

Dipartimento di Studi europei,  
americani e interculturali

## **ROMÂNIA ORIENTALE**

29, 2016

Bagatto Libri  
Roma

Sapienza  
Università di Roma

Rivista fondata da Luisa Valmarin

**Direttrice responsabile**

Angela Tarantino

**Comitato scientifico**

R. Antonelli (Roma 1), I. Both-Bican (Cluj-Napoca), O. Fotache (Bucarest), A.-M. Gherman (Alba Iulia), K. Jurczak (Cracovia), M. Mancaş (Bucarest), M. Moraru (Bucarest), L. Renzi (Padova), A. Tudurachi (Institutul de Lingvistică și Istorie Literară "Sextil Pușcariu", Cluj-Napoca), L. Valmarin (Roma 1), R. Zafiu (Bucarest)

**Comitato di redazione**

A. Kiss, P. Scarpulla, G. Stabile, N. Neșu (redattrice responsabile)

**Redazione**

Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali

Sapienza - Università di Roma

P. le A. Moro, 5 00185 Roma

telefono: 0649913069 - [romaniaorientale@uniroma1.it](mailto:romaniaorientale@uniroma1.it)

<https://web.uniroma1.it/seai/?q=pubblicazioni/rom%C3%A0nia-orientale>

ISSN 1121-4015

**Editore**

Bagatto Libri - via dei Ramni, 6 00185 Roma

[bagatto@mclink.it](mailto:bagatto@mclink.it)

Progetto grafico di Francesco Sanesi

La rivista, di proprietà della Sapienza - Università di Roma, viene stampata con il contributo dell'Ateneo

La collaborazione è subordinata all'invito da parte della rivista, sulla base di precisi metodi e criteri di referaggio. La rivista adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*). I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca perseguiti dalla rivista; l'assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti utilizzati; la chiarezza dell'esposizione e la completezza d'analisi. Non si restituiscono i contributi ricevuti.

In copertina: *Sinestesia* (C. Udriou, acquaforte 1979)

**LA LINGUA RUMENA  
PROSPETTIVE E PUNTI DI VISTA**

a cura di Nicoleta Neşu



## INDICE

### PREMESSA

- Nicoleta NEȘU  
*Limba română. Perspective și puncte de vedere*  
*La lingua rumena. Prospettive e punti di vista* 11

### SINCRONIA E DIACRONIA

- G. G. NEAMȚU  
*D. D. Drașoveanu: un professore e*  
*una scuola di grammatica a Cluj* 17

- Adriana STOICHIȚOIU-ICHIM  
*“Ospitalitate” vs “creativitate” în*  
*terminologia turismului românesc de astăzi* 43

- Anabella-Gloria NICULESCU-GORPIN - Monica VASILEANU  
*Romanian Lexical Anglicisms: Norms and Usages,*  
*Speakers’Attitudes and Official Recommendations* 57

- Cristina BOCOȘ - Daiana CUIBUS  
*Observați referitoare la grafia*  
*neologismelor terminate în K, Y, Q și W* 69

- Raluca-Mihaela LEVONIAN  
*Standing One’s Ground: an Exploratory Linguistic*  
*Analysis of Disalignment in Two Romanian political Interviews* 79

- Marinella LŐRINCZI  
*Il concetto di “minoranza” nei codici legislativi*  
*e nelle costituzioni romene dei secoli XIX-XXI* 91

- Claudia ENE  
*Genurile discursului publicistic românesc*  
*în prima jumătate a secolului al XIX-lea* 133

- Giuseppe STABILE  
*Tra slavonismo e Riforma: la traduzione di*  
*“sommò sacerdote” nel Tetraevangelo*  
*slavo-rumeno di Sibiu* 143

#### CONFINI E CONTATTI CULTURALI

- Ionuț GEANĂ - Manuela NEVACI  
*An Overview of Romance and Balkan Elements  
in the Vocabulary and Morphosyntax  
of South-Danubian Romanian Dialects* 161
- Rumyana LYUTAKOVA  
*Modificări în cadrul vocabularului actual  
din limbile română și bulgară de după anul 1989* 173
- Giulia AMBROSI  
*La legge Tobler-Mussafia in italiano e romeno:  
un confronto* 183
- Federico DONATIELLO  
*La penetrazione del lessico musicale europeo  
nel romeno letterario moderno (1760-1860)* 195
- Alexandra VRANCEANU PAGLIARDINI  
*La lingua romena: da ostacolo a risorsa nella  
legittimazione internazionale della letteratura romena* 205
- Emilia DAVID  
*Alcune opzioni di Matei Vișniec  
fra traduzione autoriale e trasposizione allografa* 221
- GLOTTODIDATTICA
- Camelia Sanda DRAGOMIR  
*Colocațiile și rolul lor în procesul de predare/învățare  
a limbii române ca limbă străină: despre verbul «a da»* 241
- Elena PLATON  
*Resurse didactice on-line pentru  
predarea/învățarea limbii române* 265
- Nicoleta NEȘU - Angela TARANTINO  
*Predare și învățare la plural. Un exemplu  
de predare a limbii române ca limbă străină (L2)* 277
- Carmen MIRZEA  
*I più recenti manuali di rumeno  
come lingua straniera* 287

## ALCUNE OPZIONI DI MATEI VIȘNIEC FRA TRADUZIONE AUTORIALE E TRASPOSIZIONE ALLOGRAFA

### *Abstract*

*This paper illustrates several translation methods that the bilingual dramatist Matei Vișniec resorts to in the process of writing his plays in Romanian and French. The texts selected here belong to the most recent period in the playwright's creation, which corresponds, in my view, to a stage of "full or mature bilingualism". During this stage, linguistic transfer – particularly from French into his mother tongue, Romanian – entails a series of lexical adaptations and semantic extensions, which show that by transgressing the canonical rules of translation, Vișniec explores, with remarkable stylistic inventiveness, the limits of linguistic expression and enhances the translatability potential of these languages. The writer's dramatic oeuvre reveals itself, thus, as the entwinement of numerous translation procedures. Some of these comply with, while others diverge from the existing rules of translation, understood in a canonical sense.*

*Keywords:* literary translation, self-translation, bilingualism, translation procedures, "full or mature bilingualism".

### 1. *L'autotraduzione quasi come una traduzione letteraria...*

Come si comporta uno scrittore bilingue rispetto al "menu" delle norme vigenti che si addicono a una traduzione standard? A uno dei due poli che coinvolgono la problematica del bilinguismo si presenta la situazione in cui, in alcune circostanze, l'autore si immedesima nel ruolo del traduttore propriamente detto, vale a dire che egli applica il codice di regole specifico della trasposizione linguistica allografa.

Al polo opposto, contraddistinto dall'inventività delle prassi traduttive, si apre un terreno più adatto ad accogliere la disponibilità sperimentale dello scrittore-traduttore. In questo "luogo magico" il creatore potrà attribuirsi libertà estese, che gli consentiranno di tra-

sgredire le norme della traduzione, intesa nel senso più canonico del termine, a tutti i livelli di significato, poiché, ponendosi nella scia di interpretazione di Gérard Genette<sup>1</sup>, si dovrà ammettere che l'autotraduzione è un'opera plurale. Allo stesso tempo, va detto che la resa autoriale, essendo già di per sé potenzialmente orientata a eludere i principi del trasferimento linguistico più consueto, si profila come una varietà alquanto paradossale nell'ambito della traduttologia.

Nell'opera di uno scrittore bilingue (Matei Vişniec non fa eccezione), i passi in cui si ha modo di cogliere le caratteristiche della traduzione canonica sono piuttosto frequenti rispetto al numero delle occorrenze in cui siffatte modalità risultano assenti, dato che la traduzione autoriale e quella standard non si escludono. O meglio ancora, appare inevitabile che il primo genere di trasposizione linguistica non persegua i principi del secondo.

A seconda delle necessità contestuali, taluni procedimenti, adottati da Vişniec al fine di trasporre un suo testo drammatico dalla lingua madre in quella di adozione o per converso, sono mirati a seguire fedelmente l'originale; in altre parole, essi serviranno a ristabilire in modo simmetrico, e soprattutto nella lingua della versione seconda, la norma più canonica, dal punto di vista sia grammaticale sia lessicale. Operando in questa ottica, lo scrittore opta per la soluzione più appropriata, in considerazione del fatto che le rispettive sequenze impongono una resa quanto più prossima possibile alla letteralità. Ora, come è ben noto, "il grado zero" di un qualsiasi trasferimento linguistico è stabilito dalle modalità di traduzione che tendono verso la fedeltà più stretta in relazione al testo della prima redazione linguistica. L'autore incontra il traduttore il cui compito è da intendere nel senso più consueto, per l'appunto, sul terreno della letteralità, che il creatore stesso dell'opera non esita a percorrere.

Pertanto, la validità della resa che volge ad una conformità pressoché letterale si definisce in queste condizioni in virtù della propria vicinanza linguistica rispetto alla prima versione autoriale. Coerentemente agli obiettivi di questa sezione del presente contributo, si propongono alcune ipotesi interpretative sorrette dal ricorso al repertorio di operazioni traduttive stilato da Hélène Chuquet e Michel Paillard, in base al criterio della distanza progressiva, minima – per quanto possibile –, in rapporto alle sequenze simmetriche del testo di partenza<sup>2</sup>. Si tratta sostanzialmente di "prestiti" e "calchi",



della “traduzione letterale”, di “modulazioni”, “equivalenze”, nonché di “adattamenti”. Tuttavia, nel caso di uno scrittore versatile e poliedrico come Matei Vişniec, non sarà superfluo indagare il presupposto secondo cui gli adattamenti lessicali, le molteplici trasformazioni da lui messe in atto, oltre a manifestarsi in forme canoniche, giungono anche ad assumere modalità *quasi* canoniche, per parafrasare uno dei passi più citati di Umberto Eco<sup>3</sup>.

Cambiando l'angolo visuale, si rivela utile interrogarsi sull'eventualità che lo sforzo di uno scrittore, che pratica assiduamente e a un livello eccelso un secondo idioma, possa incidere in modo negativo sulla competenza del medesimo nella sua prima lingua. L'esperienza concreta del bilinguismo consente di asserire che il rischio delle interferenze esiste, sia pure potenzialmente, per un autore che abbia scelto di vivere in una cultura di adozione e per il quale il codice linguistico dei rapporti quotidiani (sociali, istituzionali e relazionali in senso lato), a prescindere dal contesto familiare, diventa man mano la seconda lingua. Col passare del tempo, nell'impiego del linguaggio si vengono a consolidare determinati meccanismi cognitivi, grazie ai quali si punta al raggiungimento della perfetta padronanza nell'idioma maggiormente praticato dal parlante (L2). Ebbene, l'eventualità che l'impronta di questa lingua su quella materna si percepisca in modo insistente nelle sue opere è, in realtà, inesistente in Matei Vişniec, anche in virtù del fatto che, grazie alla professione di giornalista all'interno della sezione romena della RFI, lo scrittore si è trovato in condizione di esprimersi in romeno pressoché nella stessa misura in cui ha letto e scritto in francese.

Eppure alcune “tracce” dell'idioma da cui si traduce, per lo più appena riconoscibili – di cui talune appaiono molto interessanti da un angolo di osservazione stilistico –, riemergono immancabilmente nella lingua 1. La presenza di qualche occorrenza che suona come un calco dell'originale e di un numero esiguo di calchi veri e propri sarà interpretata nella medesima chiave di lettura, vale a dire nell'accezione in cui le reminiscenze della seconda lingua possano influire in modo positivo sullo stile di un autore. Tale congettura consta sovente nell'adoperare la licenza poetica come fonte di novità stilistica. I fenomeni di interferenza, cui si è fatto cenno in precedenza, – e tra essi saranno esaminati di seguito taluni classificabili con approssimazione nell'area del calco lessicale –, si riscontrano nella letteratura di Vişniec

nella fase del “pieno bilinguismo”<sup>4</sup>, la più recente, che va dal 1992 fino ad oggi e, allo stesso tempo, la più interessante e diversa dal punto di vista delle soluzioni proposte dall’istanza autoriale. Una simile esperienza di scrittura si compie nel suo teatro per lo più dall’idioma di adozione verso il romeno, poiché l’autore ha scelto di comporre la maggior parte delle proprie *pièces* direttamente in francese per poi trasporle nella sua prima lingua, in un momento in cui lo stile dell’autore, sia drammaturgico, sia narrativo, si viene a rafforzare al termine di un processo marcato da cambiamenti importanti, approdando ora a una rinnovata autonomia rispetto alle evoluzioni precedenti.

Ampliando l’angolo visuale, occorrerà osservare che l’analisi attenta dei testi teatrali rivela nel periodo francese degli anni 2000 delle sequenze che, nelle versioni romene, contengono dei calchi atipici (altri sintagmi vanno interpretati come adattamenti oppure come estensioni semantiche) e delle “equivalenze” tra i due codici culturali (con rilevanza anche sul piano lessicale). Le rispettive prassi traduttive riflettono da parte di Vişniec un’esatta comprensione del ruolo delle “esplicitazioni” e delle “compensazioni”<sup>5</sup> di stampo linguistico e comunicazionale, le cui funzioni si arricchiscono il più delle volte di valenze simboliche, particolarmente espressive anche in ordine scenico.

Comincerò dal presentare alcuni passi in cui le soluzioni nella lingua materna (ossia nella seconda redazione linguistica) si collocano al limite del calco, anche se siffatto fenomeno è soltanto raramente identificabile a tutti gli effetti. Partendo dal verbo *s’endimancher*, che significa “vestirsi a festa”, in *Recviem* [Requiem], la *pièce* pubblicata in romeno nel 2001 nella raccolta *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* [La storia del comunismo raccontata ai malati di mente], ma composta inizialmente in francese, col titolo *Le retour à la maison*, nella replica del Generale “Hai, mişcă-ți fundu’, soldat! Hai, sus, dezmoțiti-vă, scuturați-vă puțin, aranjați-vă și voi puțin, hai, să pară că *aveți fețe de duminică* că doar mergem acasă”<sup>6</sup>, Vişniec propone un adattamento semantico vicino al calco. Il Generale si rivolge con queste parole ai Morti per la Patria, resuscitati metaforicamente, come già in altri testi drammatici dell’autore dedicati alla rappresentazione dei traumi storici del Novecento, per esortarli a prepararsi in vista dell’imminente parata sotto l’Arco di Trionfo, in occasione del “ritorno a casa”, annunciato in un registro

che oscilla tra comicità, buffoneria e grottesco. Nella struttura complessiva della *pièce*, la sequenza costituisce una delle strategie retoriche per mezzo delle quali il Generale si augura di potere convincere i suoi soldati che l'unica soluzione possibile è accettare il proprio destino, senza più chiedersi se siano scomparsi inutilmente oppure se “la guerra”, termine con connotazioni metaforiche e polisemantiche, si sia conclusa con la loro vittoria.

L'atto intero ha una coloritura ironico-grottesca, sicché la proposta del drammaturgo di “trasferire” nella versione romena l'espressione *avoir l'air endimanché*, che racchiude anche il significato “assumere un'aria goffa, vestito in un modo che non mette qualcuno a suo agio”, si rivela del tutto adeguata. Dunque, passa ugualmente nell'autotraduzione la situazione buffa e paradossale in cui si trovano i soldati che, così descritti, sembrano piuttosto recitare delle parti da clown o da marionette. In effetti, l'autore perviene a concentrare nel sintagma commentato in precedenza i due valori semantici esistenti in francese, coniando volutamente un calco perifrastico. Gli echi dalla L2 si spiegano nell'espressione sopraindicata per via del diletto avvertito dallo scrittore, che sorge dallo sperimentare il *mélange* delle lingue e il cui significato deriva per i nativi romeni dal contesto, per cui la fonte straniera è pressoché irricognoscibile. Si è in presenza di una intenzionalità precisa, contenuta in un intervento traduttivo che reca l'impronta dell'autore. Un traduttore per così dire consueto non avrebbe avuto la libertà di operare una tale scelta.

Per quel che riguarda il livello fonico, si possono far notare occorrenze in cui l'opzione per gli effetti di sorpresa è dettata in Vişniec dall'idea che le simmetrie di natura sonora rafforzino la tonalità giocosa o talvolta comica di un determinato brano di testo. L'invenzione mira a una finalità squisitamente ludica anche in *Cabaretul cuvintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți* [Il cabaret delle parole. Esercitazioni di musicalità pura per attori principianti] (2012), un'opera di confine tra la letteratura e il teatro, in cui l'inventività linguistica – ottenuta attraverso la ripetizione e il gioco fonetico – è ricercata tanto più che il titolo stesso esplicita la motivazione intrinseca delle sequenze inserite nelle sue pagine.

Andrebbe invece associato con maggiore evidenza alla sfera del calco l'adattamento morfo-lessicale del termine *les froufrous*<sup>7</sup>, con forte sonorità onomatopeica (rom. *zorzoane*, “fru fru”), che si legge

nella frase: “Nu, cuvântul *noi* nu iubeste *podoabele* excentrice, *frufrișeniile* provocatoare, etalajul de sine”<sup>8</sup>. L’autore “si assume il rischio” di creare questo lemma, che non è richiesto nel vocabolario romeno da alcuna particolare esigenza di parallelismo fonico o lessicale e, che, per converso, potrebbe essere interpretato come “prestito di lusso”<sup>9</sup>, giacché il suo creatore scommette, di fatto, esclusivamente sulla sonorità interessante della medesima *trouvaille*, alternandogli nel passo appena riprodotto il vocabolo più vecchio e sinonimo, “podoabă” [ornamento]. Inoltre, è utile segnalare nella stessa frase anche la scelta della parola “etalajul” [esibizione ostentatoria], più vicina al termine corrispondente in francese, nonostante lo scrittore avesse a disposizione anche il sinonimo *etalare* [esibizione]. Vișniec è, dunque, disponibile a valutare questa possibilità, predilige un approccio funambolico al limite del lecito, sicché la scommessa del suo sperimentalismo sul filo del rasoio del bilinguismo viene come tale alla luce. Egli si mostra ben consapevole del fatto che è in suo potere esplorare il potenziale dell’interferenza semantica e lessicale, ovvero affermare attraverso la propria *démarche* che, oltre a essere il traduttore, egli è essenzialmente l’autore dei testi tradotti. Ne consegue che la versione in romeno è inclusiva dell’altra (precedente), come indicano le occorrenze sopracitate, che testimoniano della presenza latente del brano speculare, scritto in francese.

Se, da una parte, in tali passi la fantasia e l’invenzione lessicale (ad es., l’adattamento, l’estensione semantica, da classificare nell’area del calco) permettono di essere motivate da ragioni stilistiche, d’altra parte, nell’opera di Matei Vișniec compaiono, seppure in quantità molto limitata, delle costruzioni per le quali si riscontra maggiore difficoltà nell’ammettere il calco per ragioni di natura stilistica. A titolo di esempio, nella *pièce De la sensation d’élasticité lorsqu’on marche sur des cadavres* (2009) / *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, l’espressione *forger votre vigilance*<sup>10</sup>, identificabile nella versione (francese) scritta per prima, è stata resa letteralmente nell’autotraduzione con “*a vă forja vigilența*”<sup>11</sup>.

## 2. *Quando il codice della traduzione allografa è seguito più risolutamente*

Seppure non sia sempre in grado di fornire la soluzione più adeguata e, d’altro canto, benché si reputi che il fenomeno del calco

consenta l'accostamento piuttosto stretto, letterale, alle formulazioni presenti nel testo-fonte, sarà utile osservare che M. Vişniec traduce quando si trova in una situazione simile sforzandosi il più sovente di eludere il calco propriamente detto, come è stato illustrato nella sezione precedente. L'autore entra nella parte del traduttore consueto allorché opta per ben altri procedimenti, più affini alla trasposizione di stampo prevalentemente letterale: "modulazioni", "equivalenze", "adattamenti". Le illustrazioni che seguono si incentrano su passi tratti dalle due versioni linguistiche della *pièce Occident Express*, scritta inizialmente in romeno tra il 2008 e il 2009, a differenza della maggior parte delle altre opere drammaturgiche di Vişniec della terza fase (composte nella sua lingua di adozione, come è stato già indicato nella prima sezione). Il testo, non ancora pubblicato in francese, ma ripetutamente messo in scena, è stato commissionato all'autore dal Teatro Nazionale di Craiova (Romania), in vista della partecipazione al progetto europeo di teatro itinerante "Orient Express", iniziato dalla Convenzione Teatrale Europea (CTE), più precisamente dal Teatro di Stato della Turchia e dal Staatstheater di Stuttgart<sup>12</sup>.

Tra le modalità traduttive utilizzate, vi sono delle "modulazioni" semantiche, definite da Georges Mounin come traduzioni che rispecchiano il cambiamento del punto di vista del traduttore rispetto a una stessa situazione di comunicazione<sup>13</sup>. L'esempio avanzato dal teorico è: it. "*fino all'ultima pagina*", che diventa in ingl. "*from cover to cover*". Riporto di seguito una sequenza resa in francese da Matei Vişniec secondo lo stesso meccanismo traduttivo: rom. "Stelele *sunt ultima mea grijă...*"<sup>14</sup> [Le stelle sono la mia ultima preoccupazione...]<sup>15</sup> e fr. "Les étoiles *c'est le cadet de mes soucis...*"<sup>16</sup>.

Sempre sul versante semantico, si presenta a mio avviso particolarmente fruttuoso il raffronto tra le "equivalenze" nell'ambito delle espressioni idiomatiche, che compaiono con maggiore frequenza a decorrere dal 1993, durante la fase "matura" della drammaturgia di Vişniec, la stessa cui si è fatto riferimento fino ad ora. L'operazione consta nel tradurre una situazione con un'altra perfettamente identica, ovvero con lo stesso significato. Lo esemplifica Mounin in una costruzione<sup>17</sup> ripresa e commentata anche da Michaël Oustinoff<sup>18</sup>: fr. "comme un chien dans un jeu de quilles" – [come un elefante in un negozio di cristalli] vs. ingl. "like a bull in a China shop". Le versioni

che si possono esaminare in *Occident Express* sono: rom. “împuşcăm *trei* iepuri dintr-o dată”<sup>19</sup> [uccidiamo tre conigli con un colpo solo] – fr. “on fait d’une pierre *trois* coups”<sup>20</sup>, per cui in francese si approda a una forma per così dire forzata dell’espressione standard, vale a dire di quella attestata dai dizionari, “on fait d’une pierre *deux* coups”. Nella stessa lingua, la variante composta con l’ausilio della cifra tre circola tuttavia nella stampa e in contesti linguistici poco convenzionali. Vişniec sfrutta a fini ludici proprio la permissività dell’idioma di adozione, allo scopo di trasferire la soluzione anche nell’espressione esistente in romeno, in cui è nota sempre la presenza del numero due.

Le sequenze appena commentate, che esemplificano sul piano semantico-stilistico modalità traduttive distinte – la “modulazione” e l’“equivalenza” – e che sono identificabili, oltretutto, in un testo teatrale, ovvero *Occident Express*, autotradotto in francese (vale a dire, in una direzione linguistica diversa rispetto a quanto illustrato nella prima parte del saggio e, dunque, “a favore” della creatività in romeno delle trasposizioni autoriali), indicano da parte di Vişniec il duplice interesse a valorizzare le potenzialità espressive della sua opera destinata ai palcoscenici in doppia prospettiva: della lingua romena, ma anche francese.

Inoltre, a partire dai passi analizzati, si può asserire che l’autore ha dimostrato la disponibilità a sperimentare quello che Jacques Derrida intende per “une traduction relevante” o, per meglio dire, una trasposizione linguistica che rispetta, nell’accezione del filosofo, due criteri imprescindibili della cosiddetta legge dell’“economia”: più precisamente, “la proprietà dei termini” e “la quantità equivalente” a quella dell’originale. Scegliendo come “unità di misura” la parola, Derrida giunge a teorizzare l’essenza della traduzione nell’abilità di rimanere per quanto possibile fedeli all’equivalenza “un mot *par* un mot”<sup>21</sup>.

Tra le modalità traduttive canoniche, “l’adattamento” – che si dispiega in una diversità di forme atte a variare dall’“imitazione” alla “riscrittura” – è largamente impiegato da Matei Vişniec. Egli arriva a costruire talvolta delle situazioni drammatiche, per cui un determinato passo, che racchiude significati codificati dal punto di vista culturale, appare soltanto sottinteso nella lingua-fonte (il romeno) ma, invece, è esplicitato nell’idioma di adozione. L’approccio verte a

creare delle situazioni equivalenti, allo scopo di produrre nella lingua 2 (francese) lo stesso effetto percepito nell'originale dai connazionali dello scrittore con i quali questi condivide la madrelingua<sup>22</sup>.

Il procedimento è stato utilizzato dall'autore bilingue per rendere trasparente nella versione francese della *pièce Occident Express* l'accezione figurativa del termine *turnător* [delatore] in una frase aggiunta, assente dal testo di partenza. Nel passo che la contiene, il Figlio espone al Padre-informatore il proposito di scrivere un libro a quattro mani, che avrebbe soddisfatto tutti i possibili presupposti del mercato editoriale, tanto da giungere a inaugurare un nuovo genere. L'iniziativa – assicura il Figlio – poteva trasformarsi in un florido affare, a patto che fossero rispettate alcune regole semplici di marketing. Si esamini la sequenza “Le fils: Je sais que tu as été *informateur de la police politique...*”<sup>23</sup> per raffronto con “Ştiu că *ai fost turnător*” [So che sei stato delatore] e con la continuazione “Vreau să-ţi propun să-mi povesteşti mie cum *ai turnat*” [it. “Voglio proporti che tu mi racconti come hai fatto il delatore”]<sup>24</sup>. Il verbo “ai turnat” dalla versione in romeno appare esplicitato attraverso la perifrasi più ampia: “Je propose que tu me racontes tout dans un livre... Comment *tu espionnais tes potes et tes collègues de bureau... comment tu les balaçais*”<sup>25</sup>. L'ultima forma verbale appena citata assume nel francese colloquiale la connotazione “denunciare”. Dato che in romeno il vocabolo *turnător*, nell'accezione figurativa già indicata, appartiene ugualmente al registro colloquiale e al gergo dei significati politici legati alla dittatura, sarà utile osservare che M. Vişniec alterna due lemmi sinonimi nell'autotraduzione, equivalenti tra loro al livello stilistico e, inoltre, anche con quello presente nella prima versione linguistica: “tu as été une balance”, “un indic de la police politique”<sup>26</sup>.

L'opzione esplicita di proporre nella seconda redazione (in francese), non soltanto un termine corrispondente, bensì una coppia sinonimica e, per giunta, conservando scrupolosamente l'equivalenza sul medesimo registro stilistico, riflette da parte del drammaturgo la sua disponibilità a prestare pari attenzione alle qualità poliedriche – in questi passi più specificamente lessicali – della propria scrittura negli idiomi materno e, rispettivamente, di adozione.

In sintesi, al fine di decodificare per il suo pubblico francese una parola come *turnător*, Vişniec ha aggiunto delle informazioni sup-

plementari all'interno del medesimo brano in cui figura il vocabolo di difficile interpretazione, questo essendo peraltro un complemento inesistente nella versione in romeno (perché, in effetti, del tutto inutile). La natura del contesto linguistico – quella di una *pièce* di teatro – per certi versi ha imposto allo scrittore di inserire direttamente nel corpo del testo la postilla esplicativa, piuttosto che introdurla in una nota a piè di pagina. È presumibile che un traduttore propriamente detto avrebbe optato in questo passo per la nota in calce.

Occorre, dunque, rilevare che in questi passaggi Vișniec ha incarnato in un certo senso il ruolo del mediatore culturale oppure quello dell'“etnografo”<sup>27</sup>, volendo citare la metafora della competenza traduttiva, posta in circolazione da Georges Mounin.

In altre parole, accantonando la traduzione letterale, il drammaturgo ha avvertito la necessità di individuare corrispondenze di stampo culturale e sociologico, compensazioni che gli hanno consentito di trasporre la *pièce* in due “ordini di civiltà”<sup>28</sup> diversi, in questo testo da collocare nel corpus tematico improntato all'attualità storica e politica dell'Europa dell'Est, quella dei traumi, individuali e collettivi – innescati da guerre e dittature – dunque, dei drammi ancora insufficientemente conosciuti in profondità e condivisi dal mondo occidentale. In questa ottica interpretativa, i passi analizzati rivestono una rilevanza fondamentale al fine di una più adeguata comprensione del testo teatrale, che sottende, in realtà, uno scenario storico-sociale più vasto.

Al termine di questa ricognizione riservata ad alcuni aspetti traduttivi della scrittura drammaturgica di M. Vișniec si riscontra una riflessione intensa, piuttosto celata nell'approccio pratico e più concreto al bilinguismo, che si impernia sulle possibilità e sui limiti del linguaggio, essendo condotta in concomitanza attraverso l'impiego delle due lingue del proprio teatro. Tale approccio viene problematizzato a livello di poetica per lo più in modo implicito e sempre in forma ludica, con innocenza “messa in scena” e coltivando una totale estraneità rispetto a ogni pretesa di rigidità teorica, ad esempio, nel già citato *Cabaretul cuvintelor...* Il volume, costruito come se fosse un dizionario soggettivo, da cui l'ordine alfabetico è tuttavia assente, rivendica comunque una certa esigenza di oggettività, mantenendo pertanto il contenuto di ciascuna voce sul terreno dell'attendibilità. Ciò equivale a dire che la forza dell'invenzione è circo-



scritta e, conseguentemente, condizionata in una certa misura, sia dal materiale sonoro e semantico che si potrebbe associare a un determinato vocabolo, sia dal piano del significato, di modo che il rispettivo lemma tende a gravitare nella sfera di verosimiglianza che l'esperienza comune ammette in rapporto al referente reale.

D'altra parte, delineando una prospettiva prettamente bilingue, l'autore solleva in questo libro, ma anche in sede di dichiarazioni più esplicite di natura teorica, la questione della traducibilità fra i due idiomi della sua scrittura, mettendo nel giusto risalto l'assunto secondo cui l'inventività linguistica alla quale si approda in una lingua non è sempre trasferibile con lo stesso "profitto" stilistico in un altro sistema linguistico. Tale asserzione poggia su una vasta esperienza del drammaturgo, che coinvolge anche la *pièce Țara lui Gufi* [Il paese di Gufi], scritta nel 1982:

Deseori, se pierde – cred – invenția lingvistică. De pildă, n-am reușit niciodată să-mi traduc din românește, și nici n-am încercat serios, o piesă care se numește *Țara lui Gufi*, unde am inventat foarte multe cuvinte în românește și știu că ele nu pot fi transferate în franceză cu același profit, cu aceeași bucurie și voluptate. Sau, când am tradus ultima oară din franceză în română *Cabaretul cuvintelor*, anumite jocuri de cuvinte pe care le creasem în franceză nu treceau în română, deci trebuiau reinventate, găsite alte jocuri în limba română<sup>29</sup>.

Anzitutto, il passo citato mette ulteriormente in luce la passione ("la voluttà") dello scrittore a sperimentare in tutte e due le lingue del suo teatro potenzialità sempre nuove, l'accento spostandosi ora sul piano della creatività fonica e delle sonorità ludiche. D'altro canto, si ribadisce l'idea, che si è già profilata in queste pagine, man mano con maggiore precisione, che tale fertile ricerca dell'inventività possa portare agli esiti più interessanti grazie alla riscrittura, ovvero alla capacità di captare e ampliare a tutti i livelli testuali le valenze insite in ciascun ordine linguistico, romeno e, nella stessa misura, francese, che definisce e completa in modo complementare l'universo di Matei Vişniec.

È opportuno rilevare ancora che gli aspetti traduttologici più fertili di *Cabaretul...* fanno emergere delle modalità traduttive non canoniche, ossia delle caratteristiche atte a sottolineare una distanza

più accentuata in rapporto all'autotraduzione che predilige "il conformismo", più consono, in effetti, alla resa allografa. Rientrano nella stessa tipologia di fenomeni gli esiti che mettono in primo piano delle differenze di ordine culturale e antropologico, proprie ai due universi mentali, di civiltà e di sensibilità, tra i quali Vişniec gravita con competenze uguali (differenze che sono state esaminate in lavori precedenti dell'autrice del presente contributo<sup>30</sup>).

Infine, quanto ai contenuti del *Cabaret...*, si potrà ritenere che le definizioni delle parole indicate nel titolo di ciascun "esercizio di musicalità" (soggettive, poetiche, ma allo stesso tempo esatte, ovvero "verificabili" nella realtà), vanno a sondare in maniera ludica delle espansioni inesauribili, nelle lingue dell'opera complessiva, ai confini dei rispettivi campi semantici, rispecchiandosi contestualmente anche sui livelli fonico e lessicale. Oltretutto, riveste particolare rilievo la fusione tra la metaletteratura e il metateatro, alla luce della constatazione che i medesimi vocaboli non sono soltanto "spiegati" da Vişniec, per essere calati nei moduli e negli stilemi del poema in prosa, bensì essi appaiono antropomorfizzati o, più esattamente, trasformati in personaggi di finzione ai fini indubbiamente letterari/drammaturgici e così, inseriti in brevi *performance* (che siano momenti comici, di pantomima, o anche dialoghi o monologhi spesso burleschi, rivolti a un pubblico presupposto come presente).

### *Conclusioni*

Restrungendo l'angolo visuale alle sequenze esaminate in questo contributo, ma anche presa nella sua totalità, l'opera drammaturgica di Matei Vişniec si presenta come un intreccio di diverse prassi traduttive, talvolta conformi, talaltra differenti rispetto alla norma vigente della traduzione, intesa nel senso più canonico del concetto. Da una prospettiva traduttologica, è di massimo rilievo l'intenzione dell'autore-traduttore di trasferire le proprie *pièces* in un'altra lingua, prevalendosi della possibilità di prendere le distanze dai vincoli della trasposizione allografa.

Pertanto, nei passaggi di testo in cui gli adattamenti lessicali acquisiscono maggiore spessore anche sul piano fonico e stilistico, e le estensioni semantiche si manifestano apparentemente in forme

canoniche oppure, prendendo a prestito il termine di Eco, “quasi” canoniche, diventa evidente che Matei Vişniec mima, in effetti, il calco e la derivazione. La contaminazione oppure l’interferenza lessicale, “messe in scena” con virtuosità e trasformate in spettacolo, trasgrediscono il piano strettamente linguistico o stilistico, per intersecare l’ambito dell’auto-intertestualità, nonché una problematica ancor più vasta, vale a dire la concezione dell’autore sul ruolo del linguaggio nel processo della creazione letteraria bilingue. Ne consegue che, nelle sequenze commentate in precedenza, si è dinanzi a uno scrittore che, pur volendo accreditare l’osservanza della fedeltà rispetto al canone di una traduzione letterale, in realtà, egli mira a trasporre la prima redazione delle rispettive opere nell’idioma materno e, specularmente, in francese, forzando volutamente i limiti del linguaggio. In alternativa, egli avrebbe avuto a disposizione mezzi più semplici, quelli ai quali avrebbe fatto ricorso un traduttore propriamente detto, costretto ad accettare *a priori* la perdita di effetti stilistici ben precisi, inerenti all’inventività dell’originale.

Le angolature da cui è stata analizzata la pratica dell’autotraduzione rendono possibile l’interpretazione del bilinguismo di Matei Vişniec nei termini di una poetica, che ha al centro l’idea della resa traduttiva intesa come trasposizione poetica. I nessi con una tale analisi, ricavabili nelle versioni autotradotte delle sue *pièces*, sono – come è stato illustrato precedentemente – le estensioni di senso e di visione, gli effetti del bilinguismo riscontrabili al confine tra l’invenzione stilistica e lessicale, le potenzializzazioni operate su diversi piani e livelli di significato, che conducono all’arricchimento complessivo delle valenze insite in ciascun testo. A perseguire questo proposito, i procedimenti messi in opera da Vişniec nella sua drammaturgia sono senz’altro più numerosi rispetto al quadro tracciato di necessità in modo sintetico e soltanto parziale in questa sede.

Il carattere parziale dell’analisi si spiega col fatto che si è optato per una lettura critica ed interpretativa di alcuni testi teatrali dell’autore che appartengono soltanto alla fase più recente della sua scrittura, all’interno della quale prevalgono le autotraduzioni in romeno. Dunque, gli esiti di tale ricognizione, in cui, per le ragioni esposte in precedenza, si potranno desumere gli indizi di una maggiore creatività nelle *pièces* trasposte nella lingua materna, non si prestano ad essere estesi alla produzione complessiva di questo drammaturgo.

Tale diversità e profusione delle modalità traduttive contribuisce a rafforzare la convinzione che il carattere bilingue della letteratura di Vişniec è una funzione dell'opera, di certo non un aspetto secondario, opzionale, che possa essere eventualmente trascurato dalla critica letteraria oppure preso in considerazione soltanto episodicamente da qualcuno.

Le considerazioni precedenti convergono verso la conclusione che l'analisi traduttologica ha messo in evidenza un "menu" di procedimenti ed operazioni atte a iscrivere le versioni linguistiche di uno stesso testo letterario dentro alla problematica genettiana delle opere a "immanenza plurale", ovverosia delle opere che si manifestano sotto la specie di una pluralità di versioni, e, come tali, non debbano essere considerate identiche, né tantomeno intercambiabili. Nel caso specifico della traduzione autoriale, quel che conferisce pluralità è per l'appunto l'intenzionalità dello scrittore di "duplicare" la propria opera, affinché essa possa rispondere a una ricezione doppia (multipla).

Emilia DAVID

#### Note

<sup>1</sup> Gérard Genette, *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994, p. 188: "Les œuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première, pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même œuvre que comme une *autre œuvre*".

<sup>2</sup> Hélène Chuquet-Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais/français*, Ophrys, Gap 1987, p. 10.

<sup>3</sup> Umberto Eco, cap. *Significato, interpretazione, negoziazione*, in *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 93-94.

<sup>4</sup> Un nostro lavoro di ricerca precedente ha condotto a delineare un quadro completo dell'opera di Matei Vişniec, interpretabile in chiave traduttologica. La medesima ricerca indica il fatto che a questa terza fase corrisponde un corpus specifico di testi letterari, di cui l'ulteriore autotraduzione in romeno comporta talvolta modifiche sostanziali, non soltanto al livello del micro-testo (lessicale, di ordine simbolico-retorico oppure stilistico), ma su piani più estesi. Nel caso di più testi drammaturgici inclusi nel corpus sopracitato, si intende per "pieno bilinguismo" o "bilinguismo maturo" *l'esistenza di due versioni originali per ciascuna pièce di teatro*. La lettura critica mette in luce l'impossibilità di raggruppare e

analizzare tutti i testi teatrali di Vişniec, appartenenti dal punto di vista cronologico alla terza fase della sua scrittura, in base al criterio dell'originale doppio, ma l'approccio si addice soltanto a quelle *pièces* la cui seconda redazione si allontana in modo più sensibile dalla versione-gemella, stesa per prima. Cfr. Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec*, Tracus Arte, Bucureşti 2015, pp. 13-17, pp. 30-37, pp. 74-183.

<sup>5</sup> Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie*, De Boeck, Bruxelles 2010, pp. 81-83 e pp. 87-88. Ho impiegato i termini "equivalenza", "esplicitazione" e "compensazione" nell'accezione accreditata da M. Guidère in questa stessa opera.

<sup>6</sup> Matei Vişniec, *Recviem*, in *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Aula, Braşov 2001, pp. 62-63. L'evidenziazione in corsivi mi appartiene. Si fornisce di seguito la traduzione letterale del passo in italiano: "Forza, soldati, muovete il culo! Avanti, distendetevi un po', spolveratevi un po', datevi una sistemata per far sembrare che avete volti gioiosi, perché andiamo finalmente a casa". Tuttavia, nella traduzione pubblicata in italiano, la sequenza è diversa, poiché riprende la versione francese della medesima *pièce*, da cui manca proprio l'allusione al ritorno a casa. Cfr. Matei Vişniec, *Il ritorno a casa*, in *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente e altri testi teatrali*, a cura e con un saggio introduttivo di Emilia David, trad. di Pascale Aiguier, Giuseppa Salidu, Davide Piludu, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012, p. 165: "Avanti, sforzatevi un po', spolveratevi un po', abbellitevi un po', agghindatevi un po'...". che corrisponde in francese al passo seguente, presente in Matéi Visniec, *Le retour à la maison*, in *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2004, p. 24: "Allez, secouez-vous un peu, dépoussiérez-vous un peu, endimanchez-vous un peu, pomponnez-vous un peu...".

<sup>7</sup> Matéi Visniec, *Si les mots m'étaient contés...*, versione in lingua francese del volume *Cabaretul cuwintelor*, redatta tra il 2011 e il 2012 (messa a nostra disposizione dallo scrittore), ma non edita in volume al momento in cui è stato elaborato il presente contributo, p. 5. Il libro è stato tuttavia pubblicato ulteriormente e la sequenza è rimasta immutata. Cfr. Id., *Le cabaret des mots*, Non Lieu, Paris 2014, p. 7.

<sup>8</sup> Matei Vişniec, *Cabaretul cuwintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți*, Cartea Românească, Bucureşti 2012, p. 10. L'evidenziazione in corsivo della seconda parola mi appartiene. Si fornisce di seguito la traduzione del passo in italiano: "No, la parola *noi* non ama gli ornamenti eccentrici, i fru fru provocatori, l'esibizione di se stessi".

<sup>9</sup> Adriana Stoichițoiu-Ichim, *Vocabularul limbii române actuale*, ALL, Bucureşti 2005, p. 95.

<sup>10</sup> Matéi Visniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2010, p. 15.

<sup>11</sup> Matei Vişniec, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, in *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadaure*, Paralela 45, Pitești 2009, p. 92.

<sup>12</sup> Matei Vişniec, *Nota introduttiva alla pièce Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația de elasticitate...*, pp. 69-70. Hanno partecipato al medesimo progetto, oltre ai teatri della Turchia (il paese che, in vista delle rappresentazioni teatrali, ha messo a disposizione un treno della rete ferroviaria nazionale), della Romania e della Germania, anche dei teatri della Serbia, della Croazia e della Slovenia. Con l'occasione, sono stati, dunque, presentati sei spettacoli in diverse stazioni, sul territorio dei paesi partner del progetto.

<sup>13</sup> Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. in lingua italiana di Stefania Morganti, Einaudi, Torino 1965, p. 138.

<sup>14</sup> Matei Vişniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația...*, p. 43.

<sup>15</sup> Matei Visniec, *Occidental Express*, trad. a cura di Gianpiero Borgia in collaborazione con il cast, con un saggio introduttivo di Gerardo Guccini, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, p. 69.

<sup>16</sup> Matei Visniec, *Occident Express*, versione in lingua francese non ancora edita in volume, p. 44.

<sup>17</sup> Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, p. 138.

<sup>18</sup> Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris 2001, p. 99.

<sup>19</sup> Matei Vişniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația...*, p. 39. L'evidenziazione in corsivo appartiene all'autore.

<sup>20</sup> Matei Visniec, *Occident Express*, versione in francese non ancora edita in volume, p. 41.

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?*, in *Quinzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1998), a cura di Claude Ernout e Michel Volkovitch, Actes Sud, Paris 1999, pp. 25-26: "«Économie», ici, signifierait deux choses, *propriété et quantité: d'une part*, ce qui concerne la loi de la *propriété (oikonomia, la loi, nomos, de l'oïkos, de ce qui est propre, approprié à soi, chez soi – et la traduction est toujours une tentative d'appropriation qui vise à transporter chez soi, dans sa langue, le plus proprement possible, de la façon la plus relevante possible le sens le plus propre de l'original, même si c'est le sens propre d'une figure, d'une métaphore, d'une métonymie, d'une catachrèse ou d'une indécidable impropriété –), et, d'autre part, d'une loi de quantité: quand on parle d'économie on parle toujours de quantité calculable". E, più avanti, pp. 26-27: "Pour qu'on se serve légitimement du mot "traduction", (...) il faut que, hors de toute paraphrase, explication, explicitation, analyse, etc., la traduction soit *quantitativement* équivalente à l'original. (...). L'unité de mesure est l'unité du mot. La philosophie de la traduction, l'éthique de la traduction, s'il y en a, serait *aujourd'hui* une philosophie du mot, une linguistique ou une éthique du mot". E, infine, p. 28: "Une traduction dite littérale, si elle veut atteindre à sa plus grande relevance possible (...), se donne pour loi ou pour idéal, même s'il reste inaccessible, de traduire non pas *mot à mot*, certes, ni *mot pour mot*, mais de rester aussi près que possible de l'équivalence du «un mot par un mot». Le evidenziazioni in corsivo appartengono a Derrida.*

<sup>22</sup> Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie*, pp. 85-86.

<sup>23</sup> Matei Visniec, *Occident Express*, versione in francese non ancora edita in volume, p. 39. L'evidenziazione in corsivo mi appartiene.

<sup>24</sup> Matei Vişniec, *Occident Express*, in *Occident Express. Despre senzația...*, p. 38. Le evidenziazioni in corsivo mi appartengono.

<sup>25</sup> Matei Visniec, *Occident Express*, versione in francese non ancora edita in volume, pp. 39-40. L'evidenziazione in corsivo mi appartiene.

<sup>26</sup> Ivi, p. 40.

<sup>27</sup> Georges Mounin, cap. *La comunicazione bilingue* e cap. *Comunicazione fra le culture*, in *Teoria e storia della traduzione*, pp. 113-15 e pp. 118-25.

Traduzione autoriale e trasposizione allografa in M. Vişniec

<sup>28</sup> Dialogo di E. David con Matei Vişniec, *Anexa 1*, in Emilia David, *Consecințele bilingvismului...*, p. 511. La versione in lingua italiana della conversazione integrale con lo scrittore, tradotta dalla sottoscritta e pubblicata il 01.03.2016, è disponibile sul sito *Insula Europea*, gestito da Carlo Pulsoni, Prof. Ordinario di Filologia Romanza presso l'Università di Perugia: [www.insulaeuropea.eu](http://www.insulaeuropea.eu).

<sup>29</sup> Per la versione in lingua romena, cfr. Emilia David, *Consecințele bilingvismului...*, p. 510. La versione in lingua italiana della medesima conversazione con lo scrittore, come già indicato nella nota precedente, è disponibile sul sito [www.insulaeuropea.eu](http://www.insulaeuropea.eu). Si fornisce di seguito la traduzione del passo in italiano: "Il più delle volte, penso che si perda l'inventività linguistica. Ad esempio, non sono mai riuscito a tradurre dal romeno, ma non ho nemmeno provato seriamente a farlo, una *pièce* che si intitola *Țara lui Gufi*, in cui ho coniato moltissime parole in romeno. So che esse non sono trasferibili in francese con lo stesso profitto [stilistico], la stessa gioia e voluttà estetica. Oppure, quando ho tradotto ultimamente dal francese in romeno *Cabaretul cuvintelor* [Il cabaret delle parole], alcuni giochi di parole che avevo creato in francese non passavano in romeno, dunque, andavano reinventati. Dovevo trovare altri giochi in romeno".

<sup>30</sup> Emilia David, le sezioni 1 e 2 del cap. III, in *Consecințele bilingvismului...*, pp. 137-48.