reali" (59). Catalfamo sa che un atto letterario è anche un atto politico, e come ci ricorda nella poesia che chiude la raccolta, "Libreria Palmaverde," è ben consapevole che "ogni poesia è una piccola rivoluzione" (67). Con i suoi *Frammenti di memoria* Catalfamo ha compiuto la propria. Come ha scritto Hirschman, quella di Catalfamo è una poesia che scaturisce da "una dimensione di urgenza" (7) che è umana, storica, sociale e culturale allo stesso tempo. Una poesia e un impegno, soprattutto, non più rinviabili.

PAOLO CHIRUMBOLO

Louisiana State University

Le carnaval verbal de Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration. Dir. Beatrice Barbalato. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2011. Pp. 281. ISBN 978-90-5201-734. N.p.

Beatrice Barbalato ha curato per l'editore Peter Lang di Bruxelles, un volume dal titolo *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini* in cui ha raccolto quattordici saggi dedicati alla messa in scena nei teatri francesi e belgi dei testi dello stesso Celestini, che nel volume firma il preambolo. Il teatro di narrazione costituisce una realtà culturale di estremo interesse e questa pubblicazione, ricca di voci e di esperienze, viene finalmente a presentarlo al mondo accademico internazionale.

La questione intorno a cui si snodano gli interventi trova una formulazione calzante nel sottotitolo al volume: "Tradurre il teatro di narrazione" in cui il verbo va compreso nella sua più ampia estensione semantico-etimologica. Il tradurre non riguarda infatti solamente il passaggio di questi testi da una lingua all'altra, ma anche concretamente da un paese all'altro e ai suoi teatri, alla sua specifica struttura sociale, ai suoi punti di riferimento e alla sua memoria. E c'è di più: come scrive la Barbalato nell'introduzione, si tratta di un teatro la cui particolare modalità di essere "contro la cultura di massa", la cultura della "confezione, del tutto finito/rifinito" si esprime anche attraverso la propria capacità "di provocare propulsivamente, con grande energia, altre creazioni" (44), di essere cioè *tradotto* in altre opere, da artisti distinti che lo alterano per metterlo in scena, e parlare ad un pubblico dissimile da quello italiano davanti a cui Celestini rappresenta i propri testi (n.b. le traduzioni dal francese sono mie).

Il volume si compone di quattro sezioni, di cui la prima riunisce tre saggi che vertono sul particolare uso della parola di Celestini. Donatienne André illustra le scelte e gli "ineluttabili cambiamenti" a cui Pizzuti e Tordjiman hanno sottoposto l'essenzialità della scenografia e dei movimenti originali al fine di mantenere la carica evocativa della parola di Celestini. Beatrice Barbalato, dal canto suo, porta l'attenzione sulla sua lingua "piena di astuzie" (92), adogmatica e pronta a "ricreare il mondo" (93). Questa ricreazione — sostiene — avviene in occasione di ogni racconto omettendo o aggiungendo segmenti che danno voce alla memoria del vissuto. Ma soprattutto avviene attraverso la loro riorganizzazione secondo un "*telos*" che orienta la "lettura elettiva su infiniti fatti che supponiamo essere veramente accaduti" (85) producendo così una sensazione di compiutezza. "La scommessa" (101)

di Celestini, secondo Moosen, sta proprio nel riquilibrare la parola dei “declassati dell’umanità” presentandone la memoria attraverso figure e strutture assimilabili a narrazioni mitologiche o religiose, parte di un immaginario condiviso.

La ricezione delle opere di Celestini all’estero è la tematica affrontata nella seconda sezione del libro, che si apre con un’intervista a J. L. Colinet, direttore del Théâtre National a Bruxelles, il quale sostiene che gli spettacoli di Celestini abbiano “qualcosa di eminentemente italiano, e cioè la capacità di parlare di cose gravi con una parte di humor” (113). Spiega inoltre come richiamino un pubblico per la maggior parte belga e solo parzialmente composto da una recente immigrazione intellettuale italiana. Tale pubblico, aggiunge Cession, per quanto garantisca una ricezione ampia e positiva, solo recentemente ha iniziato a cogliere la loro portata innovativa rispetto al contesto culturale locale e d’altra parte fatica a riconoscerlo come teatro impegnato. All’altra emigrazione, quella in fuga dall’Italia fascista, e alla classe operaia sono dedicate invece, a guisa di omaggio, le rappresentazioni di *Fabbrica* che Vincent Tordjiman ha portato sui palcoscenici svizzeri e francesi. Nel saggio che porta la sua firma Tordjiman sottolinea la capacità di evitare il rischio dell’ “incarnazione psicologica” (130), dell’essere mera fotocopia della realtà propria di questo “théâtre citoyen” in cui “il popolo si fa poeta per raccontare o cantare la (sua) storia” (128). Illustra inoltre le modifiche effettuate rispetto all’originale italiano, al fine di ottenere lo stesso effetto e “dénaturaliser le discours” (130). Tra di esse, oltre alla presenza di due attori in luogo di uno monologante, si conta anche l’aggiunta dei canti di Giovanna Marini, ispirati alla tradizione popolare italiana. Questi ultimi –a detta della stessa Marini– hanno lo scopo di creare per il pubblico francese un effetto analogo a quello ottenuto grazie alle testimonianze di operai italiani registrate e presentate da Celestini nella sua versione di *Fabbrica*.

La terza sezione dal titolo “Narrateur et narrataire se con/fondent”, si apre con una disamina delle tecniche di “traduzione”, per così dire, del racconto orale in testo scritto, disamina di cui si occupano sia Vermandere per *Scemo di guerra*, che Soriani per *Radio Clandestina*, l’unico testo di Celestini che costituisca una trascrizione su carta di una performance orale. Soriani mette in luce come l’uso di una lingua di borgata ma non mimetica, “una lingua orizzontale” (191), permetta al narratore di dare la parola ai suoi personaggi popolari, creando così un affresco corale pur mantenendo la responsabilità di quanto afferma. Di questo affresco corale Caffarena rintraccia l’origine in una preliminare ricerca sul campo, e illustra la composizione, fatta “di molte memorie collettive”. Con l’intervista a Delaunoy, che apre la quarta e ultima sezione del volume, si riprende la questione della memoria popolare e del “théâtre-documentaire” (220) di matrice propriamente italiana, e si sottolinea la difficoltà a rendere in francese la carica di testimonianza propria della lingua di Celestini. A questo proposito Bison e Pizzuti indicano, nelle pagine successive, le sfide raccolte per la loro traduzione di *Fabbrica* e il vantaggio del pubblico belga, rispetto a quello francese, quando si tratta di entrare in relazione con certi tratti del “regionalismo” italiano. Sottolineano inoltre la propria sintonia con l’impegno di Celestini e l’idea che la parola teatrale possa avere un impatto sociale. L’attenzione alla questione dell’impegno e ad una traduzione lin-

guistica (quella di Pizzuti) così come culturale, la quale nei teatri belgi trova supporto nella fisicità che Bison sovrappone al teatro di parola, sono al centro del saggio di Combriati. Il volume si chiude con la testimonianza di Veronica Cruciani, per la quale Celestini ha scritto *Le Nozze di Antigone*, lavoro tratto dal *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante. Come è il caso per altri saggi, anche questo costituisce una testimonianza personale che però offre una sorta di sunto dei discorsi sviluppati fin a questo punto, nel momento in cui mette in luce come mito classico, riferimenti letterari e ricerca sul campo siano in fondo “intimamente legati (...) ad una tradizione italiana di declinazione cultura alta/ cultura dal basso” (260). E questo, mi sembra sia vero anche per questo interessante volume curato dalla Barbalato, che riunisce nelle stesse pagine “testimonianze raccolte sul campo” e cultura accademica.

CRISTINA CARACCHINI
Western University

Paola Begotti. *Imparare da adulti, insegnare ad adulti le lingue*. Perugia: Guerra edizioni; Welland (ON): éditions Soleil, 2010. Pp. 166. ISBN 978 88 557 0331 4. Np.

Education in foreign languages, as is true of education in general, has never been as accessible and sought out by adult learners as today. In a world become increasingly complex as adult students' needs and desires evolve and as the ability to communicate, even on a profound level, becomes more possible despite distance, the traditional language classroom is losing its position of prominence and new teaching methods are developed.

Pedagogical approaches for the teaching of foreign languages as we know them are becoming more sophisticated as the demands of persons to learn what interests them when and where they choose increases. The satisfaction educators have as they see a desire for learning increase across age categories and stretch beyond limitations of locus is coupled with the challenge to adjust to and incorporate often overlapping notions such as lifelong learning, continuing education, life wide learning, adult education, e-learning, part-time learning, Open University education. These factors are increasingly influenced by requirements of professional progression, the need to understand developing industries, a global economy coupled with cross-cultural policies and political differences as international business itself develops. And, of course, there are those who desire to learn for reasons unrelated to any of these factors but who see learning as a way to live a more fruitful, fulfilled life. Andragogy and heutagogy are pertinent and advanced approaches which help the adult learner reach his or her highest point on Maslow's *Pyramid of Needs*.

Paola Begotti explains in detail the principles of the andragogy and heutagogy approaches which are quite different from the pedagogical approaches suitable mainly to younger students and which are based on well known theories put forth by psychologist Carl Rogers, as well as educators like Howard Gardner, Malcom