看着相当健康，但像充满活力却无法释放的马或牛一样悲伤。他相当肯定地又说了一遍“是的”，就好像别人给他的病起了一个名字，然后他再没说别的，也没再讲他自己的事，只是又问了一句：

“您是教授吗？”

“我是教授？”大伦巴第人惊呼道。

坐在他旁边的小老头又发出了一声干树叶的声音“吁”，并不是种具体的声音，就好像一根干树枝在说话。

他发出“吁！吁！”的气流声。

前后发出了两次声音。他皮肤黝黑，像龟壳般粗糙的脸上，一双蓝色的眼睛，笑盈盈的。

“吁！”他的嘴巴像储蓄罐的缝隙般张开着。

“没有什么好笑的，老头，没有什么好笑的，”大伦巴第人转向小老头说道。然后又从头开始讲自己的故事，讲他为什么去墨西哥，他在莱翁伏尔泰北部的农庄，他三个一个比一个漂亮的女儿，这次他是这么说的，一个比一个漂亮。接着又讲到他高大威猛马儿，讲他自己没办法和别人和平相处以及他是多么渴望获得新认识，担负起新责任，好让自己更好地与他人相处。这一次全都是特意说给小老头听的，然而小老头看着他，笑着发出“吁！”，一种吹口哨前发出的气流声，并不是种具体的声音。

“为什么，”大伦巴第人突然说，“为什么你要这么不舒服地坐着？这个是可以抬起来的。”

他看小老头坐在椅子边边上，便竖起抵着他的木头扶手。

“这个是可以抬起来的，”大伦巴第人说。

小老头转过头看着被抬起的木头扶手，又发出好几声“吁”，但仍然不舒服地坐在椅子边边上，两只粗糙的手拄着一节一节的拐杖，那拐杖几乎跟他一样高，把手上是个蛇头。

就在他掉头看扶手的时候，我看到了把手上的蛇头，那个蛇头嘴里有绿色的东西，是橙子杆儿上的三片小树叶。这时，小老头看向我，又发出“吁”的一声，然后拿起橙子杆儿，把三片小树叶放进嘴里，放进他那像储蓄罐缝隙一样的嘴里，这样他的头也好像变成了那个蛇头。

“啊，我觉得就应该是这样，”大伦巴第人说，此时他是在跟所有人说。“我们负责任，完成所有我们该做的事，也不再感到满足...负不负责对我们来说是一样的，我们还是一样难受。我觉得就是因为这个...因为这些责任太老、太旧，就变得太简单，对我们不再有任何意义...”

“您真的不是教授吗？”卡塔尼亚人问道。

他仍然满面通红，像一头牛，一头悲伤的牛一样，始终盯着自己的鞋子。

“我是教授？”大伦巴第人说。“我看着像教授？我不是文盲，要是我想的话，我能看得懂书，但我不是教授。我小时候在慈幼会上过学，但我不是教授...”

这时，我们到了卡塔尼亚前一站，已经到了黑石之城的郊区，那个总发出“吁”，像干树枝声音似的小老头下了车。然后就到了卡塔尼亚，我们经过的黑色石头路上洒满阳光。道路、房屋、黑色的石头，在火车车轮下掠过。到了卡塔尼亚站，那个卡塔尼人下了车，大伦巴第人也下了车。我看向小车窗，发现有胡子和没胡子也都下去了。

总之，整车人都下去了，只剩空空的车厢在阳光下继续前行，我问自己，我干嘛不也一起下去。

不过，反正已经买了去锡拉库扎的车票，我便在透着阳光的空车厢里，穿过空旷的平原，继续旅行。我从走廊回到包厢里，惊讶地发现那个病怏怏，那个脸色蜡黄的年轻人，裹着披肩，头戴单鸭舌帽，坐在他的位置上。我看着他，他也看着我，谁都没有说话，但是我很高兴能跟他呆在一起。火车向前跑着，阳光照在空旷的原野上，直到那个满是沼泽的地方。这是到了伦蒂尼，火车停在被橙子和沼泽覆盖的绿色长坡下，裹着披肩的年轻人下了车。生了疟疾而瘦骨如柴的年轻人，在阳光下冻得瑟瑟发抖，独自走在荒芜的人行道上。

这样，我又成了一个人，窗外布满石头的田野延伸向海边的锡拉库扎。我突然抬起头，看见没胡子正站在走廊里，看着我。

## 第八章

他朝我笑了笑。

他站在走廊里，阳光在他肩头闪耀，身后是满是石头的田野和大海。此时，整节车厢，甚至整趟火车里只有我们两人，我和他，在驶向旷地的铁轨上。

他朝我微笑，一看就知道是个老烟枪，没有胡子，十分高大，穿着茄紫色的外套，帽子也是这个颜色。他走进包厢，准备坐下。

“我可以坐这的吧？”他说，但此时他已经坐下了。

“喔，”我回答说，“当然可以。”

他很高兴能够经过我的同意坐下，他高兴的不仅仅是能坐下，因为整节车厢他都可以随便坐，他高兴的是能坐在这儿，因为我也在这儿，能跟另外一个人待在一起。

“我好像看到你在卡塔尼亚下了车，”我说道。

“啊，您之前看到我了？”他高兴地说。“我只是把一个朋友送上去卡尔塔尼塞塔火车，最后一分钟又赶上了这趟。”

“原来是这样，”我说。

“我从最后一节车厢上的车。”

“原来是这样，”我说。

“我恰好赶上。”

“原来是这样，”我说。

“一等座和二等座车厢在火车中间，”他说，“所以我不得不呆在最后面，离我的行李很远。”

我回答说，“原来是这样。”

“但我在伦蒂尼下了车，然后上了这节车厢，”他说。

我又重复了一遍：“原来是这样。”

他没有再说别的，一时间我们都没有说话，他对自己解释了这一切感到高兴而满足。然后他叹了一口气，笑着说：

“我刚才挺担心行李的！”

“是啊，”我说，“一不小心...”

“对吧？”他说，“一不小心就...车上这么多鬼鬼祟祟的人。”

“是啊，”我说“这些鬼鬼祟祟的人...”

“比如那个在伦蒂尼下车的，”他说。

“你看到那个人了吗？”

“哪个？”我问，“那个穿厚衣服的人？”

“对，”他说，“那个穿厚衣服的...难道看着不像从监狱里出来的？”

我没有回答，他叹了一口气，看了看周围，把包厢里所有上了漆的小牌子都读了一遍，然后看着空旷的田野，弯曲着，从眼前飞速掠过。海边上布满了相同的石块，光秃秃的，然后他笑了笑，最后说：

“我在地籍管理处工作！”

“噢！”我说，“真的吗？那...你现在？休假回家吗？”

“是的，”他回答说，“我请了假...回老家夏卡。”

“你家在夏卡，”我说，“你在很远的地方工作吗？”

“在博洛尼亚，”他回答说，“我在那工作，我妻子是博洛尼亚人，我的孩子也是。”

他很高兴，我又问道：

“你从这去夏卡？”

“是的，从这里出发，”他回答说，“经过锡拉库扎，伊斯皮卡，莫迪卡，真尼斯，栋纳富加塔...”

“维多利亚，法尔科纳拉，”我说，“利卡特。”

“哈哈！”他说，“格里真托...”

“是阿格里真托吧，”我说，“可是如果你乘去卡尔塔尼塞塔的火车不是更方便？”

“的确更方便，”他说，“我还可以省八里拉，但这条线沿海...”

“你喜欢大海？”我问他。

“我不知道，”他回答说，“我觉得我喜欢，反正我喜欢这条路...”

他叹了口气，笑了笑，然后站起来说：

“我可以出去吗？”

他去了隔壁的包厢，回来的时候拿着一个孩子用的小零食框，但是是布做的，他把它放在两条短腿的膝盖上。打开零食袋，拿出面包，然后微笑着。

“面包，”他说，“嘿嘿！”

然后拿出一条长煎蛋，又笑了起来，说道：“厚煎蛋！”

我朝他笑了笑作为回复，他拿出一把小折刀，把厚煎蛋切成两块，给了我一半。

“哦，谢谢！”我说着撇开了他拿着煎蛋的手。

他有些不高兴。

“怎么了？”他说，“您不想要吗？”

“我不饿！”我说。

他反问道：“您不饿？旅行的时候人总是饿。”

我回答说：“但现在还不到一点，我准备在锡拉库扎吃午饭。”

他说：“好吧，那您现在先吃点儿，到锡拉库扎再吃。”

我说：“恐怕不行，这样到时候我就没胃口了。”

他好像更不高兴了，坚持着说。

“哎！我是地籍管理处的员工！”他又说了一遍。然后说道：“您别为难我了！您就吃吧...”

于是我同意了，和他一起吃起了厚煎蛋。他很开心，不知怎的，我也一样高兴，能让他开心，从某种角度来说也使我高兴。我嚼着厚煎蛋，两只手和他一样，被煎蛋弄得油腻腻的。此时，火车刚经过奥古斯塔，还可以看到海中央的山上满是被遗弃的房子。伴着飞机船只，经过阳光下的盐田，我们离锡拉库扎越来越近。火车依然沿着锡拉库扎的海岸，朝着空旷的田野奔去。

“您到锡拉库扎会更有胃口吃饭的，”他说，然后又问道：“您在那儿下车？”

“我在那儿下，”我回答说。

“你住在那儿？”他问。

“不，”我回答，“我不住那儿。”

“你在锡拉库扎没有认识的人？”他又问。

“没有。”我说。

“那你是去出差，”他说。

“不是，”我回答说，“不是。”

他迷惑不解地看着我，吃着厚煎蛋。就这样，边看我边吃。于是我说：“你的声音特别好听，像男中音。”

他脸立刻就红了。

“啊！”他说

“怎么了？难道你不知道？”

“嗯，我当然知道。”他红着脸，高兴地说。

我继续说：“也是，不可能到现在还不知道，只可惜你在地籍管理处工作而不是歌手...”

“是啊，”他回答说，“我可能会喜欢...法斯塔夫或是弄臣...在欧洲所有的舞台上表演。”

“或者在路边，在哪儿表演不重要，总归比在管理处工作要好，”我说。

“啊，是的，也许吧...”他说。

他没有再说话，看着有些不安，沉默着，咀嚼着。满是石头的田野弯曲着，后面是一座面朝大海的白色石灰石教堂，那便是锡拉库扎大教堂。

“我们到锡拉库扎了，”我说。

他看着我，笑了笑。

“您到目的地了，”他说。

我们道了别，火车开进了车站。

“我想我能赶上换乘的车，”他说。

我在锡拉库扎下了车，这是我出生的地方，也是我十五年前离开的地方，是我人生中重要的一站。那个自称是在地籍管理处工作的男人，也就是没胡子，从车上搬下行李，再一次跟我道别。

“再见，”他对我说，“你要在锡拉库扎做什么？”

当时我已经离他足够远可以装作没听到，便没有回答他。于是我向出口走去，再没看到他。

我就这样到了锡拉库扎。

我来锡拉库扎本来是要做什么的？为什么我来到了这儿？为什么我偏偏买

了去锡拉库扎而不是去别的地方的票？当然，对我来说去哪里没什么区别，到锡拉库扎和到别的地方也没区别。对我来说都是一样的。我来到西西里，来这旅行，我也可以乘另一趟火车回家。

但我认识了卖橙子的男人，有胡子和没胡子，大伦巴第人，卡塔尼亚人，声音像干树枝的小老头，裹在披肩里那个得疟疾的年轻人，这样让我觉得在锡拉库扎还是在别的地方也许不再是没有区别的。

“我真是笨，”我跟自己说，“我为什么没去看我妈呢？花同样的钱，同样的时间，到山里去...”

我发现手里拿着还没寄出的贺卡，想到今天是八号。“糟糕！”我心想，“可怜的老太太！如果我不亲手把贺卡给她，今天之内是寄不到了。”于是，我向二等站走去，去看看我的钱是否够我继续乘车到山里看我母亲。

## 第九章

午后三点，在十二月的阳光下，火车告别了暗流涌动的大海，绿色的小车厢穿过石头隧道，钻进了满是仙人掌的树丛。这条西西里的二级铁路，连接着锡拉库扎和大山，途径：索尔蒂诺，帕拉佐落，劳罗山，维齐尼，格拉米凯莱。

路过一个个车站、小木屋，太阳闪耀在站长的红帽子上。火车穿梭在杈子般高大的仙人掌树丛里，所有的仙人掌好像是天蓝色的石头做的。这时，车窗外出现了一个身影，是个在铁轨边来来回回捡仙人掌果的男孩。这些带刺的果实，红的像珊瑚一样，长在石头上。火车从他面前经过时，他朝着火车大叫了两声。

风一阵阵地穿过林间的山洞，火车停下来时，就可以听到小风在呼呼地吹，跟刚才在海边听到的一样。一面红旗在风中飘舞，火车到站又启程。渐渐地，一栋栋房子出现在仙人掌丛中。当火车停在拱桥上时，便可以看到周围层层叠叠的屋顶。不一会儿，火车又穿过隧道，再一次钻入了树丛和岩壁间，我们又遇到了那个男孩，不过除了他再没看见别人。

火车从他面前路过时，他又朝着火车大喊大叫。太阳在他的喊叫声上，在红旗上，在站长的红帽子上闪耀着。

之后，突然没了太阳，不过，红帽子、红旗、男孩的叫声都还在，只是树丛下一片漆黑，只有一道光。一头灰驴站在溪边，火车爬上山，穿过隧道，长长的

山脊便出现在眼前。到站时，火车下方深深的山谷里，四五道光线照亮了一个个村落。

然后就听到了巨大的溪流声和一个声音在说：

“维齐尼到了。”潺潺的流水声就在脚下，火车到了站，我们在小溪边下了车。此时已是深夜，只能看到一边是大山，另一边是天空。

到了维齐尼，我准备在那过夜，于是我在一间旅店里住了下来，房间里一股长角豆味儿。这时候已经没有大巴了，加上我两晚没睡，天又很冷，没能找到大巴对我来说也就不重要了。此时我只想睡觉，便在那儿睡下了，伴着长角豆味儿，我酣睡如泥。第二天早上起来，房间里仍充满了长角豆的味道，仿佛这味道已经侵入我的身体。晨光从没有拉上的百叶窗里洒了进来，我迷迷糊糊地上了路，大巴沿着溪水，从坐落在三个深谷上的维齐尼驶向大山更高处。三个小时过后，只听一个人说：“奈维，”我的目的地到了。

## 第十章

“不管怎样，”我想，“我到了我母亲这儿了！”，从大巴上下来，就到了长阶梯脚下，这长长的台阶通往母亲所在小镇的更高处。

小镇的名字刻在一面墙上，像每年出现在我给母亲的贺卡上一样出现在我的眼前。除此之外，穿过老房子的台阶，环绕在周围的大山，山顶上的积雪，我眼前的这一切，让我突然一下想起一两次童年时的情景。我觉得好像来到这里和没来是有区别的，我很高兴最后我来了，而不是停在锡拉库扎或是乘火车返回意大利北部，我的旅行还没有结束。现在在这里最重要的是：我的旅行还没有结束，不，也许才刚刚开始。因为看着那长长的台阶，高处的房屋和教堂圆顶，倾斜的房子和石头，下方深谷里的屋顶，烟囱里升起的炊烟，残雪和稻草，一群光着脚的西西里小朋友在结了冰的地上，在阳光下，铁制喷泉旁玩耍，这样的景象至少让我感觉到有所不同。

我又一次想到，“不管怎样，我到了我母亲这儿了”。我好像是突然到了这儿，就像突然回到了记忆中的某个时间点上，更加神奇的是，我感觉自己好像进入了四维旅行空间。在从锡拉库扎到这的过程中，好像什么都没有发生，或者我只是做了一个梦，一次精神上的休憩。我好像一做决定就来到了这儿，好像是回忆的

力量把我带到这儿，带到这天早上，带到寒冷的大山里，而不是我的身体。我很高兴来到了这里，并没有因为昨晚没能到达而感到遗憾。即使给母亲的贺卡已经过期，我也觉得还来得及，就好像我看到的仍是八号的阳光而非九号的，这好像是四维空间里的一天。

我记得母亲住在高处，我还记得小时候来看爷爷奶奶时爬过那段台阶，于是我开始爬了起来。一些房子前的小台阶上放着几捆木头，时不时可以看到台阶边的残雪，我在寒冷的晨光中爬着台阶。此时已经快到中午，我终于到了最高处，下方是空旷的大山和点缀着白雪的深谷。除了那群脚上长了冻疮仍光着脚的小朋友，我再没看见其他人。我在教堂周围的房子间转了转，这座巨大的圆顶圣母教堂还跟记忆中一模一样。

我手里拿着贺卡转悠着，上面写着母亲住处的地址和门牌号。凭着贺卡上的地址，我可以像邮差一样很容易地走到那儿，或许也凭着少许记忆。我询问了一些卖布和桶的小店，最后到了我母亲，费劳多·巩齐次奥尼女士的家。我就像一个邮差一样，手里拿着贺卡，嘴上念着，费劳多·巩齐次奥尼这个名字。母亲的住处在路的尽头，周围有个小院子，门外有一小截台阶。我迎着阳光，继续向上走，又看了一眼贺卡上的地址。我到了母亲的住处，认出了门槛儿，现在对我来说，来和没来不再是一样的，这是这次四维空间旅行最完美的瞬间。

我推开门，进了屋子，一个声音从另一个房间里传出：“谁啊？”。我听出了这声音，尽管十五年来我并不曾想起，但我现在记起了这个和十五年前一样又高又亮的声音，我想起小时候母亲从另一个房间里和我讲话的情景。

“巩齐次奥尼女士，”我说。

## 第十一章

那个女人走了出来，个子很高，发色很浅，我百分之百确定是我的母亲：高个子，几乎金色的栗色头发，硬朗的下巴，挺直的鼻子，黑色的眼睛，她肩上披着一个红色的毯子来保暖。

我对她笑着说：“节日快乐啊！”

“哎呦，是西尔维斯特，”母亲边说边向我走来。

我们互相在脸颊上亲了一下，“你怎么就突然回来了？”

“你是怎么认出我来的？”我说。

母亲笑了笑说：“我也想问我自己呢，”，突然飘来烤鲱鱼的香味，于是她继续说：“我们去厨房吧...火上烤着鲱鱼呢！”

她走进侧面的房间，太阳晒在深色的铁制床板上，再往里便是小厨房，每个角落都被照得亮堂堂的。地上放着一个木板架，里面是点燃了铜制炭火盆，上面烤着鲱鱼，热气腾腾的，我母亲弯下腰，将鱼翻了个面。“你闻闻多香！”她说。

“真香，”我闻着鲱鱼的香味说道。这香味对我来说是不一样的，我非常喜欢，这味道让我想起小时候的饭香。“我觉得没有什么比这个更香的了，”我说。我又问：“小的时候，我们就吃这个吗？”

“当然，”母亲说，“冬天吃鲱鱼，夏天吃青椒，你不记得了？”

“还有蚕豆和菜蓟，”我努力回想着说。

“是啊，”母亲说，“蚕豆和菜蓟，你小时候最爱吃的就是这个。”

“是嘛！”我说，“我最爱吃的？”

母亲接着说：“是的，你总是吃完一盘还要第二盘...你也爱吃我做的小扁豆烧洋葱和西红柿干配猪油...”

“还会加一撮迷迭香对吧？”我说。

母亲回答说：“是的...还有一撮迷迭香。”

我又问：“这个我也经常吃两盘吗？”

母亲回答说：“当然了！你就跟以扫<sup>33</sup>一样...会为了能再吃一盘小扁豆，而放弃自己的长子地位...我好像又看到你以前下午三四点钟的时候，乘火车从学校回来的样子...”

“是啊，”我说，“乘着货车，坐在行李车厢里...一开始只有我，然后我和菲利普奇一起，然后又有了李博利奥...”

“你们就跟小麻雀一样，”母亲说，“头发乱蓬蓬的小脑袋，脏兮兮的小脸，手也永远都是黑的...回了家就问：妈妈，今天吃不吃小扁豆？”

“当时我们还住在铁路员工房里，”我说，“我们住在圣卡塔尔多、赛拉迪法尔科、阿卡维瓦的时候，从火车站下车后，都要走一两千米才能到家...”

母亲继续说：“是啊...有时甚至要走三千米。火车一经过，我就知道你们已经

---

<sup>33</sup> 以扫是以撒和利百加所生的长子，他因为“一碗小扁豆”而随意地将长子的名份“卖”给了孪生兄弟雅各

沿着铁轨往回走了，我就开始加热小扁豆，烤起鲱鱼，然后就能听到你们的喊叫声“‘着陆了，着陆了’”。

“着陆了？为什么我们要说着陆了？”我问道。

“我肯定你们说的是着陆了！因为你们当时在玩某种游戏，”母亲说，“以前在拉卡尔穆托时，我们住在一个坡上，火车经过的时候要减慢速度，你们就学会了如何在火车经过家门口的时候，从车上跳下来。我当时特别担心你们会被火车压到，每次我都站在外面拿着木棍等你们...”

“你会打我们？”我问道。

母亲说：“当然了！你不记得了？...我用那根木棍打断过你们的腿，有时候还不让你们吃饭。”

她手里拿着鲱鱼站了起来，拈着靠近尾巴的部分，仔细地检查鱼的两面。闻着鲱鱼的香味，我端详着她的脸，她的脸并没有比年轻的时候少些什么，跟我记忆中的差不多，只是时间在她脸上留下了些皱纹。我对母亲的记忆停留在十五年前，甚至是二十年前，那个年轻而可怕，手里拿着木棍，等我们从货车上跳下来的母亲。我对她的记忆，加上从那时到现在的时间，我看到了比眼前更多的东西。总之，我见到了双倍真实的母亲。她高高地举着鲱鱼，仔细地检查着鱼的两面：一点都没烤焦，也没有全部烤干。同样的，鲱鱼也不仅仅是眼前看到的鲱鱼，它也是记忆中的鲱鱼。每样东西都是这样，阳光，寒冷，厨房中间的铜制炭火盆，脑海中那个找寻自我的地方，每样东西都是双倍的真实。也许这就是为什么我来到这里，在这儿旅行，对我来说是不一样的。因为所有东西都是双倍的真实，包括从墨西拿南下到这里的过程，轮渡上的橙子，火车上的大伦巴第人，有胡子和没胡子，疟疾地区的沼泽，锡拉库扎和西西里本身，总之，我的这趟四维旅行，都是双倍真实的。

## 第十二章

鲱鱼被切成鱼柳，放在盘子里，洒上油，我和母亲坐在桌旁。我们在厨房里，母亲披着红色的毯子，一头浅浅的栗色头发，阳光从她身后的窗口照了进来。桌子的一面靠墙，我和母亲面对面坐着，桌子下面放着炭火盆，上面放着烤鲱鱼，盘子里浸满了油。母亲丢给我一张餐巾纸，又递给我一个小盘子和叉子，从抽屉

里拿出一块吃了一半的大面包。

“我没铺桌布不要紧的吧？”她问我。

“嗯，没事，”我说。

她又说道：“我不能每天都洗东西...我现在老了。”

但我记得小时候我们吃饭也不铺桌布，除非是星期日或者过节，我记得母亲以前也总是说不能每天洗东西。我开始吃起了鲑鱼和面包，我又问她：“为什么没有汤？”

母亲看着我说：“我怎么知道你会回来？”

我看着她继续问：“我是说你，为什么不给自己做汤喝？”

“你是说我？”母亲问，“我这辈子几乎没喝过汤...我给你爸还有你们几个做饭，但我吃的一直没变过：冬天烤鲑鱼，夏天烤青椒，配着许多油和面包吃...”

“你总是吃这些？”我问道。

“可不就是一直吃这些？”母亲说，“当然还有橄榄，有时还有猪肉、香肠，在我们养猪的时候...”

“我们以前养猪？”我又问。

“对啊，你不记得了？”母亲说，“有几年我们养过猪，那时候住在铁路员工房里，我们就在仙人掌树丛里养猪，然后杀来吃...”

这时候我想起了铁轨旁的铁路员工房，周围的田野，仙人掌树林以及猪的喊叫声。我想，我们在员工房里住得挺好。我们可以奔跑在大片的田野上，不用种地，没有农民，只有几头羊，一些夜里下班回家路过的矿工，不过一般那时候我们都上床睡觉了。我想我们当时过得挺好，于是我又接着问：“我们当时还养鸡吗？”

母亲回答说养过的，说我们当然养过一些鸡，然后我说：“我们以前会做芥末...”

母亲说：“以前我们什么都做...晒西红柿干...做仙人掌果饼干。”

“我们以前过得真好，”我说。我回想着以前，回想着在夏日的午后晒西红柿，田野上一个人都没有。干涸的田野，带着硫磺的颜色，我想起夏日里巨大的嗡嗡声，打破了所有的宁静。然后我又一次想到，我们当时过得真的很好。“那时候我们过得挺好，”我说，“我记得当时家里还有铁丝网！”

“那是因为当时大部分地方有疟疾！”我母亲说。

“那场严重的疟疾！”我说。

母亲说：“的确很严重！”

我说：“还有知了！...”我想起从挂着铁丝网的阳台窗户上眺望远处，太阳孤单地照着那片知了林，然后说道：“我以前以为知了就是疟疾！”

“哈哈！”母亲笑着说，“也许这就是为什么你当时捉了那么多知了的缘故？”

“我会捉知了？”我问道，“但我当时以为它们的声音是疟疾，而不是知了本身...我竟然抓它们？”

“是真的！”母亲说，“每次捉二三十只呢。”

我说：“我当时可能以为自己捉的是蟋蟀...”

我又问她：“我捉了它们做什么？”

母亲又笑着说：“我觉得你可能吃了它们。”

“我把它吃了？”我惊讶地喊道。

“是的，”母亲说，“你和你弟弟们。”

她继续笑着，我迷惑不解地问：“怎么可能？”

母亲说：“可能你们当时饿了。”

我说：“因为饿了？”

母亲回答说：“也许是的。”

“可是当时我们家过得很好啊！”我抗议道。

母亲看着我说：“是的，你父亲每个月底领工资，这样之后的十天我们过得就很好，所有的农民和矿工都嫉妒我们...但过了每月的前十天，我们就变得跟他们一样，只有蜗牛吃。”

“蜗牛？”我问道。

“是的，和野菊苣一起，”母亲回答说。

我又问：“其他人只吃蜗牛？”

母亲说：“是的，所有的穷人一般只有蜗牛吃，而我们每个月的最后二十天和他们一样穷。”

我接着问：“那我们连着二十天吃蜗牛？”母亲回答说：“蜗牛和野菊苣。”

我想了想，笑着说：“我想不管怎么样应该还挺好吃的。”

母亲说：“非常好吃……有很多烧蜗牛的方法。”

我问道：“有哪些？”

母亲回答说：“简单一点的比如煮蜗牛，或者同蒜片和西红柿一起炒，也可以裹上面粉炸。”

我说：“这个想法好！裹上面粉炸？和壳儿一起？”

母亲说：“这还用说！吃的时候，从蜗牛壳里吸出肉来…你不记得了？”

我说：“记得，记得…吸壳儿是最有味道的。”

母亲说：“一吸可以吸好几个小时…”

### 第十三章

有两到三分钟我们都没有说话，我只顾着吃鲱鱼，过了一会，母亲开始教我一些做蜗牛的方法，她跟我说，这样我就可以教我妻子如何做蜗牛了。但我跟她说，我妻子不做蜗牛吃，于是她就问我，我妻子平常烧什么菜，我便告诉她我妻子通常煮菜吃。

“煮？煮什么？”母亲惊讶地问。

“煮肉，”我说。

“煮肉？煮什么肉？”母亲更加诧异。

“煮牛肉，”我说。

母亲一脸嫌弃地看着我，问我煮牛肉是什么味道。我告诉她没有什么特别的味道，那是一种汤面。

“那肉菜呢？”母亲问我。

我告诉她，说真的，一般喝完汤是不会再吃肉的。总之，我跟她解释了如何用胡萝卜、芹菜和骨头块，也就是所谓的肉来熬汤。我讲得清清楚楚，目的就是为了让她们明白意大利北部的生活要比西西里的好得多，至少现在城市里的生活是这样的，现在我们也跟基督教徒吃得差不多。

但是母亲还是一脸嫌弃地看着我。

“天哪！”她喊道，“每天都吃这个？”

我说：“当然了！不仅仅是周末才吃！只要有工作能赚钱都这么吃！”

母亲迷惑不解地问：“每天！你们吃不腻吗？”

“你不是也没吃腻鲑鱼？”我说。

“但是鲑鱼好吃呀，”母亲说，然后便开始跟我讲，据她估计她这辈子吃了多少条鲑鱼，说她能吃得下这么多鲑鱼是继承了她的父亲，也就是我外公。

“我觉得鲑鱼里的某种东西对大脑好，”她说，“也能带来好肤色。”然后便向我列举她认为的鲑鱼对人体器官和各项功能的好处。还说，也许正是因为鲑鱼吃得多吃得多，我外公才成为一个伟大的人。

“外公是个伟大的人？”我问道。我模糊地记得，在我很小的时候，头顶上总有一片阴影：应该就是外公巨大的影子。于是我又问：“外公以前是个伟大的人？”

“当然了！你不知道吗？”母亲说。

我说我知道，但我是想问她，外公做了什么伟大的事情。母亲便朝我吼道，说外公做的每件事都很伟大。然后又嚷嚷着，说外公生下了又高又美的女儿，生得都是女儿；说他造了她现在住的这个房子，没有雇一个泥瓦匠，都是他亲手盖的...“他是一个伟大的人，”她说，“他可以一天工作十八个小时，他是一个伟大的社会主义者，一个伟大的猎人，很会骑马，在圣朱塞佩日的游行队伍里他是骑得最好的。”

“他在圣朱塞佩日的游行队伍里骑马？”我说。

“当然了！他是个很棒的骑士，是镇上骑马骑得最好的，也是美国广场上骑得最好的，”母亲说，“骑马队伍里怎么能没有他？”

我说：“但他是社会主义者...”

母亲说：“他是社会主义者...既不识字也不会写，但他懂政治，他是个社会主义者...”

我便问她：“如果他是社会主义者，他怎么能跟在圣朱塞佩后面骑马呢？社会主义者是不相信圣朱塞佩的。”

“你说的是什么混账话！”我母亲喊道，“你外公跟其他的社会主义者不一样，他是一个伟大的人。他可以既信圣朱塞佩又是一个社会主义者，脑袋里面可以同时考虑一千种事情。因为他懂政治，所以他是一个社会主义者...但他同时也可以信圣朱塞佩，他从来没说过反对圣朱塞佩的话。”

“但我觉得牧师们肯定会发现他身上的这种矛盾，”我说。

母亲反问我：“他会在乎这些牧师吗？”

我说：“但这游行是牧师组织的！”

“你真是太无知了！”母亲吼道，“游行队伍是由马和骑马的人组成的，是一支骑马队伍。”她站起来走向窗边，我意识到我该跟着她到那儿。“你看，”她说。窗户外是屋顶的斜坡和深谷，可以看到小溪和冬日暖阳下的森林以及悬崖一侧上斑驳的雪迹。“你看，”母亲说。我更加仔细地观察那些没有炊烟的房顶、小溪、长豆角林、残雪，越仔细看，越看到双倍真实的一切。然后母亲告诉我：

“骑马队伍就是从我们对面出发，向着那根电线杆走...在那座山上有座小教堂，但从这里看不到，可游行那天他们会把教堂里外都点亮，骑马队伍就从那儿出发，打着灯笼，伴着铃声下山。当然了，永远都是晚上游行。人们可以看到灯笼，我知道是我爸打头，他是一个伟大的骑士，所有人都在山底下的广场或小桥上等待着。骑马队伍进入森林，便看不见灯笼了，只能听见铃声。他们要在树林里走很长一段时间，然后马队会突然出现在桥上，带着铃铛的喧闹声和灯笼，我爸爸像国王一样骄傲地骑在最前面...”

“我觉得我记得，”我说，实际上，我觉得我至少梦到过类似的场景，半夜里马儿的铃铛声，山上那颗巨大的星星，但母亲说：“胡说八道！你只在三岁的时候看过一次。”

我再一次看着外面的西西里，然后又看着裹着红毯子的母亲，从浅色的头发到穿着男鞋的脚，那是我父亲作为铁路工人的旧鞋子，靴口很高，带着铆钉。好像我母亲一直有习惯在家里穿这双鞋，我记得她说这样更舒服，觉得自己好像获得男人的力量，像多了一条男人的肋骨一样更加强大有力。

#### 第十四章

我们回到桌边，我不说话只盯着母亲看，她便问我：

“你干嘛盯着我看？”

我说：“我不能看你吗？”

“呃，”母亲说，“你要想看我的话，你就看好了，不过你得把饭吃完。”于是我又切了一片面包，面包皮又硬又白，好像没烤熟。我又问她：“我爸怎么想到这把年纪了还为了别的女人离开家？”

母亲听了十分惊讶，甚至像被侵犯了一样想要反驳我说的每一个字。“你怎

么会知道？”她喊道。

“他写信给我说的，”我说。

“啊，真是胆小鬼！”母亲吼道，“他写信跟你说他遇见了另一个女人，然后抛下我跟她走了？”

我说是的，我是这么理解的，她嚷嚷道：“真是胆小鬼！”

我问她：“怎么了？这不是真的？”

母亲说：“你怎么会觉得是真的？你不记得他有多么胆小？”

“胆小？”我说。

“当然了，”母亲喊道，“他要是打了我就会哭，然后请我原谅他...”

我很惊讶：“是吗！那可以看出他觉得很对不起你。”

“他觉得对不起我！”母亲又喊道：“就好像我不知道如何保护自己，我不知道要还手一样...也许他是对这个表示抱歉。”

我不禁笑了，“哈哈！”。我想起了他俩，父亲瘦瘦小小的，有一双蓝色的眼睛，母亲高大强壮，穿着一双大鞋子，他俩打起架来像两只野兽，看到什么都扔，踢椅子，砸玻璃，捶桌子，我们在旁边笑着鼓掌。“哈哈，”我笑着。母亲继续说：

“你现在知道他有多胆小了吧？还有呢，我生孩子的时候他在一边哭。我当时疼死了也没哭，他却在一边哭，我宁愿当时在我身边的是我爸而不是他！”

“我想他觉得对不起你，不想看你受苦，”我说。

“对不起我！”母亲嚷道，“他为什么要对不起我？我又不是要死了，他要是帮我一下也比在那哭好...”

我问母亲：“他能做什么？”

母亲说：“你什么意思，他能做什么？你妻子生孩子的时候你什么都不做吗？”

我回答说：“呃，我拉着她...”

“你看你这不是做了什么？”母亲说。“但他连我的手都不拉...我们当时在那里不认识什么人，他有很多可以做的，比如倒热水，但他只知道哭...或者他可以去附近的铁路工人房里叫那里的女人过来...这是他喜欢的，请别的女人到家里来。但她们从来不立刻来，可我当时真需要帮助，我就喊他帮我，拉着我，扶我走路，但他就在那哭，不要看...”

“啊？”我十分惊讶，“他不要看？”

母亲斜着眼看我，说：“对，他不要看，”然后又说道：“我觉得你们看得都比他多，你们出来...”

我打断了她，问道：“我们看得比他还多？”母亲回答说：“是的，你们几个想要看...你们从房间里出来，跟他一起站在过道上，但他连眼睛都不敢抬，你们却睁大眼睛看着。你们看着他哭，看着我艰难地扶着家具走路，这时候我喊他把你们送走，但他连这个都不知道怎么做...我真希望当时在我身边的是我爸而不是他。”

“你爸？”我说。

“当然了！”母亲大声地说道，“他是个伟大的人，是个伟大的骑士，还是个能在地里一天工作十八个小时的农民。他非常勇敢，我妈生孩子的时候，他把一切都包了...这就是为什么我希望在我身边的是我爸而不是他。我跟他讲把你们送走，但他却听不懂，眼睛也不抬，害怕看我生孩子。我喊他胆小鬼，让他帮我，让他拉着我的手，因为当时真的很疼，你知道他跟我说什么？他跟我说：你等一等，马上就有人来了。”

“谁要来？”我问。

母亲说：“那些他去喊来的女人...但她们从来都不及时来，有一次我都感到孩子的头出来了，那是老三，我躺到床上，跟他说：快去，我要生了！”

“我们就在那儿看着？”我问。

母亲说：“当然了...他没把你们送走。当时你们很小，只有你和费里奇，你两岁半，费里奇一岁或者还不到，我要生的是老三...我看到他整个头都出来了...”

“我们就在那儿看着？”我又问。

母亲说：“是的！老三也在那儿看着，他整个头都出来了，眼睛睁开着。他长得很漂亮，我朝你爸大喊，让他跑过来拽老三。你猜他做了什么？他张开两个胳膊朝着天空，开始向上帝祈祷，就像在演他的悲剧一样...”

“天哪！”我说。

母亲继续说：“是的，他当时就是这么做的...老三在那儿看着我，脸都变紫了，那孩子长得那么好看，我不想让他窒息而死...”

“我想这时候有人来了，”我说。

母亲说：“怎么可能！那时候是半夜两点，没有人来...我当时气急了，抓起床头柜上一个水瓶就朝你爸的头扔去...”

“你打着他了？”我问。

母亲回答说：“那是，我瞄得很准！我打了他他才肯过来帮我。他帮我安全地拽出了宝宝，他好像变成另外一个人一样，反正不是他。当然了，主要是我在生，不是他在拽，他当时满脸血和汗...”

“你看，他并不是胆小鬼？”我说，“他并不是没有勇气，他还是有其他本事的，就是一看到血就给忘了。”

“他有其他本事？”母亲喊道，然后就盯着已经空了的盘子，然后又朝我嚷道：“你觉得他还能有什么本事！他跟你外公不是同一类人！”

然后她从桌边起身，走进厨房后一个很暗的房间，也许是个储物室。我很好奇，穿着这么大的鞋子怎么能走得这么轻悄。

## 第十五章

“你去哪儿？”我在她背后喊道。

她回答我的声音闷闷的，好像是从满是灰尘的毛毯里发出的，“我去拿个蜜瓜！”于是，我确定那就是间不常用的小房间，一间房顶矮矮的储物室。

我在桌边等着，盘子里的鲱鱼吃完了，厨房里鲱鱼的香味也消散了。母亲回来的时候，手里捧着一个长密瓜。“亲爱的，你看？”她说，“冬天的蜜瓜！”

她微笑着，好像又出现了两倍真实的世界，眼前的她和童年记忆中的她一样，在铁路员工房里，手捧蜜瓜。

“以前冬天的时候也有蜜瓜，”我说。

母亲说：“是的，那时候我把蜜瓜放在鸡窝的稻草里，现在我放在储藏室里，我有十来个。”

“你把蜜瓜放在鸡窝里？”我说，“你藏蜜瓜的地方一直都是个谜！我们始终都不知道你藏在哪，我们还以为你把蜜瓜藏在你身上。偶尔星期的时候，你会拿出来一个。你就像刚才一样，出去一下，回来的时候就拿着个蜜瓜...一直是个谜...”

母亲说：“我可以想象你们到处都找遍了。”

我说：“可不是！但你要是藏在鸡窝里，我们应该能找到的。”

母亲回答说：“尽管我是放在鸡窝里，但我在地上挖了一个洞，把瓜放在洞里，上面铺上了稻草。”

“啊，我说呢！”我说，“我们当时以为你用某种方法把瓜藏在你身上...”

母亲笑了。

“这就是为什么你们喊我瓜妈妈吗？”她问。

我说：“我们喊你瓜妈妈？”

母亲说：“或许是蜜瓜妈妈...你不记得了？”

“蜜瓜妈妈！”我恍然大悟。

桌上的蜜瓜慢慢向我滚来，一次，两次，绿色的厚皮上微微嵌着金黄色，我低下头闻了闻。

“就是这个味儿，”我说。

这浓郁的香味不仅仅是蜜瓜本身的味道，像陈年的葡萄酒一般，还融合了四周的味道，让我想起寂寞的山间冬日，孤单的轨道，小时候的铁路员工房和矮矮的小餐厅。

我看了看周围。

“这里一件我们的家具也没有？”我问。

母亲说：“没有，有一些我们用过的餐具和厨房用品...还有毯子，被单。我们来的时候把家具都卖了...”

“那你们是怎么决定搬到这儿的？”我问。

母亲说：“是我决定的。这是我爸的房子，不用付房租，这是他每周日一块一块盖起来的...那你想让我去哪？”

我说：“我不知道...但这里离火车太远了！你怎么可以生活在连铁轨都看不见的地方呢？”

母亲说：“看不看得见有什么关系？”

我说：“我是说...都听不见火车经过的声音！”

母亲问：“听不听得见又有什么关系？”

我说：“我以为对你来说很重要...你以前不是在火车经过的时候，会从家里出来，手里拿着旗子站在栅栏前？”

“是，有时候也会派你们中的一个出去，”母亲说。

我十分惊讶地说：“啊！你有时候还会派我们中的一个去？”

我并不在乎她要怎么回答我，我自己记得我和火车间的对话，我们有种特殊的关系，好像我跟他交谈过。有那么一瞬间，我好像在努力地回想他跟我说过的话，好像我在用他教给我的方法思考这个世界。

我说：“我们住过一个离火车站近的地方，应该是塞拉迪法尔科...虽然看不见火车站，但能听到一个个货车车厢链接时的响声...”

我记得冬天的时候，整个乡村荒芜而寂寥，一棵树也没有，连叶子也看不见，整片冬日的大地透着一股蜜瓜味，还有那个车厢连接时的响声。

“我喜欢听那个响声！”我说。

“快把瓜切了！”母亲朝我喊道。

我把刀插进瓜皮，刀很快就切了下去。此时，母亲已经拿来了葡萄酒和酒杯。那葡萄酒并不怎么样，但瓜已经在桌上切成两半，于是我们在冬日蜜瓜的香味里喝起了酒。

## 第十六章

然后我说：“那然后呢？”

“然后？”母亲问。

“是的，然后，”我说，“你跟我爸到底发生了什么？”

母亲好像仍然很吃惊的样子。

“为什么要提这件事？”她喃喃地说，“有他没他对我来说是一样的...如果没有我对他来说也是一样的，那我也无所谓。”

“所以他真的跟另外一个女人走了？”我问。

母亲说：“走了？他自己走的，放屁。是我把他赶走的。这里是我家。”

我说：“哎呦，妈妈！你腻烦他了，然后把他赶走了？”

母亲说：“对啊，我忍了他这么多年，现在忍不了了，他这个年纪还谈恋爱，我真是看下去...”

“他怎么谈上的？”我问。

母亲回答说：“他跟女人在一起就是这样，他总是需要家里有其他的女人，

而且跟她们纠缠不清...你知道他以前写诗来着，给这些女人写诗...”

“这没什么不好，”我说。

母亲说：“没什么不好？这些女人听到自己在他的诗里面被称为女王，就都看不起我，这叫没什么不好？”

“我爸称她们为女王？”我问。

母亲回答说：“就是啊，有的时候还喊蜂皇！喊那些修理工的老婆、小学老师、站长的老婆...喊那些肮脏的女人蜂皇！”

我又：“她们怎么知道是在喊她们？”

母亲说：“问得好！当一个女人看到你爸对她很好，聚会上，你爸一边看着她一边提议为最美的女人干杯，而且还朗诵他写的诗，朝这个女人张开双臂，这难道不显而易见？”

我笑了：“哈哈，那些节日！那些聚会！”

“他是个疯子！”母亲说，“他没法安静地呆着...每六七天他就要找点事来做。把整条铁路线上的员工和他们的老婆女儿都叫来，和她们混在一起。有那么一段时间，每晚都有聚会，不是在我们家，就是在别人家...不是跳舞、就是玩牌或者表演...他眼睛闪闪发光，他是聚会的中心...”

我记得我爸蓝色的眼睛，闪闪发光，他是我童年记忆的中心，也是西西里寂寞的大山中心。我也记得我母亲，实际上，她看上去挺幸福的，作为家里的女主人，她给大家倒酒，神采飞扬，欢声笑语，一点儿都没有因为丈夫和别的女人在一起而不高兴。

“他在这方面很擅长，”母亲说，“跳舞从来不觉得累，一轮都不拉下。一盘碟放完，他就赶忙跑去换碟，然后回来，拉过一个女人就跳起来。他知道如何一边领跳方块舞<sup>34</sup>，一边说着有趣的笑话...他会弹手风琴，也会吹风笛<sup>35</sup>，他是整个山里最会吹风笛的，他声音响亮到可以传遍整个山谷。啊！他是一个伟大的人，就像一个古代勇士...可以看出来，他骑在上面的时候感觉自己是个国王。当骑马队伍打着灯笼，响着铃声出现在桥上的时候，他骑在最前面，像个国王一样，我们大喊万岁...我们喊着爸爸万岁！”

“你在说谁呢？”我问道。

---

<sup>34</sup> 意大利中南部的一种传统舞蹈

<sup>35</sup> 意大利中南部广泛使用的一种传统乐器

“我在说我爸，你外公，”母亲说，“你以为我在说谁？”

我回答说：“你在说外公？外公放唱片机？”

母亲说：“不，这个不是...这是你爸。放唱片机，换碟的是你爸。他一直跑来跑去的换碟，一直在跳舞。他很会跳舞，很有风度...当我是他舞伴的时候，他会让我一直转圈，我感觉自己好像回到了小时候。”

“你跟我爸在一起的时候觉得自己回到了小时候？”我问。

母亲说：“当然不是！我说的是我爸，你外公...他是如此的高大威武，留着金黄发白的胡子！”

我说：“那所以跳舞的是外公。”

母亲说：“你爸也跳舞。放着唱片机，和他带到家里来的女人们跳舞...他跳得停不下来，还想要每晚都跳。有时候我不想去一些太远的人家聚会，他看我的眼神就好像我夺去了他一年的生命一样。但一般来说，他要去的聚会，我们一般都挺想去的...”

“他是谁？”，我问，“我爸还是外公？”

母亲回答说：“你外公，你外公...”

## 第十七章

母亲一会儿讲外公，一会儿讲我父亲，或者讲的是其他人，但总之讲的是男人，于是我开始想大伦巴第人该是哪类人。

我一点儿都不记得外公，只记得他拉着我的手，我那时三岁，或者五岁，他带我上街，在他家里扶我爬楼梯。但我可以想象他和大伦巴第人很像，我说的是火车上那个，头发很多，留着白色小胡子，在火车上大谈自己的马儿、女儿们和人生其他责任的那个人。

“我觉得外公是大伦巴第人，”我说。

此时，我们也吃完了蜜瓜，母亲站了起来开始收拾盘子。“什么是大伦巴第人？”她问。

我耸了耸肩，实际上，我也不知道该怎么回答，然后我说：“是一个男人....”

“一个男人？”母亲问。

我说：“高大威武的男人...外公不高吗？”

母亲说：“他挺高，高大的男人被称为大伦巴第人？”

我说：“并不是这样，不是指身高...”

于是母亲问：“那你为什么觉得他是大伦巴第人？”

我说：“因为他就是！难道外公不是金黄头发，蓝眼睛？”

母亲说：“长这样的就是大伦巴第人？金黄头发蓝眼睛的就是？那很容易是大伦巴第人嘛！”

“好吧，”我说，“也许很容易，也许不...”

母亲在桌子前面站了很久，两臂交叉在下垂的乳房下，眼睛微微斜着，看着我，身上裹着红色的毯子。

“金黄头发蓝眼睛的人很常见，”她说。

“这倒是，”，我说，“但大伦巴第人不一定是金黄头发。”

我想到父亲有蓝色的眼睛，但他头发并不是金黄色，我觉得他在演麦克白的时候，给铁路工人和修理工，在铁路栈桥上表演那些悲剧时，他也属于大伦巴第人那一类。于是我说：“也可以只有蓝色的眼睛。”

“那所以呢？”母亲问。

我思考着大伦巴第人到底长什么样子，那个在火车上大谈人生其他责任的男人，我觉得印象中，他没有蓝色的眼睛，也没有很多的头发。

“好吧，”我说，“大伦巴第人的头发很多，外公头发多吗？”

“很多头发？”母亲说，“没有，他没有很多。他有很多胡子，白色的，有些金黄...但是他头顶没有头发...他不是个大伦巴第人！”

“不，他是！”我说，“就算这样，他也还是个大伦巴第人。”

母亲问：“如果你说大伦巴第人有很多头发，他怎么可能是呢？他没有很多头发...”

我说：“头发多还是少有什么关系？我确定外公是个大伦巴第人...他应该生在伦巴第的一个地方。”

“伦巴第的一个地方？”母亲惊讶地问，“什么叫伦巴第的一个地方？”

我说：“就是像尼科夏这样的地方，你知道尼科夏是哪？”

母亲说：“我听说过，那里做的面包上会撒上榛子...但是我爸不是尼科夏人。”

“还有很多地方算是伦巴第的，”我说，“比如斯佩尔林加，特罗伊纳...所有瓦

尔德莫内的小城都是伦巴第的。”

母亲说：“但是他并不出生在瓦尔德莫内，他不是个大伦巴第人！”

我说：“瓦尔德莫内之外也有很多地方属于伦巴第，比如阿伊多内，不属于瓦尔德莫内，但也算是伦巴第的。”

母亲说：“阿伊多内是伦巴第的？我以前有个阿伊多内的油壶，但你外公也不是阿伊多内人。”

“他是哪里人？”我问道，“我觉得他应该是瓦莱阿尔梅里纳人...或者那附近...瓦莱阿尔梅里纳也有个地方算伦巴第的。”

“他是皮亚扎人，”母亲说，“他出生在皮亚扎，然后来到这儿。皮亚扎阿尔梅里纳也是伦巴第的一个地方？”

有那么一会儿，我没有说话，我想了想说：“不，我不觉得皮亚扎算伦巴第的。”

母亲一副胜利者的姿态说：“你看，他不是大伦巴第人。”

“不，我确定他肯定是！”我喊道，“他不可能不是！”

母亲说：“但他并不是在伦巴第出生的！”

我说：“在哪里出生的重要吗？就算他是在中国出生的，我也确定他是大伦巴第人...”

于是母亲笑着说：“你真是固执！为什么你就希望他是大伦巴第人？”

我也笑了一下，说道：“从你形容的来看他就应该是，好像他应该会考虑人生的其他责任...”

我很认真地在说这件事，脑海里想着火车上认识的大伦巴第人，想着那些和他相似的人们，想着演麦克白的父亲，想着外公，想着和他外形一样的人，然后我说：“好像他应该会考虑人生的其他责任...”。

“其他的责任？”母亲问。

我说：“他有没有说过我们现在肩负的责任都太陈旧？完成这些腐朽和无用的责任体会不到任何满足感？”

母亲疑惑不解地说：“我不知道，我不这么觉得。”

我说：“他有没有说过需要其他的责任？新的责任，不是通常那些？...他以前有没有这么说过？”

“我不知道，”母亲说，“不知道，我没听他这么说过...”

现在我又一次感觉到，在不在母亲这儿，在不在这儿旅游，对我来说没有区别，不过和我生命中其他任何一天一样罢了。尽管如此，我还惦记着大伦巴第人，于是我又问道：“他对自己满意吗？外公对自己和对这个世界满意吗？”

母亲看了我一样，有些迷茫，正想要说什么，又突然改了主意，说道：“为什么不？”然后又看着我，我没有回答她，她就这么看着我，看着我，然后又一次改变了主意说道：“不，说到底他并不满意。”

“啊，他不满意？”我说。

母亲说：“不满意，他对这个世界不满意。”

“他对自己满意？”我问，“他对这个世界不满意，但对自己满意？”

母亲说：“是的，我觉得他对自己是满意的...”

“他对自己满意？”我说，“他不考虑其他的责任？”

母亲问：“他为什么要对自己不满意？在骑马队伍里，他坐在马上觉得自己是个国王...他有三个美丽的女儿！他为什么要对自己不满意？”

我说：“好吧，也许你不知道他对自己是否满意...”

## Capitolo 4 Commento traduttologico

### 4.1 Prototesto e metatesto: gli elementi principali della traduzione

#### 4.1.1 Tipologia testuale

All'interno della classificazione dei testi per tipologia di P. Newmark, *Conversazione in Sicilia* rientra nella categoria dei testi espressivi, in quanto la funzione principale del romanzo è quella di esprimere i pensieri dell'autore e la musicalità poetica del suo stile. A livello generale si tratta di un romanzo narrativo suddiviso in cinque parti: questa particolare scelta dell'autore si rifà a un'opera di Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, presentata alla Scala di Milano nel 1936.

Il romanzo contiene parti in prosa e dialoghi, con un linguaggio svincolato da un italiano sofisticato e ricercato, ma che allo stesso tempo recupera la passione della poesia e della musica creando un suo proprio stile linguistico, antinaturalistico e melodioso. *Conversazione* è caratterizzato da un linguaggio abbastanza "canterino" basato su un ritmo spesso misurato e sospeso dalle "famose" ripetizioni vittoriniane, nonché da "conversazioni" scandite come se fossero dei ritornelli.

Nella maggior parte di *Conversazione*, Vittorini utilizza un registro "basso", informale e colloquiale, caratterizzato da un lessico comune e orale, parole semplici e vivaci. L'autore aggiunge occasionalmente delle espressioni idiomatiche tipiche dell'italiano e del dialetto siciliano, ma allo stesso tempo i personaggi assumono, a un certo punto, diverse interpretazioni e l'autore fa utilizzare un registro "alto" a diversi personaggi.

Inoltre il linguaggio lirico è il tratto più distintivo del prototesto e, proprio per conservare tale particolarità, nel metatesto si è scelto di rivolgersi a delle espressioni

cinesi e a dei *chengyu* mantenendo quanto più possibile l'originale musicalità del linguaggio vittoriniano. Le espressioni cinesi e i *chengyu* utilizzati nel metatesto sono elencati in seguito insieme alle proprie corrispondenze nel prototesto:

non eroici (furori)	<i>nu fa chong guan</i> 怒发冲冠
non vivi (furori)	<i>mian lu yun se</i> 面露愠色
con gusto e appetito	<i>jin jin you wei</i> 津津有味
femminilità voluminosa	<i>yi tai wan qian</i> 仪态万千
il sapore bianco	<i>suo ran wu wei</i> 索然无味
teneramente	<i>xiao xin yi yi</i> 小心翼翼(地)
regno dei cieli sulla terra	<i>ren jian tian tang</i> 人间天堂
voci da sigaro	<i>yan sang</i> 烟嗓
presuntuoso	<i>zi ming bu fan</i> 自命不凡
guardarsi negli occhi e sorriderci	<i>xiang shi er xiao</i> 相视而笑
scarno e minuto	<i>shou shou xiao xiao</i> 瘦瘦小小
impassibile	<i>wu dong yu zhong</i> 无动于衷
furente	<i>nu qi chong chong</i> 怒气冲冲
intirizzare di freddo	<i>se se fa dou</i> 瑟瑟发抖
scarno	<i>shou gu ru chai</i> 瘦骨如柴
non farmi questo torto	<i>bu yao wei nan wo</i> 不要为难我
disorientato / sconcertato	<i>mi huo bu jie</i> 迷惑不解
gradinato (tetto)	<i>ceng ceng die die</i> 层层叠叠
andare e tornare	<i>lai lai hui hui</i> 来来回回
(viaggiare) come se il sonno continuasse	<i>mi mi hu hu (di shang le lu)</i> 迷迷糊糊 (地上了路)
venire a noia (l'aringa)	<i>chi ni</i> 吃腻
Che occorre di più per saperlo?	<i>zhe nan dao bu xian er yi jian</i> 这难道不显而易见?
splendere	<i>shen cai fei yang</i> 神采飞扬

ridere	<i>huan sheng xiao yu</i> 欢声笑语
alto e grande	<i>gao da wei wu</i> 高大威武

Per quanto riguarda la struttura generale del prototesto, è evidente che la forma dialogica sia prevalente in tutto il prototesto andando quindi a risultare in una sintassi parlata composta da frasi brevi, semplici e ripetute spesso. Per quanto riguarda le descrizioni dei pensieri nell'animo del protagonista e del viaggio durante il quale scorrono e si succedono via via i paesaggi e i personaggi incontrati, Vittorini adotta una tecnica realista e quasi cinematografica, con dei periodi asciutti e troncati, pur offrendo allo stesso modo un quadro completo ai lettori, come se ci avesse portato con sé dentro le varie scene. Allo scopo di mantenere l'originalità dell'autore, la struttura dialogica e le frasi spezzate sono state conservate nel metatesto.

#### 4.1.2 La dominante

La dominante può essere definita come la componente sulla quale si focalizza l'opera d'arte: governa, determina e trasforma le varie componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura.<sup>36</sup>

Seguendo le indicazioni di Osimo,

occorre quindi stabilire quale sia la dominante di un testo, quali in ordine di importanza siano le sottodominanti, in modo da costruire uno schema di priorità a cui attenersi nella strategia complessiva e nelle singole scelte traduttive. Gli aspetti nel testo della cultura emittente che hanno una priorità più bassa, e quelli che hanno meno probabilità di venire tradotti all'interno del testo della cultura ricevente, trovano un riscontro nel *metatesto*, ossia vengono "tradotti" sotto forma di note, indicazioni in postfazione, o in prefazione o in altra forma al di fuori del testo nella cultura ricevente.

<sup>36</sup> Romàn Jakobsón, "The Dominant", in Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 41.

E' importante tenere presente che la dominante di un testo nella cultura emittente può non coincidere con la dominante nella cultura ricevente.”<sup>37</sup>

Nel prototesto, la dominante che prevale è ovviamente il dialogo e questo lo si può anche dedurre dal titolo del romanzo (“conversazione”). Oltre alla significativa presenza di dialoghi tra il protagonista e gli altri personaggi, spiccano anche il dialogo con sé stesso e addirittura con il treno, tutti con la funzione di supportare gli sviluppi della trama e riflettere i pensieri profondi dell'autore. Grazie a tali conversazioni, Vittorini non ha bisogno di intervenire nel testo con una propria voce fuori campo o una propria opinione in modo diretto, ma in realtà l'autore è onnipresente e le sue idee vengono fuori in modo indiretto. Inoltre, occorre considerare che il viaggio accompagnato dai dialoghi assume sempre una duplice valenza e una duplice interpretazione. Da un lato, è un viaggio reale e concreto, durante il quale Silvestro ha portato avanti diversi dialoghi con “i soavi siciliani”, “Coi baffi” e “Senza baffi”, il “Gran Lombardo”, “il giovane malato”, “il vecchietto”, la mamma e il treno, ma anche “dentro di sé”. Dall'altro, il viaggio verso il paese natale è un recupero di un mondo puro e genuino. Inoltre, i dialoghi svelano anche i cambiamenti sociali e politici e sono dunque legati profondamente alla storia e al contesto sociopolitico. Così come ha scritto Claudio Toscani:

*Conversazione in Sicilia* narra una duplice esperienza di viaggio: lo spostamento in termini di latitudine geografica dell'“io” fisico verso la Sicilia, terra d'origine, con tutto ciò che può comportare il riaccostamento alle proprie radici; e la discesa dell'“io” coscienziale alle sorgenti della sua limpida primordialità vitale, compiuta nella riscoperta dell'infanzia e delle sue dimensioni, non solo, ma anche nel riaccertamento che nel cuore nudo della propria terra ancora è possibile il sogno d'una felice purezza intoccata dalle vicissitudini della storia, benché le contingenze sociopolitiche contemporanee vi stiano perpetuando tristi costrizioni.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, 2. Ed, Milano, U. Hoepli, 2011, p. 106.

<sup>38</sup> Toscani, Claudio, *op.cit.*, p.29.

Una sottodominante da segnalare è il simbolismo assunto dagli oggetti e dai personaggi presenti nel romanzo. A tal proposito, vale la pena ricordare che a causa della dittatura fascista, i significati racchiusi segretamente tra le righe vanno interpretati dai lettori, spingendoci a svelare questi indizi nascosti e impliciti, scavando per arrivare a comprendere il vero scopo per cui l'autore ha realizzato questo romanzo.

La dominante per il metatesto è il mantenimento del carattere originale delle “conversazioni”, perché i dialoghi racchiudono in sé non soltanto il vero senso del viaggio in Sicilia, ma anche la bellezza linguistica e il melodramma dell'autore. L'obiettivo principale è dunque quello di trasmettere i messaggi che lo scrittore voleva mettere in risalto riducendo al minimo la perdita della ricchezza linguistica e retorica.

Nonostante non si possa trascurare l'eventuale impoverimento testuale nel metatesto a livello di senso sociopolitico e storico, anche se si suppone che i lettori abbiano una conoscenza di base dell'autore e del contesto storico del periodo novecentesco, la dominante del metatesto, a mio parere, sarebbe il viaggio in sé stesso, attraverso il quale viene offerta ai lettori la possibilità di percepire l'ansia del protagonista e comprendere i motivi per cui decide di tornare dalla madre, aprendo la strada a un viaggio verso l'infanzia. Inoltre, un viaggio dal nord Italia verso l'isola della Sicilia, la quale è relativamente poco conosciuta in Asia, potrebbe suscitare l'interesse dei lettori cinesi e portarli a scoprire la vera anima della Sicilia fra gli attraenti paesaggi e il fantastico mar Mediterraneo, fino all'animo e alle esperienze di vita vissuta dei “soavi” siciliani.

Una sottodominante del metatesto è lo stile del linguaggio semplice, parlato e quotidiano ereditato dal prototesto, nonché le celebri ripetizioni a cui si è già accennato in precedenza. Locuzioni semplici ed espressioni quotidiane aiutano l'autore ad avvicinarsi ai lettori, mentre le frasi ripetute, per quanto possano sembrare ridondanti nella lingua ricevente, possono lasciare una serie di impressioni profonde e particolari ai lettori, aiutandoli a conoscere meglio la peculiarità della scrittura narrativa di

Vittorini.

#### 4.1.3 Il lettore modello

##### 4.1.3.1 Il lettore modello del prototesto

Quando una persona scrive un testo, si rivolge a un destinatario immaginario, a quello che pensa possa essere il suo lettore. Questo lettore immaginario è stato chiamato “lettore implicito” (da Iser, 1972), “lettore modello” (da Eco, 1979), in quanto diverso dal “lettore empirico”, ossia da ciascuno dei singoli lettori in carne e ossa.<sup>39</sup>

Parlando del lettore modello del prototesto, dobbiamo considerare il fatto che il romanzo uscì dopo la guerra di Spagna vinta dalle milizie di Franco il quale era appoggiato da fascisti e nazisti, che l'Italia era sotto il controllo del regime fascista e che la narrativa si poneva fra gli obiettivi quello di esercitare una forma di protesta contro il fascismo e la dittatura. Inoltre, il romanzo attinge all'opera lirica dal punto di vista del linguaggio del melodramma, ma anche nella divisione della narrativa in cinque parti. Da questa analisi generale, possiamo affermare che l'opera è destinata sia agli intellettuali che agli operai italiani. Come sostiene E.M. Ferrara sulla rivista *Italian Studies*:

Piuttosto che tentare di conquistare alla propria causa anti-fascista un pubblico di lettori operai grazie alla continua menzione delle opere di Shakespeare [...], Vittorini indirizzava il proprio messaggio alla classe intellettuale e tentava di promuovere la creazione e la rappresentazione di un teatro o di una narrativa teatrale sul modello shakespeariano che mirassero all'educazione e alla formazione delle nuove coscienze anti-borghesi ed anti-fasciste.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Osimo Bruno, *Manuale*, cit., p. 15.

<sup>40</sup> Ferrara, E.M., *op.cit.*, pp.109-13.

#### 4.1.3.2 Il lettore modello del metatesto

In traduzione, il traduttore si rivolge a un lettore modello diverso da quello a cui si è rivolto l'autore dell'originale, poiché il destinatario si trova nella cultura ricevente, non in quella in cui l'originale è nato. L'opera di mediazione del traduttore presuppone una valutazione delle differenze esistenti tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto. Tali differenze sono dettate dalle differenze tra le due culture in questione. Il traduttore deve essere in primo luogo un abile mediatore culturale, e quindi un esperto conoscitore della cultura in cui vive, non considerata dall'interno, ma con una prospettiva interculturale. In altre parole, il traduttore deve avere una conoscenza metaculturale.<sup>41</sup>

Lo scopo fondamentale della traduzione di *Conversazione* è quello di far conoscere la letteratura italiana e l'autore, Elio Vittorini, in Cina. Perciò, la traduzione si rivolge ai lettori cinesi interessati alla letteratura europea e che vogliono scoprire anche il mondo letterario italiano, mentre il livello medio di educazione che possono vantare è relativamente alto. Oltre agli appassionati di letteratura, la traduzione potrebbe servire anche al segmento degli studiosi della letteratura italiana o a quello sempre più numeroso degli studenti d'italiano. In conclusione, quanto detto fa sì che il lettore modello del metatesto corrisponda a un pubblico cinese abbastanza vasto.

#### 4.2 La macrostrategia traduttiva

Prima di analizzare la macrostrategia traduttiva, dobbiamo individuare i principali tipi di approcci traduttivi. Taylor li ha divisi in tre: l'approccio straniante, l'approccio localizzante e l'approccio standardizzante. L'approccio straniante è una tipica scelta della traduzione letteraria, in quanto il traduttore ha mantenuto spesso le differenze linguistiche e culturali tra il testo di partenza e quello d'arrivo al fine di trasmettere la forma artistica ai lettori. L'approccio localizzante è considerato invece

---

<sup>41</sup> Osimo, Bruno, *Manuale*, cit., p. 15.

una soluzione tipica della traduzione specialistica, in cui i contenuti del prototesto vengono modificati per rispondere alle esigenze linguistiche e culturali del metatesto solitamente con lo scopo di trasmettere informazioni. La terza opzione è quella standardizzante, in cui il traduttore sceglie di trasporre le strutture lessicali e sintattiche attraverso un processo di forte standardizzazione del testo di partenza alle strutture corrispondenti nel testo di arrivo.

Prendendo spunto dalle teorie di Taylor, possiamo affermare che la traduzione delle prime due parti scelte dal romanzo *Conversazione* è stata realizzata con una strategia di traduzione “adeguata”, nel senso che la traduzione è dominata da strategie di tipo straniante condita da occasionali approcci localizzanti e standardizzanti mirati a rendere il metatesto più scorrevole e accettabile ai lettori cinesi, cercando di garantire al massimo, allo stesso tempo, la conservazione del valore artistico della narrativa.

Se andiamo a esaminare in maniera più dettagliata la traduzione nel suo complesso, scopriremo che la traduzione mantiene, sia a livello lessico che sintattico, quasi tutti gli elementi culturali e i nomi propri (siano essi toponimi o nomi dei personaggi), i quali vengono tradotti con trascrizioni di tipo fonetico in caratteri cinesi. Per quanto riguarda la struttura generale, la forma dialogica e la divisione in paragrafi, così come le ripetizioni, sono state mantenute alla luce della peculiarità strutturale di *Conversazione* ispirata dal melodramma. Sono stati operati poi significativi stravolgimenti sintattici all'interno del metatesto, i quali vanno a comporre un'integrazione di scelte stranianti e localizzanti atti a rendere il testo d'arrivo più fluido e comprensibile ai lettori cinesi.

La possibilità di mantenere questi tratti speciali del prototesto è supportata e facilitata dalle caratteristiche del linguaggio quotidiano e dalla sintassi di Vittorini, esemplificata soprattutto dalle ripetizioni e dai dialoghi composti da periodi brevi.

#### 4.2.1 Esempi

I due esempi di seguito illustrano il processo di integrazione fra le tre scelte traduttive:

##### Esempio 1:

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. *Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto.* Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete. (p.143)<sup>42</sup>

那个冬天，我感到莫名的愤怒。我不想细说，因为这本来也不是我打算讲的内容。但我需要说的是，这种愤怒是抽象的，我并没有因此怒发冲冠，也不曾面露愠色。从某种角度来说，我因为人类的堕落而愤怒。这种状态已经持续很久了，我走到哪儿都有气无力地低着头。看到街头的海报在大肆地宣称报纸，我便低下头；我去看望朋友，跟他们待在一起，一个小时，两个小时，一句话也不说，我始终低着头；我有一个女朋友或者说是妻子在等着我，但就算跟她在一起我也一句话都不说，我也一直低着头。日子在雨声中一天天过去了，转眼几个月也过去了，我那双破了的鞋，一下雨，雨水便渗进鞋里，因此，对我来说那段时间里只剩下：雨水，海报上的大屠杀新闻，破鞋里的水，沉默的朋友们。我的生活就像是一个无声的梦，无望而平静。(p.31)

---

<sup>42</sup> Vittorini, Elio, *op.cit.*, p.143.

Nella traduzione del primo capitolo, si sono generalmente mantenute le divisioni dei periodi, l'ordine e la lunghezza delle frasi, ma sono state qui evidenziate in corsivo le frasi e i sintagmi in corsivo considerati "da modificare". I furori "eroici" e "vivi" sono atteggiamenti forti tipici di uomini come il "Gran Lombardo", il quale, nonostante conosca il proprio dovere, cova dentro di sé la volontà di reagire e mettere in atto una sua rivoluzione. Tali atteggiamenti sono contrapposti al temperamento del protagonista, i "furori" del quale sono "astratti". Tuttavia, a causa delle differenze linguistiche e culturali, se nella traduzione "non eroici" fosse stato tradotto come "*fei ying xiong shi de* 非英雄式的", il significato sarebbe stato perso. Per tale motivo, si sono scelte due espressioni idiomatiche "*nu fa chong guan* 怒发冲冠" e "*mian lu yun se* 面露愠色" per tradurre rispettivamente "(furori) eroici" e "(furori) vivi". Nella cultura cinese, "*nu fa chong guan* 怒发冲冠" descrive originariamente l'eroe *Yuefei* della dinastia *Song* e così i lettori cinesi potrebbero comprendere a quale "situazione spirituale" corrisponda questo "furore". Al fine di mantenere la struttura paratattica, "non vivi" è stato tradotto con un'espressione a quattro caratteri, mentre "non speranza, quiete" è stato tradotto con un sintagma unico, ovvero con la congiunzione cinese "*er 而*", con l'obiettivo di mantenere il linguaggio coeso dell'autore.

Nello stesso paragrafo, la ripetizione è stata mantenuta, e in essa si trova l'impassibilità sia del protagonista che dell'autore stesso di fronte al mondo. Come diceva G. Lupo nel *Vittorini politecnico*:

Il celebre frammento degli "astratti furori", che apre il capolavoro vittoriniano, oscilla tra il ripetersi del predicato "vedere" ("Vedevo manifesti di giornali squillanti...; vedevo amici, per un'ora, due ore") e la scelta del silenzio ("e chinavo il capo", "Non dirò quali", "stavo con loro senza dire una parola", "neanche con lei dicevo una parola"); una scelta che svela l'inefficacia - o i limiti - del codice verbale [...]<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Lupo, Giuseppe, *Vittorini politecnico*, Milano, Angeli, 2011, p. 80.

## Esempio 2:

Capii allora che cosa la puzza fosse e risi.

《Ah, *la puzza!* 》 dissì. 《 *La puzza!* 》

Tutti si fu allegri e soddisfatti, rappacificati, *ma nel corridoio quei due tornavano dov'erano stati bambini, al loro paese.*

《È *strano,*》 dissì. 《Non c'è posto al mondo dove siano più malvisti che in Sicilia... Eppure son quasi tutti siciliani, in Italia, a fare questo mestiere.》

《Tutti siciliani?》 il Gran Lombardo esclamò.

《Davvero!》 io dissì. 《Sono quindici anni che giro l'Italia... Ho vissuto a Firenze, ho vissuto a Bologna, a Torino, e vivo a Milano, e dovunque ho trovato un siciliano era di questo mestiere.》

《Già, così dice anche mio cugino che viaggia,》 osservò il catanese. (p.170)

这时，我明白了他们指的臭味是什么，我也笑了起来。

“啊，真臭！”我说，“真臭！”

所有人都欢乐而满足，也都平静了下来。然而，对于走廊里的那两个人来说，他们不过是正在返回家乡，对于包厢里发生的一切毫不知情。

“奇了怪了，”我说，“世界上最不欢迎他们的地方就是西西里...但是，在意大利几乎所有的西西里人都是干这一行的。”

“所有的西西里人？”大伦巴第人惊讶地说。

“真的！”我说，“我这十五年来转遍了意大利...我在佛罗伦萨、博洛尼亚、都灵，米兰都生活过，不管在哪里我认识的西西里人都是干着一行的...”

“的确，我那个经常旅行的表弟也这么说，”卡塔尼亚人说道。(p.44)

In questo caso, così come in tutti gli altri casi all'interno dei dialoghi, la formula di conversazione è stata conservata. Visto che il linguaggio del prototesto presente nelle conversazioni è abbastanza colloquiale e popolaresco in italiano, è assolutamente necessario trasporre i dialoghi in cinese parlato. Perciò, “la puzza” nella risposta di

Silvestro è stata tradotta come “*zhen chou* 真臭” al posto di “*chou wei* 臭味” e “strano” viene tradotto come “*qi le guai le* 奇了怪了” invece di “*qi guai* 奇怪”, mentre la ripetizione del verbo “vivere” viene ridotta, perché nella lingua parlata si fa più attenzione alla concisione, e si è scelto quindi di considerare fondamentale quest’ultimo aspetto.

#### 4.2.2 Deformazioni di Berman

Antoine Berman ha individuato tredici tipi di deformazione, alcuni dei quali nel metatesto sono elencati in seguito:

1) Chiarificazione: si tratta di chiarire il senso definito delle parole e svelare il loro significato profondo. Per esempio: “chinavo il capo”: con questo gesto, l’autore vuole rafforzare l’espressione della passività e dell’inefficacia del protagonista. Per questo motivo, nella traduzione si è aggiunto l’aggettivo “*you qi wu li* 有气无力”, cioè per far comprendere ai lettori lo stato impassibile del protagonista. Un altro esempio sarebbe la traduzione di “ero agitato da astratti furori, non nel sangue” (pp.143-44): la soluzione “我因为莫名的愤怒而烦躁不安，但我的身体并没有因为愤怒而颤抖” (p.31) viene preferita ad una traduzione letterale (ovvero “但不在血液里”), al fine di chiarire il fatto che i furori esistono solo nella mente e dall’aspetto non si vede la rabbia del protagonista.

Inoltre, l’uso dei pronomi nella lingua di partenza è molto frequente, ma a volte ciò potrebbe portare a incomprensioni in una traduzione letterale, quindi a volte si rende necessario esplicitare a chi o cosa si riferisce un dato pronome e chiarirlo nel metatesto. Per esempio: “Andiamo avanti, indietro, paghiamo il viaggio per noi e per *loro*”(p.161). Qui il “loro” intende le arance, perciò la frase è stata tradotta come “我们来来回回，得自己花钱买船票，还得给橙子花运费钱”(p.39). Un’altro esempio è “di nuovo io vidi *questo* dalla faccia dell'uno e dalla schiena dell'altro” (p.164). Anche in questo

caso il “questo” deve essere esplicito nella traduzione, quindi è stato tradotto come “我又一次从一个人的脸上和另一个的背上看到这莫逆于心的笑容”(p.41).

2) Allungamento: nel processo di traduzione in cinese è inevitabile allungare delle frasi per tradurre delle parole o dei periodi che in italiano sono piuttosto brevi. Dal punto di vista della strategia traduttiva semantica, tale tipo di deformazione è molto frequente nei capitoli tradotti. Un esempio a tal riguardo è la traduzione di “Non era accaduto nulla che fosse un vero accaduto, nessun fatto, nemmeno un gesto” (p.162): “其实什么也没有发生，小插曲都算不上，更别提发生了什么大事，那个男人连肢体动作都没有” (p.39). Un altro fenomeno frequente dovuto allo stile linguistico dell'autore e risultante in un allungamento nel metatesto è l'utilizzo di una serie di aggettivi separati da una virgola: in questo caso non si può non procedere ad allungare le frasi nel metatesto al fine di garantire una traduzione logica. Per esempio: “la moglie bambina che sedeva *immobile, scura, tutta chiusa...*” (p.158): la frase è stata tradotta come “她坐在布袋上，一动不动，像坐在黑暗中，紧闭在自己世界里” (p.38).

3) Volgarizzazione: si tratta di un fenomeno opposto alla nobilitazione la quale abbellisce le frasi e le rende più eleganti. La volgarizzazione assume il compito di mettere in evidenza il linguaggio parlato come più adatto alla traduzione di *Conversazione*. Dunque, nella traduzione dei dialoghi, alcune parole comuni e non necessariamente proprie del linguaggio parlato in italiano sono trasformate in espressioni corrispondenti proprie del cinese parlato, con espressioni appartenenti appunto a un registro più basso. Un esempio è: “Non c'è formaggio come il nostro” (p.151): il motivo per cui qui Silvestro dice “il nostro” è per dare più confidenza al siciliano vicino a lui attraverso una sorta di richiamo alla “sicilianità” intesa come senso comune a entrambi, nonché con l'obiettivo di avviare una vera e propria conversazione con lui. Perciò, il “nostro” viene tradotto in “*zan men de* 咱们的” (35).

4) Impoverimento qualitativo: si tratta della sostituzione di termini ed espressioni che, una volta deformati, perdono l'originale ricchezza espressiva, ritmica, retorica e

lessicale. Per esempio, “Si guardarono negli occhi, si sorrisero” (p.163) viene tradotto come “他们相视一笑” (p.40): anche se con l’espressione cinese adoperata il significato delle due frasi è stato mantenuto, il ritmo e la struttura nel prototesto sono stati “distrutti”. Un altro esempio è “barba pepe e sale” (p.168) che è stato tradotto come “灰黑色的胡子” (p.43), in cui si è deciso di sacrificare l’aspetto espressivo, il “sapore” dell’uomo e del suo vissuto all’altare della resa del mero aspetto descrittivo (il colore della barba, il quale tra l’altro perde anche visivamente il colore del sale, il bianco, e le sfumature del pepe, in quanto i colori della barba nel metatesto sono semplicemente “grigio” e “nero”).

5) Impoverimento quantitativo: in questo caso si punta soprattutto alla dispersione lessicale, nel senso che in italiano esistono diverse parole per descrivere un oggetto che in cinese viene descritto con gli stessi caratteri o con una stessa parola. Per esempio, “pelo scarso dei baffi e della barba” (p.168) viene tradotto come “留着并不浓密的小胡子” (p.43), perché nella concezione cinese non si distinguono così chiaramente “i baffi” e “la barba” e viene solitamente utilizzato il nome generale “*xiao hu zi* 小胡子”.

6) Distruzione dei sistematismi: nonostante il romanzo sia caratterizzato dalla ripetizione come tratto distintivo, in cinese si cerca sempre di trovare dei sinonimi per evitare fenomeni di ridondanza, e a ciò si deve la presenza di questo tipo di deformazione in alcuni capitoli. Per esempio, “il sole” è spesso presente nella narrativa e viene tradotto come “*tai yang* 太阳”, “*yang guang* 阳光”, “*nuan yang* 暖阳”, “*cheng guang* 晨光” a seconda dei diversi casi. Insieme alla parola “sole”, l’autore ha usato sempre il verbo “battere” o le preposizioni “a” o “in”, costruendo strutture simili che tuttavia vengono tradotte diversamente e alla luce dei cambiamenti del “sole” in cinese, per esempio “阳光在他肩头闪耀”, “太阳晒在深色的铁制床板上” (p.55) .

7) Distruzione di locuzioni e idiotismi: a causa delle differenze culturali e dell’adeguatezza con il contesto o i dialoghi tra i personaggi, si crea il bisogno di

modificare numerose locuzioni e idiotismi. Nei capitoli tradotti, un esempio è: “non si sa mai”(p.178): sebbene di solito venga tradotto come “*shui zhi dao ne* 谁知道呢”, nel caso in cui si intenda dire “non si sa mai (chi te lo ruberà)”, è stato tradotto “*yi bu xiao xin (jiu bei tou le)*一不小心(就被偷了)”(p.49). Un altro esempio è “mettere in gioco” che letteralmente significa “*na qu zuo du zhu* 拿去做赌注” (p.145), ma per esprimere l’indifferenza del protagonista si è scelto di tradurlo come “*wo yu zhe shi jie ge ge bu ru* 我与这世界格格不入” (p.31).

8) Eliminazione delle sovrapposizioni di lingue: operare una sistematica traslitterazione fonetica per qualsiasi nome dalle lettere latine in caratteri cinesi è un’impresa ardua, trovando cioè una soluzione fonetica a tutti quei toponimi, ai nomi dei personaggi, a cibi tipici italiani e a termini inerenti una vegetazione estranea al mondo cinese. Per esempio: il “pesceduovo” è un tipico snack che consiste in una specie di frittata arrotolata dalla forma allungata simile a quella di pesce: si mangia anche in Cina, però purtroppo questo tipo di spuntino è stato importato dal Giappone con il nome traslitterato dal giapponese “*hou dan shao* 厚蛋烧”. Considerando tutti gli aspetti culturali e che tale traduzione potrebbe sviare o confondere il lettore cinese, si è scelta una traduzione più neutra, corrispondente al termine “*hou jian dan* 厚煎蛋”.

#### 4.3 Identificazione e categorizzazione dei fattori di specificità del prototesto

##### 4.3.1 Fattori linguistici

###### 4.3.1.1 Aspetti ritmici

Come menzionato all’inizio della presente tesi, il romanzo si è ispirato a un melodramma di Verdi, perciò *Conversazione* spicca nella letteratura italiana per le sue valenze ritmiche. Per esempio:

Ed era il vecchietto che rideva. Ma egli non rideva ora. *Rideva, con gli occhi*, fin dal

primo momento che era salito; con gli occhi acuti, *vivi*, ridendo fisso, guardando a sé dinanzi, me, il sedile, il giovane catanese, e ridendo: felice. (p.169)

La scansione ritmica di questo episodio è conforme alle regole compositive della prosa poetica e la sua cadenza ritmico-melodica conferisce una forte musicalità alle espressioni dei personaggi.

是那个小老头在笑，他不仅是现在在笑，从一上车，*眼睛就笑眯眯的*。他那双敏锐的眼睛，*亮晶晶的*，始终笑着看着他周围的一切，笑着看着我，看着椅子和卡塔尼亚年轻人：十分快活。(p. 43)

Nella traduzione proposta si è cercato di mantenere i periodi brevi e i ritmi del prototesto pur procedendo ad alcuni cambiamenti per quanto concerne gli aggettivi al fine di recuperare alcune altrimenti inevitabili perdite ritmiche che caratterizzano le espressioni del personaggio.

Un altro esempio sull'aspetto ritmico è:

“Si piegò, sanguigno, con la gran testa ricciuta, grosso nelle cosce e le braccia, enormi le scarpe,[...]” (p.170)

L'autore usa spesso un ritmo veloce nella descrizione dell'aspetto fisico e delle espressioni e questo è dovuto alla struttura paratattica e ai periodi brevi in cui, con il preciso obiettivo di accelerare il ritmo, vengono addirittura eliminati dei verbi. Sulla stessa falsariga, la proposta traduttiva adoperata è:

“他身体向前倾，脸颊通红，一颗大头上，头发卷卷的，四肢粗壮，穿着巨大的鞋子...” (p.44)

#### 4.3.1.2 Fattori lessicali: nomi propri e toponimi

Nell'ambito della traduzione letteraria, uno dei problemi che si deve affrontare è quello di tradurre i nomi propri di persona e i toponimi. In quest'ottica, il traduttore si è rivolto ad alcuni documenti e a dizionari di riferimento con l'obiettivo di trovare il metodo migliore per tradurre i termini specifici italiani in cinese. I frequenti nomi di persona sono stati tradotti con il supporto del dizionario *Shi jie ren ming fan yi da ci dian* 世界人名翻译大辞典 (Grande dizionario dei nomi propri del mondo)<sup>44</sup> e per i toponimi che vantano già una denominazione ufficiale ci si è avvalsi dell'utilizzo della celebre enciclopedia online Wikipedia. Per esempio, il nome "Costantino" viene tradotto come "*ke si tan di nuo* 科斯坦蒂诺", il nome della stazione di Roma "Termini" viene tradotto come "*te mi ni* 特米尼" e il nome della città siciliana di "Messina" viene tradotto come "*mo xi na* 墨西拿".

Inoltre, visto che la composizione dei nomi occidentali è diversa da quella cinese e presenta un ordine opposto che vede il nome precedere il cognome, si è soliti aggiungere un punto "•" fra il nome e il cognome per distinguerli e riconoscere che si è di fronte ad un nome proprio. Un esempio è il nome della mamma del protagonista "Concezione Ferrauto", tradotto come "费劳多•巩齐次奥尼".

Tuttavia, nel caso particolare dei soprannomi dei personaggi, si richiede di prestare più attenzione alla traduzione in cinese. Soprattutto in *Conversazione*, ogni soprannome assume la propria funzione di simbolo, come sosteneva Claudio Toscani:

Anche il Gran Lombardo e, del resto, quasi tutte le figure di *Conversazione*, sono, quanto a identità fisico-anagrafica, poco più che un soprannome:[...], in grado di elevare, nell'economia della narrazione, il connotato esteriore a una pregnante e impassibile

---

<sup>44</sup> Shijierenmingfanyidacidian 世界人名翻译大辞典(GrandeDizionariodeinomi propri del mondo), Xin hua Tong xun she Yi min zi liao zu 新华通讯社译名资料组 (acura dell'Ufficio della traduzione dei nomi personali della Xinhua News Agency), Zhong guo dui wai fan yi chu ban gong si 中国对外翻译出版公司, Beijing 北京,1993.

funzione di simbolo... Vittorini abbandona, nel tratto dei suoi personaggi, la diretta espressione dei sentimenti e dei pensieri... Non gli è più necessario dettagliare l'identità per mezzo di una scheda somatica o psicologica, ma gli bastano pochi particolari d'aspetto e di comportamento per rendere le sue figure [...]»<sup>45</sup>

Perciò, si deve realizzare una traduzione adeguata tenendo conto delle varie sfumature dei significati istillati dall'autore nei personaggi. Per esempio, nel caso del “Gran Lombardo” (tra l'altro Giovanni Falaschi ha scritto del riferimento di questo personaggio a Bartolomeo della Scala nelle note del romanzo), che è appunto un uomo forte e grosso di aspetto ed è da lui che si sviluppa l'idea di compiere i “nuovi doveri”, e per questo il suo nome è stato tradotto come “*da lun ba di ren* 大伦巴第人”, in quanto il carattere “*da* 大” in cinese offre una doppia sfumatura, cioè di qualcosa che è sia fisicamente grande che potente.

Per quanto riguarda i nomi degli altri personaggi, generalmente si è scelta una strategia strumentale per rendere quei soprannomi adatti alla cultura d'arrivo. Per esempio “Coi baffi” e “Senza baffi” vengono tradotti, con una strategia di tipo comunicativo e funzionale, come “*you hu zi* 有胡子”, “*mei hu zi* 没胡子” al posto di “*you xiao hu zi* 有小胡子” e “*mei you xiao hu zi* 没有小胡子” al fine di garantire i requisiti funzionali di ritmo, scorrevolezza e agevolezza nella lettura. Allo stesso modo, “il malato” è stato tradotto con la scelta morfologica di reduplicazione in “*bing yang yang* 病殃殃”. Un altro esempio rilevante è la resa di “Mamma Melone” e “Mamma dei Meloni”, situazione che poneva il problema di trovare due soprannomi simili mantenendo allo stesso tempo la differenza fra i due termini apportata unicamente dalla preposizione articolata, che nella lingua ricevente è assente. Le soluzioni proposte per distinguere i due soprannomi sono state infine rispettivamente “*gua ma ma* 瓜妈妈” e “*mi gua ma ma* 蜜瓜妈妈”, vale a dire una sorta di compensazione sul piano lessicale di una differenza che nel prototesto aveva una natura grammaticale.

---

<sup>45</sup> Toscani, Claudio, *op. cit.*, p. 67.

### 4.3.1.3 Realia ed espressioni idiomatiche

Il termine *realia* significa letteralmente “cose reali”, e si tratta di quelle parole che indicano oggetti, concetti e fenomeni tipici esclusivamente della lingua di partenza e non riescono a trovare delle proprie corrispondenze precise nella lingua d’arrivo. Perciò si richiede al traduttore di trasmettere questi elementi culturospecifici a seconda del contesto e della situazione ai lettori del metatesto. Osimo spiega il concetto di *realia* nel suo libro:

Esistono i *realia* geografici, che possono essere parole che denotano elementi della geografia fisica, della meteorologia, della biologia. I *realia* etnografici possono riguardare la vita quotidiana (pesceduovo), il lavoro, l’arte (quadriglia; zampogna), la religione (l’onomastico; san Giuseppe), la moda, misure e monete. [...]<sup>46</sup>

Per ogni tipo di *realia* esistono varie strategie e Osimo ha identificato dieci approcci, alcuni dei quali sono stati selezionati in questo processo traduttivo; le parole tradotte sono indicate fra parentesi.

- 1) Trascrizione o traslitterazione carattere per carattere (*u* lombarda)
- 2) Trascrizione secondo le regole di pronuncia della lingua ricevente (san Giuseppe)
- 3) Creazione di un neologismo o calco nella lingua ricevente (l’onomastico; i fichidindia; la zampogna)
- 4) Creazione di un traduceute appropriante nella lingua ricevente (il pesceduovo)
- 5) Esplicitazione del concetto (l’Alta Italia)

Per quanto riguarda i *realia* geografici legati alla geografia fisica, nel prototesto è presente il termine *l’Alta Italia* che si riferisce al nord dell’Italia, perciò si è scelto di usare la strategia di chiarire questo concetto, ovvero è stato tradotto come “*yi da li bei*

---

<sup>46</sup> Osimo Bruno, *Manuale*, cit., p. 112.

*bu* 意大利北部”, che in cinese perde quella lieve sfumatura di “altezzosità” rispetto a “Bassa Italia” ma che resta funzionale alla comprensione fluida del testo da parte del lettore. Quanto invece ai *realia* geografici relativi alla biologia, è presente nel prototesto il termine *fichidindia* che è una pianta di origine messicana ma diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo e in alcuni posti asiatici. Nella cultura d’arrivo esiste il suo nome corrispettivo, ovvero “*li guo xian ren zhang* 梨果仙人掌”, sebbene si tratti tuttavia di un nome scientifico e inadatto ad un contesto letterario. Dunque, alla fine, il termine è stato reso come “*xian ren zhang (guo)* 仙人掌(果)”, optando per un impoverimento qualitativo volto a garantire i requisiti fondamentali del testo letterario e delle sue funzioni. Sempre a proposito di nomi propri, un esempio che val la pena citare è poi quello della traduzione del nome del personaggio biblico Esaù, che era fratello gemello di Giacobbe, e per un piatto di lenticchie gli vendette la primogenitura. La menzione di questo personaggio nel romanzo è servita a creare una similitudine volta a mostrare la passione del protagonista verso le lenticchie cucinate dalla mamma. Per questo nome, esiste già la traduzione ufficiale basata sulla trascrizione dei caratteri, ovvero “*yi sao* 以扫”. Perciò, si è deciso di utilizzare il suo corrispettivo nella lingua ricevente con l’aggiunta della nota a piè pagina.

Per quanto riguarda i *realia* etnografici, è presente nel prototesto una discussione sulla pronuncia dialettale, e viene menzionata “la *u* lombarda”. Si tratta di un *realia* culturospecifico, inesistente nella cultura della lingua ricevente, per cui si è deciso di mantenere l’elemento esotico e lasciare la lettera “*u*” in corsivo nella traduzione per segnalare la presenza di un termine straniero. Per gli altri *realia* etnografici, invece, si è scelto di usare la strategia del calco per tradurli. Per esempio: la “zampogna” è un antico strumento musicale in uso ancora oggi nell’Italia centrale e meridionale. Si tratta di un tipico elemento italiano che è poco noto nella cultura d’arrivo, perciò si è deciso di chiamarla “*feng di* 风笛” nella traduzione e con l’aggiunta di una nota per specificare che si è di fronte ad un elemento estraniante e culturospecifico. Esempio simile è il ballo della “quadriglia”, una danza tradizionale italiana, diffusa su tutto il territorio

nazionale, particolarmente nel centro-sud, e tradotta come “*fang kuai wu* 方块舞” nel metatesto insieme a delle note di spiegazione, necessarie alla comprensione del concetto espresso dal termine.

Diametralmente opposto è il discorso affrontato per la traduzione del termine “pesceduovo”, che è un tipo di frittata arrotolata in forma di pesce. Qui ci troviamo in realtà di fronte ad un elemento diffuso anche nella cultura ricevente, il quale tuttavia è conosciuto nel contesto cinese come una specialità importata dal Giappone (si chiama “Tamagoyaki” in giapponese) e con il nome tradotto dal giapponese di “*hou dan shao* 厚蛋烧”. Tuttavia, per evitare la confusione sull’origine del “pesceduovo” tra i lettori della lingua ricevente, si è scelto di creare un nuovo nome basandosi sulla forma lunga e sul processo culinario del “pesceduovo” che ha al centro la frittura dell’uovo, e risultando dunque nella scelta del termine “*chang jian dan* 长煎蛋”, cioè letteralmente “uovo allungato fritto”

Per quanto riguarda i *realia* etnografici legati ai nomi delle feste popolari nella cultura di partenza, alcune di esse sono note a livello globale ed hanno già una loro traduzione ufficiale, come per esempio “l’onomastico” che è già stato tradotto come “*ming ming ri* 命名日”. Per maggiore chiarezza, si è aggiunto anche una nota per definire questa festa. La festa di “San Giuseppe” non detiene invece un suo corrispettivo nella lingua d’arrivo, e per questo si è scelta la trascrizione delle parole in caratteri secondo le regole fonetiche della lingua ricevente, ovvero “*sheng zhu sai pei ri* 圣朱塞佩日”.

Il romanzo è ricco di espressioni peculiari e modi di dire, i quali spesso costituiscono degli ostacoli traduttivi, perché i loro significati dipendono di solito dal contesto o da abitudini regionali, il che pone il problema di trovare dei corrispettivi nella cultura ricevente. In alcuni casi, si è scelto di trovare una espressione idiomatica o *chengyu* equivalente nella lingua d’arrivo; in altri casi si è cercato di tradurre con una parafrasi al fine di riportare l’autenticità del messaggio ai lettori cinesi. Tuttavia, nei

casi in cui per espressioni tipiche dell'italiano regionale o popolare non sono state trovate delle corrispondenze nella lingua ricevente, esse vengono tradotte letteralmente con un impoverimento linguistica causato dal fattore culturospecifico, come per esempio “Farsi fracide le budella...Farsi il sangue veleno...” (p.166) tradotto come “让他们的肠子腐烂...给他们的血液下毒...” (p.42): si noti come in questo caso la sintassi parallela del prototesto è stata mantenuta.

Nella tabella sottostante viene presentato un confronto tra le espressioni idiomatiche e i modi di dire nel prototesto e le loro rese nel metatesto:

(giornali) squillanti	<i>da si xuan chuan (bao zhi)</i> 大肆宣传 (报纸)
(furori) non nel sangue	<i>shen ti bing mei you yin wei fen nu</i> <i>er chan dou</i> 身体并没有因为愤怒而颤抖
nulla da mettere in gioco	<i>ge ge bu ru</i> 格格不入
essere bruciato dal vento	<i>bei feng chui de zui gan bie</i> 被风吹得最干瘪
stringere nelle spalle	<i>song song jian</i> 耸耸肩
su questa menzogna	<i>chuai zhe huang yan</i> 揣着谎言
gettarsi l'uno al collo dell'altro	<i>jin jin xiang yong</i> 紧紧相拥
pepe e sale (barba)	<i>hui hei se</i> 灰黑色
(fronte) olimpica	<i>bao man de</i> 饱满的
(persona) sanguigno	<i>man mian tong hong</i> 满面通红
veder nero	<i>ying jie shi qing zui wei can ku er</i> <i>hei an de yi mian</i> 迎接事情最为残酷而黑暗的一面
avere l'aria di...	<i>kan zhe xiang...</i> 看着像...
brutto tipo	<i>gui gui sui sui de ren</i>

	鬼鬼祟祟的人
Tocco	<i>yi dian</i> 一点
guastare l'appetito	<i>mei wei kou</i> 没胃口
morto (casa)	<i>bei yi qi de (fang zi)</i> 被遗弃的 (房子)
(dormire) profondo come sotterra	<i>han shui ru ni</i> 酣睡如泥
(mento) duro	<i>ying lang de (xia ba)</i> 硬朗的 (下巴)
(naso) duro	<i>ting zhi de (bi zi)</i> 挺直的 (鼻子)
alle prese	<i>da jia</i> 打架
fare il galletto in mezzo alle donne	<i>(gen nv ren) jiu chan bu qing</i> (跟女人) 纠缠不清

#### 4.3.1.4 Figure lessicali

Il lessico vittoriniano di *Conversazione* batte su vocaboli, espressioni e modi di dire che denunciano la disposizione dell'autore a cogliere le proprie parole in aree linguistiche ben determinate.<sup>47</sup>

##### 4.3.1.4.1 Espressioni quotidiane

Generalmente, l'autore ha scelto di adottare un lessico medio, propenso a un linguaggio popolareggiante e privo di eleganze vocabolaristiche, con lo scopo di condividere le maggiori tematiche possibili con i lettori e assicurare loro una piena partecipazione.

Un lessico “popolaresco” è particolarmente presente nelle battute dei dialoghi ed è stata trovata una corrispondenza a ciascuna espressione del prototesto nel cinese

<sup>47</sup> Claudio Toscani, *op.cit.*, p. 85.

parlato. Le espressioni più usate nei dialoghi quotidiani insieme ai loro corrispettivi in cinese vengono elencate sottostante:

<b>Prototesto</b>	<b>Metatesto</b>	<b>Traduzione letterale</b>
Che importa questo?	那又怎样?	这有什么重要的?
Chissà!	这可说不准!	谁知道呢!
Ecco!	你看! /原来是这样	这!
Così, così	一般般	一般般
Già	这倒是/的确/是啊	当然啦
Ma come?	拜托! /你什么意思	怎么会?
Perbacco	喔/那是	啊
Come no?	当然可以!	为什么不呢?
Non si sa mai...	一不小心就...	谁知道呢...
Che scemo	我真是笨	我真是笨
Accidenti!	糟糕!	天哪!
Povera vecchia!	可怜的老太太!	可怜的老太太!
Ma guarda	不管怎样	你瞧
Ebbene	(节日快乐) 啊	那么
Ma che diavolo	怎么就	究竟
Altro che!	当然了! /可不是!	当然了!
Non t'importa se...	不要紧吧?	跟你没关系...
Come mai...	为什么	为什么
Perché no?	可不就是	为什么不?
Ma si capisce!	当然!	当然!
Che bestia che sei!	你说的是什么混账话!	你怎么这么蠢!
Un corno!	胡说八道! /放屁!	绝不!
Macché!	怎么可能!	哪有
E allora?	那所以呢?	然后呢?
Maledette	该死的	该死的

#### 4.3.1.4.2 Elementi lessicali speciali

Un'altra caratteristica lessicale da sottolineare è l'uso particolare e frequente dei diversi aggettivi e verbi per descrivere i vari tipi di suoni, la maggior parte dei quali si è trovata i propri corrispettivi nella lingua d'arrivo e vengono catalogati in seguito:

lamentoso (piffero)	悲哀地 (演奏)
acuto (piffero)	刺耳地 (响起)
(fischio) inenarrabile	无以名状的 (鸣笛声)
melodioso (piffero)	动听的 (短笛声)
strascicato (voce)	缓慢地 (说)
dolce (voce)	温柔地 (说)
cantante (voce)	歌声一般
sinuoso (voce)	婉转悦耳
rauco (voce)	沙哑
fragore (corsa)	铿锵声 (铁轨)
fragore (torrente)	巨大的 (溪流声)/潺潺的 (流水声)
fracasso (treno)	轰隆隆地 (向前跑)
sbattuto (porta)	砰的一声
morto (fischio)	奄奄一息的
bello (voce)	好听
scoppiettare (mare)	暗流涌动
scoppiettio (vento)	呼呼地 (吹)
ronzio	嗡嗡声
chiasso (sonaglio)	(铃铛的) 喧闹声
soffocato (voce)	闷闷的
cozzare	车厢链接时的响声

Inoltre, nel prototesto, ci sono pochissimi utilizzi dei termini dotti come per

esempio “dinanzi al mare” (p.150) che però viene tradotto in linguaggio comune come “*yan zhe hai bian* 沿着海边” (p.34) e così come “appiè” (p.190) che è stato tradotto come “*jiao xia* 脚下” (p.53).

#### 4.3.1.4.3 Similitudini e metafore

Nel prototesto ci sono alcuni casi in cui l'autore ha scelto di utilizzare le similitudini al fine di dare più espressività ai personaggi; tali similitudine tendono infatti a legare i personaggi a determinati animali o oggetti, per esempio:

Il terzo era un piccolo vecchio senza un pelo in faccia, e scuro, con la pelle coriacea, a scaglie cubiche, *come di tartaruga*, e incredibilmente piccolo e asciutto: *una foglia secca*. (p.169)

第三个是个小老头，黝黑的脸上没有毛，粗糙的皮肤像龟壳一样裂开。整个人不可想象的又小又干，仿佛一片干树叶。(p.43)

In questo caso, si può notare come la similitudine faccia riferimento alla figura della tartaruga (*wu gui* 乌龟) con l'intento di descrivere la pelle ruvida e screpolata del personaggio, proprio come il guscio di una tartaruga. La soluzione in linea con una traduzione letterale sarebbe: “他皮革一般的皮肤，裂成一块一块，像乌龟一样”. Tuttavia si è scelta una traduzione più sintetica che possa dare un'impressione più diretta e rapida ai lettori, ovvero l'aggiunta della parola *gui ke* 龟壳 (guscio di tartaruga), in quanto i lettori possono così collegare direttamente la pelle del personaggio alla forma del guscio della tartaruga. Tra l'altro, questa similitudine è abbastanza comune nella lingua cinese per descrivere una pelle non liscia. Inoltre, l'autore ha usato allo stesso tempo la metafora “una foglia secca” per descrivere un personaggio anziano piccolo e vecchio. Nella traduzione invece, si è aggiunto l'avverbio *fang fu* 仿佛 (come se) per introdurre la similitudine.

In alcuni casi le similitudini e le metafore sono implicite nel prototesto, perciò esse devono essere chiarite nel metatesto con una parafrasi atta a esplicitare e svelare il senso, per esempio:

[...] i frutti coronati di spine che crescevano, *corallo*, sulla pietra dei fichidindia. (p.185)

Riguardo alla parola “corallo” che fa capolino all’improvviso in mezzo alla frase, dopo una ricerca, si è capito che tale similitudine fa riferimento al colore rossastro dei due oggetti, perciò la traduzione è stata resa come: “这些带刺的果实，红的像珊瑚一样，长在石头上。” (p.52) Un altro esempio è:

[...], come sempre lei aveva avuto l’abitudine di portare per casa, ricordavo, onde stare più comoda, o sentirsi in qualche modo piantata nell’uomo, e un po’ uomo, *costola di uomo*. (p.207)

In quel caso, l’elemento sul quale si basa la similitudine è la “costola di uomo” (*nan ren de lei gu* 男人的肋骨), che intende a sottolineare la forza aggiunta alla madre grazie alle scarpe del padre . Dunque, il senso è stato chiarito con la traduzione: “好像我母亲一直有习惯在家里穿这双鞋，我记得她说这样更舒服，觉得自己好像获得男人的力量，像多了一条男人的肋骨一样更加强大有力。” (p.61) .

#### 4.3.2 Fattori linguistici: il livello della frase e del testo

##### 4.3.2.1 Organizzazione sintattica: paratassi e ipotassi

Possiamo dire che la sintassi adoperata nelle descrizioni dei paesaggi e delle scene è stata organizzata dall’autore in modo cinematografico, come si può vedere nell’esempio di seguito di una tipica strutturazione sintattica caratterizzata dai diversi coordinamenti paratattici e distinta sia per asindeto sia per polisindeto, con utilizzo di frasi brevi.

Il nome del paese era scritto su un muro come sulle cartoline che io mandavo ogni anno a mia madre, e il resto, quella scalinata tra vecchie case, le montagne attorno, le macchie di neve sui tetti, era dinanzi ai miei occhi come d'un tratto ricordavo ch'era stato una volta o due nella mia infanzia. E mi parve ch'essere là non mi fosse indifferente, e fui contento d'esserci venuto, non esser rimasto a Siracusa, non aver ripreso il treno per l'Alta Italia, non aver ancora finito il mio viaggio... perché così, almeno, io sentivo, guardando la lunga scalinata e in alto le case e le cupole, e i pendii di case e roccia, e i tetti nel vallone in fondo, e il fumo di qualche comignolo, le macchie di neve, la paglia, e la piccola folla di scalzi bambini siciliani sulla crosta di ghiaccio ch'era in terra, nel sole, intorno alla fontana di ghisa. (p.190)

Questo tipo di sintassi ha aiutato l'autore a trasformare la narrativa in una serie di foto, anzi “un montaggio d'immagini separate: prima una fotografia, quella del muro col nome del paese che serve ad individuarlo ed ha la funzione di una didascalia, poi ecco la potenziale serie fotografica: ‘scalinata tra vecchie case’, ‘montagne’, ‘macchie di neve sui tetti’”.<sup>48</sup>

Nella lingua cinese, lo stile paratattico è molto frequente, perciò la struttura viene mantenuta nella traduzione al fine di trasmettere l'espressività originale dell'autore ai lettori cinesi. Nell'esempio seguente, si può notare che la paratassi è stata tradotta in diversi sintagmi nominali:

小镇的名字刻在一面墙上，像每年出现在我给母亲的贺卡上一样出现在我的眼前。除此之外，穿过老房子的台阶，环绕在周围的大山，山顶上的积雪，我眼前的这一切，让我突然一下想起一两次童年时的情景。(p.53)

Tuttavia, allo stesso tempo, per evitare la ridondanza, alcune frasi e strutture paratattiche sono state rese in modo sintetico. Come nell'esempio seguente, le frasi

---

<sup>48</sup> Vittorini, Elio, Falaschi, Giovanni (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

sono state legate fra loro con delle congiunzioni:

[...] fui contento d'esserci venuto, non esser rimasto a Siracusa, non aver ripreso il treno per l'Alta Italia, non aver ancora finito il mio viaggio. (p.190)

我很高兴最后我来了, 而不是停在锡拉库扎或是乘火车返回意大利北部, 我的旅行还没有结束. (p.53)

Per quanto riguarda l'ipotassi, nella maggior parte dei casi le subordinate non vanno oltre il primo grado di subordinazione. Nel metatesto, è pressoché impossibile evitare il cambiamento dell'ordine delle subordinate, persino con la modifica del soggetto per rendere la lunga frase più logica e scorrevole, per esempio:

Il nome del paese era scritto su un muro come sulle cartoline che io mandavo ogni anno a mia madre [...] io sentivo, guardando la lunga scalinata [...] intorno alla fontana di ghisa. (p.190)

小镇的名字刻在一面墙上, 像每年出现在我给母亲的贺卡上[...]因为看着那长长的台阶, [...], 铁制喷泉旁玩耍, 这样的景象至少让我感觉到有所不同. (p.53)

Insomma, la sintassi vittoriniana è una sintassi che è in grado di afferrare le diverse immagini, descrivendole con un “tratto psicologico soggettivo”, mentre nei dialoghi è invece presente una sintassi con dei periodi ancora più brevi, per esempio:

Sempre sperando qualcosa d'altro, di meglio, e sempre disperando di poterla avere...  
Sempre sconfortati. Sempre abbattuti... E sempre con la tentazione in corpo di toglierci la vita. (p.171)

“我们总想要得到别的更好的, 但又总因为得不到而失望...总是不顺, 总是被打击...非得要了我们的命才肯罢休。” (p.45)

Ci troviamo qui di fronte ad una serie di paratassi composta da periodi brevi senza i verbi principali e senza soggetti espliciti, mentre nel metatesto viene aggiunto il soggetto “*wo men* 我们” (noi) e le brevi frasi interrotte vengono rese in modo sintetico con l’aggiunta delle congiunzioni “*dan shi* 但是” (ma) e “*yin wei* 因为” (perché) volte a rendere la frase più chiara, in particolare per ciò che riguarda la forma dell’ultima parte, cambiata completamente e sostituita dalla espressione cinese “*gei dei...cai ken ba xiu* 非得...才肯罢休” (non si smette a meno che...) al fine di mantenere l’espressività nervosa del “Gran Lombardo”.

Una caratteristica dello stile sintattico di Vittorini da evidenziare è la frequente posposizione del verbo e dell’avverbio, la quale ha anche uno spiccato valore dialettale siciliano, che però è stato sacrificato attraverso un processo di neutralizzazione, infatti questa struttura non è stata mantenuta nella lingua ricevente perché non è conforme alla grammatica cinese, per esempio:

“Americano sono.” (p.155)

“我是美国人。” (p.36)

“Grande invero!” (p.201)

“的确很严重！” (p.58)

Nel caso dei sintagmi appositivi elencati di seguito, questi sono molto frequenti nella sintassi vittoriniana, per esempio:

[...] dietro il mare che scoppiettava nascosto, il trenino entrava, piccoli vagoni verdi, in una gola di roccia e poi nella selva dei fichidindia.” (p.185)

In quel caso, ogni sintagma appositivo viene aggiunto un verbo e l’ordine delle frasi brevi è stato modificato per rendere la traduzione più scorrevole.

“火车告别了暗流涌动的大海，绿色的小车厢穿过石头隧道，钻进了满是仙人掌的树丛。” (p.52)

#### 4.3.2.2 Organizzazione sintattica: Punteggiatura

Il romanzo è composto da numerosi dialoghi, e da questo punto di vista la punteggiatura diventa uno strumento indispensabile per rappresentare il discorso diretto e ciò che esce dalla mente dei personaggi.

##### 4.3.2.2.1 Cambiamenti di punteggiatura

Nella lingua italiana, esistono diversi segni che possono indicare il discorso diretto: il trattino (-), le virgolette alte (“”) e le virgolette basse (《》).

Nel prototesto, lo scrittore ha usato le virgolette basse per segnalare i dialoghi, mentre nella lingua ricevente, si è abituati a usare le virgolette alte per i discorsi diretti. Per esempio:

《La puzza? Che puzza》 io chiesi.

《Come? Non la sentivate》 disse lui.

《Non so, 》 io risposi. 《Non capisco di che puzza parlate.》

《Oh!》 egli disse. 《Non capisce di che puzza parlo.》 (p.170)

“臭味？什么臭味？”我问道。

“怎么可能？你没闻到？”他说。

“我不知道，”我回答道，“我不知道你在说什么臭味。”

“天哪！”，他说。“他不知道我在说什么臭味。” (p.43)

Inoltre, si può anche notare la presenza dei trattini d'unione nel prototesto, con la

funzione di “collegare più nomi in modo da formare termini composti”.<sup>49</sup> Alcuni esempi sono “battello-traghetto” e “moglie-ragazza”. Si può notare a questo punto come nel metatesto tali trattini siano stati tolti al fine di rendere il testo più comunicativo: gli ultimi esempi vengono tradotti rispettivamente come “*lun du* 轮渡” (poiché la traduzione di “battello” e “traghetto” è quasi uguale nel cinese) e “*qi zi, huo zhe shuo shi nü peng you* 妻子，或者说是女朋友” (per mantenere l’espressione di indifferenza del protagonista).

Nel caso delle frasi lunghe, è stato inevitabile spezzarle in frasi più brevi con il cambiamento del soggetto e naturalmente alcune virgole sono state sostituite dai punti, per esempio:

E **lui**, piccolo siciliano, restò muto un pezzo nella speranza, poi guardò ai suoi piedi **la moglie bambina** che sedeva immobile, scura, tutta chiusa, sul sacco, e diventò disperato, e disperatamente, come dianzi a bordo, si chinò e sfilò un po' di spago dal panierino, tirò fuori un'arancia, e disperatamente l'offrì, ancora chino sulle gambe piegate, alla moglie e, dopo il rifiuto senza parole di lei, disperatamente fu avvilito con l'arancia in mano, e cominciò a pelarla per sé, a mangiarla lui, ingoiando come se ingoiasse maledizioni. (p.158)

而**他**，这个小西西里人，在满怀希望的幻想中沉默了很久，然后他看着脚边的孩妻。**她**坐在布袋上，一动不动，像坐在黑暗中，紧闭在自己世界里。**他**又变得绝望，像在船上时那般绝望。他弯下腰，从篮子上抽出一点绳子，然后掏出了一个橙子。**他**始终保持着弯腰曲腿的姿势，绝望地把橙子递给妻子，在被无声地拒绝后，变得更加沮丧而绝望。于是，他开始自顾自地剥起手里的橙子，仿佛吞噬诅咒般吞了下去。(p.38)

---

<sup>49</sup> Abbiati, Magada, “L'uso della punteggiatura in Cina”, *Annali di Ca' Foscari*, XXVII:3, Venezia, 1988, p. 201.

#### 4.3.2.2.2 Mantenimento della punteggiatura

Nel prototesto, l'uso delle sospensioni nei discorsi è molto frequente e viene mantenuto nel metatesto. Il motivo di tale scelta è il fatto che le loro funzioni sono conformi alle norme della lingua ricevente. Le sospensioni assumono diverse funzioni, come il segno della “pausa della voce” (1), la “conclusione aperta” di una elencazione (2), l'espressione di pensiero in frase non compiuta (3), il “singhiozzo” del discorso dovuto a imbarazzo in frase compiuta (4) oppure semplicemente uno “spazio bianco” (5). Di seguito vengono illustrati degli esempi:

«Si può star bene senza arricchire... Anzi è meglio...» (1)

«Siracusa, Spaccaforno, Modica, Genisi, Donnafugata...» (2)

«Col pane. Ne mangiavo sempre quindici anni fa, ragazzo...» (3)

«Di...Di New York,» dissi io. (4)

«E a Bologna, un avvocato...» (5)

#### 4.3.2.3 Organizzazione sintattica: discorso diretto, conservazione o modificazione dei verba dicendi

Nel prototesto è presente una grande quantità dei dialoghi organizzati nella forma del discorso diretto, i quali sono individuabili e introdotti dai verba dicendi e dalle virgolette basse ( « » ) assieme ai due punti. I verba dicendi più utilizzati sono: “dire”, “rispondere”, “chiedere”, “esclamare”. In traduzione, si è deciso di mantenere la struttura dialogica del prototesto al fine di rispettare lo stile dell'autore, perciò la maggior parte dei verba dicendi è stata conservata, per esempio:

«Non c'è formaggio come il nostro, » dissi io. (p.152)

“没有哪个奶酪像咱们的一样美味”，我说。(p.35)

In alcuni casi, i verba dicendi sono stati modificati a seconda del contesto per rendere i dialoghi più scorrevoli con eventuali aggiunte del verbo “道”(dire). Alcuni esempi a riguardo sono:

《Non ci si arricchisce,》 <b>risposi</b> io. (p.157)	“在那里赚不到钱, ”我回答道。 (p.37)
<b>Soggiunse:</b> 《Siete americano, voi?》 (p.154)	他又问道: “您是美国人?” (p.36)
《Davvero?》 <b>esclamò.</b> (p.159)	“真的吗?”他惊讶地问(p.39)
《Mamma dei Meloni!》 io <b>esclamai.</b> (p.216)	“蜜瓜妈妈!”我恍然大悟(p.65)

A volte si è cercato di cambiare il verbo o di aggiungere l'avverbio “you 又” (di nuovo) nei casi in cui ci si è trovati di fronte ad una serie di battute tra due personaggi e dunque alla necessità di evitare ripetizioni e un fastidioso effetto ridondante, per esempio:

《E il mezzogiorno? 》 egli chiese allora. [...] 《E la sera?》 egli <b>chiese.</b> (p.158)	“那中午呢?” 他又问 [...] “那晚上呢?”他接着问(p.38)
《Qui da noi? 》 il siciliano chiese. [...] 《E col pane? <b>disse</b> il siciliano. (p.158)	“在家?” 小西西里人问 [...] “和面包一起?”小西西里人又问 (p.38)

Mentre nei caso in cui i verba dicendi sono presenti insieme a sintagmi preposizionali e gerundi, sono stati tradotti in modo sintetico con l'uso di “zhe 着”. Di seguito sono illustrati due esempi:

《Messina,》 disse <b>con lamento</b> una donna (p.154)	“墨西拿”，一个女人 <b>抱怨着</b> 说 (p.36)
《Sì,》 dissi io, <b>vedendo</b> questo. (p.155)	“是的”，我 <b>看着</b> 他说 (p.36)

Inoltre, alcuni dialoghi sono stati indicati direttamente con i due punti e le virgolette basse senza i verba dicendi nel prototesto, perché l'autore aveva l'intenzione di accelerare il ritmo e trasmettere un certo nervosismo ai lettori. Però, nel metatesto, sono aggiunti i verbi come “*shuo* 说” (dire) per rispettare l'abitudine dialogarle nella lingua ricevente. Per esempio:

Senza Baffi: 《Nessuna differenza.》

Coi Baffi: 《Bottegai...》

Senza Baffi: 《Avvocati...》 (p.164)

没胡子**说**: “没有区别。”

有胡子**说**: “老板...”

没胡子**说**: “律师...” (p.41)

#### 4.3.2.4 La resa delle preposizioni

Le preposizioni sono parole invariabili che servono a collegare e a raccordare tra loro gli elementi delle proposizioni o a raccordare tra loro due o più sintagmi. Seguono per frequenza d'uso: di, a, da, in, con, su, per, tra, ecc.<sup>50</sup>

Nella lingua di partenza, le preposizioni “in” e “a” possono indicare delle direzioni, ma nella traduzione, a volte devono essere sostituite da verbi diversi per rendere il metatesto più scorrevole. Per esempio:

<sup>50</sup> Dardando, Maurizio, *Grammatica italiana modulare*, Zanichelli, 2002, p.329.

[...], l'altra rivolta *alla* Sicilia, *alle* montagne, *nel* lamento del mio piffero interno, e *in* qualcosa che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza.  
(p.149)

另外一条路是去西西里，去到大山里，进入我心里那支短笛的哀鸣声中，前往一个可以没有那么黑暗，没有那么静谧的世界。 (p.33)

In questo esempio, possiamo trovare due preposizioni “a” e “in”, le quali sono state tradotte rispettivamente in verbi diversi come “*qu* 去”, “*jin ru* 进入”, “*qian wang* 前往”.

Un altro esempio riguarda l'uso delle preposizioni “con” e “a”, per cui si veda nell'esempio successivo la diversa resa di “al” a seconda della parola seguente. Nel primo caso (al freddo) è stata mantenuta una struttura preposizionale, nel secondo caso è stata adoperata una struttura verbale.

[...], *con* le mani in tasca, *al* freddo, *al* vento, [...] (p.156)

[...], 手插在口袋里，在寒冷中，迎着风, [...] (p.37)

In questo esempio, la preposizione “con” introduce un complemento di compagnia reso in cinese con il verbo “*cha zai* 插在”. Simile è la modifica della seconda “a”, la quale viene tradotta come “*ying zhe* 迎着”. D'altra parte, l'uso di preposizione della prima “a” è stato mantenuto ed è traducibile come “*zai...zhong* 在...中”.

#### 4.3.3 Fattori extra-linguistici: i fattori culturali

Durante il processo di traduzione, non si può trascurare l'importanza degli elementi culturali e stranieri, e nel caso di *Conversazione*, la cultura regionale della

Sicilia è presente tra le righe non solo a livello lessicale, ma anche grammaticale. Prima di tutto, nelle battute dialogiche ci si trova di fronte all'uso del plurale al posto del singolare, ovvero l'uso di "voi" al posto di "tu" come forma di cortesia verso gli sconosciuti. Questo è un tipico fenomeno siciliano molto diffuso negli anni 30, anche se i siciliani di oggi non lo usano. Nella traduzione, per mantenere il rispetto e la distanza tra gli interlocutori, si è usata la forma di cortesia della lingua d'arrivo, ovvero "nin 您". Per esempio:

《Ma siete siciliano, voi? 》 (p.152)

“您是西西里人吗？” (p.35)

Per quanto riguarda gli altri fenomeni legati alla cultura italiana o siciliana di preciso a livello lessicale, i termini specifici sono raggruppati di seguito:

<b>Vegetazione</b>	
Fichidindia	<i>xian ren zhang (guo)</i> 仙人掌 (果)
verde malaria	<i>zhao ze</i> 沼泽
Carruba	<i>chang dou jiao</i> 长豆角
<b>Animale</b>	
Cicala	<i>Zhi liao</i> 知了
grillo	<i>Xi shuai</i> 蟋蟀
chiocciola	<i>Wo niu</i> 蜗牛
aringa	<i>Fei yu</i> 鲱鱼
<b>Cucina</b>	
peperone	<i>qing jiao</i> 青椒
fava	<i>can dou</i> 蚕豆
cardo	<i>cai ji</i> 菜薹
lenticchia	<i>xiao bian dou</i> 小扁豆

cipolla	<i>yang cong</i> 洋葱
pomodoro secco	<i>xi hong shi gan</i> 西红柿干
lardo	<i>zhu you</i> 猪油
rosmarino	<i>mi die xiang</i> 迷迭香
salsiccia	<i>xiang chang</i> 香肠
mostarda	<i>jie mo</i> 芥末
mostacciolo di fichidindia	<i>xian ren zhang guo bing gan</i> 仙人掌果饼干
cicoria	<i>ye ju ju</i> 野菊苣
lesso	<i>zhu de</i> 煮的
infarinato e fritto	<i>guo shang mian fen zha</i> 裹上面粉炸
pasta con del brodo	<i>tang mian</i> 汤面
popone/melone	<i>mi gua</i> 蜜瓜
nocciola	<i>zhen zi</i> 榛子
<b>Cultura</b>	
zampogna	<i>feng di</i> 风笛
quadriglia	<i>fang kuai wu</i> 方块舞

## Conclusione

Il libro mi è stato consigliato da una mia professoressa cinese e ho letto e riletto diverse volte le prime due parti del romanzo negli anni successivi, ancor prima di aver imparato abbastanza bene l'italiano da poter leggere e comprendere tutto il libro, e non avrei mai potuto immaginare di potermi cimentare nella sua traduzione. Forse è un po' esagerato dire che se Vittorini avesse imparato l'inglese traducendo *Robinson Crusoe*, avrei potuto allo stesso modo migliorare il mio italiano traducendo *Conversazione in Sicilia*.

L'idea di provare a tradurre il romanzo mi è giunta dalla motivazione a condividere i pensieri dell'autore sull'ingiustizia del mondo, l'accusa contro gli egoismi personali e l'indifferenza verso gli altri. In particolar modo, dopo che ho scoperto una breve traduzione in cinese di *Conversazione* con il titolo tradotto come “*xi xi li jian wen 西西里见闻*” (“Conoscenze acquisite in Sicilia” tradotto letteralmente), sono rimasta molto delusa e, francamente, non mi è piaciuto sin dal titolo, perché ha perso il tema più importante del romanzo, ovvero la “conversazione”, perciò l'ho tradotto come “*xi xi li de tan hua 西西里的谈话*”. Così come nella traduzione delle prime due parti del romanzo, ho cercato di conservare al massimo il colore del linguaggio originale dell'autore, nonché il suo lirismo e le ripetizioni ovattate, quasi chiuse in un incanto.

La difficoltà più grossa che ho incontrato durante il lavoro di traduzione è stata la resa dei simboli politici: considerando il complesso contesto socio-politico del romanzo, purtroppo ho perso la maggior parte dei significati politici che l'autore voleva trasmettere ai lettori e mi sono invece concentrata direttamente sulla presentazione del viaggio e delle conversazioni svolte tra i diversi personaggi, con le quali si rivelano al contempo i loro diversi caratteri. Come scrisse Ernest Hemingway nella prefazione alla traduzione americana di *Conversazione*:

If there is any rhetoric or fancy writing that puts you off at the beginning or the end, just ram through it. Remember he wrote the book in 1937 under Fascism and he had to wrap it in a fancy package. It is necessarily wrapped in cellophane to pass the censor. But there is excellent food once you unwrap it.<sup>51</sup>

Spero di aver trasmesso correttamente i messaggi contenuti nel testo di Vittorini, conservando le sue caratteristiche linguistiche e avvicinandolo allo stesso tempo al gusto dei lettori cinesi.

---

51 Vittorini, Elio, Mason, Alane Salierno (a cura di), *Conversations in Sicily*, New Directions Publishing Corporation, New York, 2000, cit., p.6.

## Bibliografia

### Fonti in cinese

1. Xin hua tong xun she yi min zi liao zu 新华通讯社译名资料组, *Shi jie ren ming fan yi da ci dian* 世界人名翻译大辞典 (Grande Dizionario dei nomi propri del mondo), Zhong guo dui wai fan yi chu ban gong si 中国对外翻译出版公司, Beijing 北京, 1993.
2. Yang Quan 杨权, *Chu ban wu biao dian fu hao gui fan yong fa* 出版物标点符号规范用法 (L'uso delle punteggiature nelle pubblicazione), Chong qing chu ban she 重庆出版社, Chong qing 重庆, 2007.
3. Zhang Shi hua 张世华, *Yi da li wen xue shi* 意大利文学史 (Storia della letteratura italiana), Shang hai wai yu jiao yu chu ban she 上海外语教育出版社, Shang hai 上海, 2003.

### Fonti in italiano

1. Abbiati, Magda, "L'uso della punteggiatura in Cina", *Annali di Ca' Foscari*, XXVII:3, Venezia, 1988, pp. 198-203.
2. Berman, Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2003.
3. Bernardi, F. Bianconi, "Simboli e immagini nella «Conversazione» di Vittorini", *Lingua e stile*, aprile 1967, pp. 30-55.
4. Bonetto, Valentina Beatrice, *Elio Vittorini e il mito americano. La ricerca dell'altrove in epoca fascista*, Tesi di laurea discussa alla Filologia e Letteratura italiana, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2013/2014, pp. 37-43.
5. Bonsaver, Guido, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.
6. Briosi, Sandro, *La Nuova Italia*, Castoro, Milano, 1970.

7. Catalano, Ettore, *La forma della coscienza, L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977.
8. Catalano, Ettore, "Le forme del mondo offeso", prima in *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Dedalo libri, Bari, 1977, e quindi in *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Progedit, Bari, 2007, pp.79-104.
9. Dardando, Maurizio, *Grammatica italiana modulare*, Zanichelli, 2002.
10. De Nicola, Francesco, *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
11. Esposito, Edoardo, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Donzelli, Roma, 2011.
12. E.M. Ferrara, "Vittorini in conversazione con Shakespeare: teatro e cultura popolare", in *Italian Studies*, vol.67, march 2012, pp. 109-113.
13. Fernandez, Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani: dal 1930 al 1950*, Sciascia, Caltanissetta-Roma,1969.
14. Gasparotto, Lisa, *Elio Vittorini: il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, 2010.
15. Italo, Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968.
16. Luperini, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino, 1981.
17. Lupo, Giuseppe, *Vittorini politecnico*, Milano, Angeli, 2011.
18. Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2011.
19. Osimo, Bruno, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano, Hoepli, 2004.
20. Pampaloni, Geno, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969.
21. Panicali, Anna, *Elio Vittorini: le narrative, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano, 1994.
22. Perrone, Domenica, "Conversazione in Sicilia, ovvero la carta della letteratura" in *I sensi e le idee. Brancati Vittorini Joppolo*, Sellerio editore, Palermo, 1985, pp. 100-117.

23. Raimondi, Ezio, Corti, Maria, Segre, Cesare (a cura di), “La critica simbolica” in AA. VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, Edizioni Rai Radio televisione Italiana, Torino, 1970, pp. 74-90.
24. Siciliano, Enzo, *Prima della poesia*, Vallecchi, Firenze, 1965.
25. Toscani, Claudio, *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, U. Mursia editore, Milano, 1975.
26. Tropea, Giovanni, *Italiano di Sicilia*, Aracne, Palermo, 1941.
27. Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957.
28. Vittorini, Elio, Falaschi, Giovanni (a cura di), *Conversazione in Sicilia*, BUR Contemporanea, Milano, 2014.
29. Vittorini, Elio, *Garofano rosso*, A. Mondadori, Milano, 1948.
30. Vittorini, Elio, Minoia, Carlo (a cura di), *Gli anni del Politecnico (Lettere 1945 - 1951)*, Torino, Einaudi, 1977.
31. Vittorini, Elio, *Opere di Elio Vittorini*, Einaudi, Torino, 1945.
32. Vittorini, Elio, “Spagna, patria di tutti” in AA. VV., *Il Politecnico*, (antologia a cura di M. Forti e S. Pautasso), Rizzoli, Milano, 1975, pp. 359-370.

#### Fonti in inglese

1. Christopher Taylor, *Language to Language: A Practical and Theoretical Guide for Italian/English Translators*, Cambridge University Press, 12 nov 1998.
2. Romàn Jakobsón, “The Dominant”, in Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp.36-57.
3. Vittorini, Elio, Mason, Alane Salierno (a cura di), *Conversations in Sicily*, New Directions Publishing Corporation, New York, 2000.