

**Concours : Agrégation interne**

**Section : Italien**

**Session 2017**

Rapport de jury présenté par :

M. Davide Luglio  
Professeur des Universités  
Université Paris-Sorbonne  
Président du jury

**AGRÉGATION INTERNE D'ITALIEN  
CAERPA D'ITALIEN**

**Session 2017**

---

## Index

Textes officiels et programme .....	4
I) Programme de la session 2017.....	4
1) Question n° 1 .....	4
2) Question n° 2 .....	4
3) Textes pour les explications orales - Question n° 1 .....	4
4) Textes pour les explications orales - Question n° 2 .....	5
II) Descriptif des épreuves.....	6
1) Épreuves écrites d'admissibilité .....	6
2) Épreuves orales d'admission.....	6
Bilan admissibilité enseignement public.....	7
Bilan admissibilité enseignement privé.....	8
Bilan admission enseignement public .....	9
Bilan admission enseignement privé.....	11
Épreuves d'admissibilité .....	13
I) Composition en langue étrangère.....	13
1) Critères d'évaluation de la composition en langue étrangère.....	14
2) Composition .....	14
3) Analyse du sujet et esquisse du plan .....	16
II) Traduction.....	20
1) Thème.....	20
2) Version .....	24
Épreuves d'admission .....	29
I) Épreuve universitaire .....	29
1) Textes tirés de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti.....	29
2) Textes tirés de C. Malaparte, <i>Opere scelte</i> .....	40
II) Traductions improvisées.....	45
III) Épreuve professionnelle .....	51
1) Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve .....	51
2) Dossier « Il calcio ».....	54
3) Dossier « Memoria » .....	55
4) Dossier « Americanizzazione ».....	56
5) Dossier « I Trattati di Roma ».....	57
6) Dossier « Verdi ».....	59
7) Dossier « Il '68 in Italia ».....	60
8) Dossier « Ambiente » .....	61
9) Dossier « Cittadinanza italiana ».....	62

---

# Textes officiels et programme

## I) Programme de la session 2017

### 1) Question n° 1 :

**Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti.**

Édition de référence : *Poeti del Dolce stil novo*, Pirovano Donato (cur.), Salerno (coll. « I Diamanti »), 2012.

### 2) Question n° 2 :

**Curzio Malaparte**

Édition de référence : Curzio Malaparte, *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1997.

### 3) Textes pour les explications orales - Question n° 1 :

**Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti.**

Guido Guinizzelli :

*Madonna, il fino amore ched eo vo porto  
Donna, l'amor mi sforza  
Al cor gentil rempaira sempre amore  
Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo  
Vedut' ho la lucente stella diana  
Dolente lasso, già non m'asecuro  
Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare  
Pur a pensar mi par gran meraviglia  
Chi vedesse a Lucia un var capuzzo  
Omo ch'è saggio non corre leggero*

Guido Cavalcanti :

*Fresca rosa novella  
Biltà di donna e di saccente core  
Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira  
Li mie' foll' occhi, che prima guardaro  
L'anima mia vilment' è sbigotita  
Io non pensava che lo cor giammai*

---

*Noi siàn le triste penne isbigotite  
Veggio negli occhi de la donna mia  
Donna me prega, - perch'eo voglio dire  
Pegli occhi fere un spirito sottile  
Era in penser d'amor quand' i' trovai  
La forte e nova mia disavventura  
Perch' i' no spero di tornar giammai  
Se vedi Amore, assai ti priego, Dante  
Gianni, quel Guido salute  
Se non ti caggia la tua santalena  
In un boschetto trova' pasturella  
Da più a uno face un sollegismo  
Guata, Manetto, quella scrignutuzza*

#### **4) Textes pour les explications orales - Question n° 2 :**

##### **Curzio Malaparte**

###### ***La rivolta dei santi maledetti :***

Cap. I, depuis le début jusqu'à « che le giornate dell'ottobre del 1917 hanno avuto non solo per la nostra gente ma anche per le altre nazioni d'Europa. » ; Cap. VI, depuis « - Su tutta la linea delle Alpi e dell'Isonzo... » jusqu'à « la fanteria prese ad avere coscienza della sua funzione sociale e nazionale. » ; Cap. X, depuis « - Non vi è forse una profonda significazione sociale... » jusqu'à « Ho trovato due troie, in quella baracca, che mi hanno dato un brodo ed una cartolina » ; Cap. XII, depuis « Viva i fanti luridi e sudici ... » jusqu'à « subito la mano pesante della reazione la ghermì, la inchiodò sulla riva, la rintanò nella terra. » ; Cap. XIII

###### ***Tecnica del colpo di stato :***

Cap. XIV ; Cap. XV

###### ***Racconti :***

*Il giardino perduto ; Primo sangue ; Morte delusa ; Axel Munthe e gli uccelli*

###### ***Kaputt :***

*I cavalli di ghiaccio ; Le città proibite ; I topi di Jassy ; I cani rossi ; Golf handicaps ; Il sangue*

###### ***La pelle :***

*La peste ; Le parrucche ; Le rose di carne ; Il vento nero ; Il pranzo del Generale Cork ; La pioggia di fuoco*

---

## II) Descriptif des épreuves

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

### 1) Épreuves écrites d'admissibilité

- *Composition en langue étrangère portant sur le programme de civilisation ou de littérature du concours*  
Durée : 7 heures  
Coefficient 1
- *Traduction*  
Durée : 5 heures  
Coefficient 1

Thème et version assortis de l'explication en français de choix de traduction portant sur des segments préalablement identifiés par le jury dans l'un ou l'autre des textes ou dans les deux textes.

### 2) Épreuves orales d'admission

- *Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien*  
Durée de la préparation : 3 heures  
Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 40 minutes maximum ; entretien : 20 minutes maximum)  
Coefficient 2

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.

- *Explication en langue étrangère d'un texte extrait du programme, assortie d'un court thème oral improvisé et pouvant comporter l'explication de faits de langue*  
Durée de la préparation : 3 heures  
Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 30 minutes maximum ; entretien : 30 minutes maximum)  
Coefficient 2

L'explication est suivie d'un entretien en langue étrangère avec le jury. Une partie de cet entretien peut être consacrée à l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère et qui donne lieu à une discussion en langue étrangère avec le jury.

Les choix des jurys doivent être effectués de telle sorte que tous les candidats inscrits dans une même langue vivante au titre d'une même session subissent les épreuves dans les mêmes conditions.

---

# Bilan admissibilité enseignement public

***Concours : EAI AGREGATION INTERNE***

***Section/option : 0429A ITALIEN***

Nombre de candidats inscrits : 140

Nombre de candidats non éliminés : 74                      Soit : 53 % des inscrits.

(Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire)

Nombre de candidats admissibles : 20                      Soit : 27 % des non éliminés.

***Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité***

Moyenne des candidats non éliminés : 16.07 (soit une moyenne de : 8.04/20)

Moyenne des candidats admissibles : 22.28 (soit une moyenne de : 11.14/20)

***Rappel***

Nombre de postes : 8

Barre d'admissibilité : 19                      (soit un total de : 9.5/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 2)

---

# Bilan admissibilité enseignement privé

***Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)***

***Section/option : 0429A ITALIEN***

Nombre de candidats inscrits : 16

Nombre de candidats non éliminés : 10                      Soit : 63 % des inscrits.

(Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire)

Nombre de candidats admissibles : 3                      Soit : 30 % des non éliminés.

***Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité***

Moyenne des candidats non éliminés : 17.75 (soit une moyenne de : 8.88/20)

Moyenne des candidats admissibles : 21.33 (soit une moyenne de : 10.67/20)

***Rappel***

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 21                      (soit un total de : 10.5/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 2)



---

# Bilan admission enseignement public

**Concours : EAI AGREGATION INTERNE**

**Section / option : 0429A ITALIEN**

Nombre de candidats admissibles : 20

Nombre de candidats non éliminés : 20 Soit : 100 % des admissibles.

(Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire)

Nombre de candidats admis sur liste principale : 8 Soit : 40 % des non éliminés.

Nombre de candidats inscrits sur liste  
complémentaire : 0 Soit : 0 % des non éliminés.

Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

## ***Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)***

Moyenne des candidats non éliminés : 52.53 (soit une moyenne de : 8.76/20)

Moyenne des candidats admis  
sur liste principale : 59.13 (soit une moyenne de : 9.86/20)

Moyenne des candidats admis  
sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne des candidats admis titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

---

***Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission***

Moyenne des candidats non éliminés : 30.25 (soit une moyenne de : 7.56/20)

Moyenne des candidats admis  
sur liste principale : 37.25 (soit une moyenne de : 9.31/20)

Moyenne des candidats admis  
sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne des candidats admis  
à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

***Rappel***

Nombre de postes : 8

Barre de la liste principale : 54 (soit un total de : 9.25/20)

Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 2 admission : 4)

---

## Bilan admission enseignement privé

**Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)**

**Section / option : 0429A ITALIEN**

Nombre de candidats admissibles :	3	
Nombre de candidats non éliminés :	3	Soit : 100 % des admissibles.
(Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire)		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	1	Soit : 33 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0	Soit : 0 % des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	

### ***Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)***

Moyenne des candidats non éliminés :	53,33	(soit une moyenne de : 7.31/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	60	(soit une moyenne de : 8.25/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

### ***Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission***

Moyenne des candidats non éliminés :	32	(soit une moyenne de : 8/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	39	(soit une moyenne de : 9.75/20)

---

Moyenne des candidats admis  
sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne des candidats admis  
à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

***Rappel***

Nombre de postes : 1

Barre de la liste principale : 60 (soit un total de : 10/20)

Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 2 admission : 4)

---

# Épreuves d'admissibilité

## I) Composition en langue étrangère

A proposito di Curzio Malaparte, Francesco Flora evocava delle « avventurose esperienze letterarie » : « Avventurose nella materia, sorvegliate nel fatto espressivo, che non guarda ai rapporti logici e neppur politici o etici ma alla virtù comunicativa e alla capacità di figura. [...] Europeista, novecentista e infine strapaesano, nella crepitante infatuazione che credè alle ambizioni e alla inesperienza di molti giovani dotati il regime littorio, Malaparte ebbe pur sempre una salvezza. In tutte le sue esperienze, [...] rimane a suo presidio un senso della parola toscana pronta come uno sguardo ».

(*Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1962, vol. V, tredicesima edizione, pp. 730-740).

Commentare e discutere questa affermazione.

- *Observations générales :*

Rappelons tout d'abord que la désignation générique de cette épreuve, *composition en langue française*, fait explicitement référence à un dispositif textuel fortement organisé. Le terme *composition* désignant, précisément, « l'action de former un tout, selon un plan déterminé, en assemblant plusieurs éléments »<sup>1</sup>. La réussite de cette action témoigne toujours de la rigueur d'une démarche intellectuelle qui s'appuie, ici comme ailleurs, sur la logique, la cohérence, la capacité d'analyse et de déduction, le sens des proportions et des distributions, la correspondance efficace entre l'élaboration intellectuelle et son expression linguistique. Autrement dit, si la *composition en langue française* suppose la bonne connaissance des œuvres au programme et une maîtrise suffisante des outils critiques, elle nécessite tout autant, pour sa régulation et sa planification, de compétences dialectiques et rhétoriques, propres à tous les champs du savoir, que l'on doit apprendre à exploiter dans le cadre de cet exercice.

Bien définir une problématique et savoir l'exploiter comme axe de réflexion dans le cadre d'un exposé argumenté, clair et rigoureux, étayé par des exemples pertinents et servi par une langue correcte et élégante telles sont les exigences fondamentales requises par une bonne composition.

Plutôt que de proposer un inventaire désolé des difficultés rencontrées par les candidats, nous avons préféré rappeler quelques conseils généraux concernant l'exercice de la composition avant de proposer un corrigé décliné en deux temps : a) une analyse du sujet b) un plan détaillé.

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>e</sup> édition.

---

## 1) Critères d'évaluation de la composition en langue étrangère

### • *Compréhension du sujet :*

Le sujet est composé le plus souvent d'une citation en langue italienne qui est supposée receler un sens et des significations qui doivent entraîner une explication et des interprétations. Il s'agit là d'une règle fondamentale. L'explication, qui n'est en aucun cas une paraphrase, et dont le pendant logique est la mise à jour d'une problématique, est une étape indispensable qui précède le travail d'interprétation, dont la teneur varie en fonction des références culturelles et de la *forma mentis* du candidat. L'interprétation, toutefois, n'est jamais que l'élargissement progressif, logique et argumenté de l'explication et de son pendant, la problématique. La compréhension du sujet est le résultat de ce mouvement logique et progressif qui va de l'explication à l'interprétation, un mouvement qui présuppose, comme il a déjà été indiqué dans d'autres rapports, un dialogue permanent avec la citation. Envisagée comme telle, la compréhension constitue le pacte de lecture que le candidat scelle avec son correcteur. Le candidat doit constamment veiller à ce que son travail de compréhension soit effectif et clairement lisible. Lorsqu'il s'en écarte par des digressions, des généralisations et autres dispersions, le pacte de lecture avec le correcteur est rompu.

Le travail absolument nécessaire d'explication et de problématisation du sujet, auquel est dévolue l'introduction, suppose que l'on s'interroge sur son principal intérêt, sur la pertinence des éléments qu'il met en jeu quant à l'interprétation de l'œuvre au programme. Lorsque ce travail est escamoté on assiste à des développements purement illustratifs ou descriptifs, le sujet n'étant alors pour le candidat qu'un prétexte pour répéter tout ou une partie de ce qu'il a appris sur la question. Il faut bien comprendre qu'un sujet de composition ne propose pas des *thèmes*, dont il serait possible de traiter de manière partielle ou approximative, mais pose un *problème*. L'explication sert à mettre en évidence le problème, et la problématisation guide la construction du plan, lequel est toujours le reflet d'un questionnement. La réponse qu'on lui apporte sera aussi convaincante, et donc réussie, que l'argumentation sera solide, cohérente et fluide.

## 2) Composition

a) L'ordre du discours. « La meilleure traduction de *dispositio*, écrivait Roland Barthes, est peut-être *composition* »<sup>2</sup>. Cela suffirait à rappeler une évidence, à savoir les liens qui rattachent la *Composition* à l'ancienne rhétorique dont elle est issue. Dans la tradition française, la *dispositio*, le *plan*, n'est jamais une grille toute faite, extérieure et précédente. C'est pourquoi le bon plan ne se donne jamais a priori, en dehors de l'acte de compréhension et de problématisation où doit s'exprimer l'originalité créatrice du candidat. Ni extérieur, ni précédent, le plan ne peut pas être contenu dans le sujet. La reprise des notions-clé présentes dans la citation, traitées l'une après l'autre et appliquées aux différentes œuvres au programme, ne peut en aucun cas constituer un bon plan.

La compréhension du sujet, comme nous le disions, implique d'emblée une démarche active qui associe les connaissances acquises dans le domaine déterminé par le sujet et le travail de réflexion, en vue de produire un questionnement apte à définir les contours de l'itinéraire herméneutique. Les données issues du questionnement seront ensuite sélectionnées et organisées en fonction de l'itinéraire choisi. Cette organisation, est une construction, une *invention* de l'ordre du discours qui nécessite, quant à lui, d'être correctement mené, à travers l'argumentation, vers une démonstration. Le meilleur plan est précisément un itinéraire où il est possible de reconnaître clairement le mouvement d'une pensée en action, où les interrogations multiplient les éclairages sur la question, et les réponses tantôt ferment tantôt ouvrent de nouveaux chemins à la progression de la pensée.

---

<sup>2</sup> R. Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, Paris, Seuil, [1970] 2002, p. 585.

---

Cette progression se construit pas à pas à travers l'argumentation. Chaque paragraphe, ce plus petit ensemble de phrases orienté vers le sujet mais susceptible d'être détaché des autres idées, parce qu'il forme en soi un argument complet, est une pièce apportée à l'ensemble organique que constitue le développement. Il va de soi qu'il ne saurait s'intégrer correctement à la composition, sans que le plus grand soin ne soit apporté à son insertion harmonieuse dans cet ensemble. Veiller à ne rien omettre de ce qui fait la cohérence de l'argumentation, importe autant que d'éviter les maladresses et les lourdeurs dans la présentation. A commencer, naturellement, par l'introduction. L'amorce d'un discours, faut-il le rappeler, sert aussi à donner le ton. Répéter d'une manière ou d'une autre le sujet et asséner *ex abrupto* un plan formulé dans un style plat et scolaire, ne peut que sortir un très mauvais effet. Pour le reste, on doit constamment veiller à éviter ce qui peut entraver la progression et la compréhension. Il faut avoir un souci constant des transitions entre les parties et des bilans intermédiaires, éviter les déductions erronées, les généralisations abusives, les envolées subjectives qui n'ont aucun fondement, les digressions inutiles, les compilations, les platitudes et les généralités.

b) L'illustration du discours. L'illustration par des exemples, comme en témoigne l'énoncé de cette année, est une exigence canonique de la *Composition*. Pour progresser le long de son itinéraire herméneutique le candidat doit naturellement appliquer ses outils théoriques aux textes. Cela suppose non seulement une connaissance précise des œuvres au programme, mais aussi une certaine conscience des enjeux critiques dont elles font l'objet, ainsi qu'une culture littéraire plus générale, apte à fournir les instruments techniques et théoriques nécessaires à l'analyse des œuvres. L'absence de tout recul théorique et critique engendre fatalement une utilisation « au premier degré » des textes.

Toutefois, lorsque le travail de compréhension et de construction du devoir a été bien mené, le choix des exemples doit obéir à quelques règles simples. La première, c'est le lien qui doit toujours unir l'exemple à l'argument qu'il est censé illustrer. La force de la démonstration est certainement proportionnelle à l'évidence du lien qui unit l'idée à son illustration. Comme le rappelle Gérard Genette, dans son article *Rhétorique et enseignement* : « Le matériau élémentaire, l'*unité* dissertative n'existe pas à l'état brut, comme une pierre ou une brique : elle n'existe qu'en tant qu'elle est saisie par le mouvement démonstratif. Cette unité, ce n'est pas l'*idée*, ce n'est pas l'*exemple*, c'est l'idée et l'exemple *orientés*, c'est-à-dire déjà adaptés au mouvement du discours »<sup>3</sup>. La compréhension et donc la problématisation orientent l'argumentation qui guide, à son tour, le choix de l'exemple. L'extrême rigueur dans le prélèvement des références est en soi un gage de leur évidence et de leur pertinence. Pour autant, aucun exemple ne doit être avancé sans que l'analyse, l'interprétation, n'interviennent immédiatement à expliciter le lien qui le rattache à l'argument qu'il est censé illustrer. Autrement dit, le bon exemple doit être l'objet d'une réappropriation de la part du candidat, dans le cadre de la démonstration qu'il est en train de construire. C'est là aussi que peut s'exercer son esprit critique, que l'originalité de l'interprétation peut ouvrir une brèche dans les considérations stéréotypées héritées des manuels d'histoire littéraire. Enfin, précis et variés, les bons exemples nécessitent, comme le reste, mesure et équilibre (la prolifération des titres, les longues listes de noms, les résumés interminables de la vie, des œuvres etc. sont évidemment à proscrire).

c) La forme du discours. Par forme du discours nous faisons référence aussi bien à l'expression écrite qu'à la présentation du devoir. A l'évidence, il n'est pas inutile de rappeler que l'épreuve de composition en langue étrangère doit être entendue aussi comme une épreuve d'expression écrite, où le jury est attentif à la correction linguistique, à l'orthographe,

---

<sup>3</sup> G. Genette, *Rhétorique et enseignement*, cit., p. 38.

---

à la ponctuation, à la richesse de la palette lexicale, à la précision des tournures employées. Si le jury ne prétend pas l'expression élégante, il demande néanmoins que le plus grand soin soit apporté au style de la composition. Le ton et le niveau de langue doivent être plutôt soutenus et la familiarité, les tournures désinvoltes, relâchées ou, au contraire, le pédantisme, doivent être évités.

### 3) Analyse du sujet et esquisse du plan

La citation de Francesco Flora invitava a considerare con particolare attenzione la porosità tra vita e letteratura nell'opera di Malaparte, e in particolare a dimostrare che l'opera e la scrittura malapartiane non possono in nessun caso essere ridotte, come la critica ha spesso tentato di fare, a resoconti contraddittori e stilizzati di avvenimenti, prove o peripezie accaduti e trasfigurati dal raffinato intellettuale Kurt Erich Suckert. Esse possiedono invece una forte coerenza, imperniata su un progetto ideologico di ampio respiro ravvisabile sin da *Viva Caporetto!* In particolare, era indispensabile analizzare l'espressione sottolineata dalla citazione proposta (« avventurose esperienze letterarie »), rivelando in questo caso l'ambiguità dei termini « avventuroso » e « esperienza », che poteva poi essere sfruttata vantaggiosamente per strutturare la *composition*.

Una prima parte poteva così consistere nell'illustrazione della porosità a cui si accennava : l'insieme delle opere in programma sono segnate dalla partecipazione attiva di Suckert/Malaparte alle guerre mondiali, così come ai maggiori dibattiti intellettuali europei del secolo, in quanto soldato, corrispondente o editore. La sua attività di giornalista e una prima lettura di molte sue opere è il riflesso di questi casi e avvenimenti caotici e contraddittori. In questa prima parte, sarebbe stato utile chiarire i termini talvolta ermetici della citazione : se Flora separa in modo piuttosto arbitrario « materia » e « fatto espressivo », era utile in proposito evocare l'etimologia di « esperienza », il cui radicale *periri* rimanda all'idea di pericolo e di tentativo audace, richiamando di fatto tanto la vita quanto l'opera di Malaparte, affascinato peraltro da un romanticismo guerriero molto diffuso nella generazione dei giovani italiani cresciuti nel culto dei Padri della patria e del mito risorgimentale; inoltre, come molti suoi contemporanei intellettuali europei impegnati nell'azione militante e nella guerra, futuri fascisti o comunisti, Malaparte è stato formato dal discorso di Georges Sorel sul mito e le virtù sociali della violenza politica. Così il giovane Suckert, dopo aver partecipato ai moti operai dei primi anni del secolo a Prato, si era arruolato giovanissimo nei ranghi dei volontari italiani in camicia rossa di Peppino Garibaldi sul fronte francese, già alcuni mesi prima della partecipazione dell'Italia al conflitto mondiale (in proposito, l'evocazione del percorso simile di Ernst Jünger subito prima della Grande Guerra, ad esempio, poteva essere pertinente). Vi è in lui, insomma, una coerenza tra prassi militante – nell'arena politica e sui campi di battaglia – e scrittura, coerenza che non traspare nel giudizio di Francesco Flora, che non sembra prendere sufficientemente in conto la continuità politica dell'opera di Malaparte, la cui esperienza letteraria sarebbe determinata prima di tutto da una propensione alla « virtù comunicativa » e ad una scopica « capacità di figura », senza considerare il suo costante interesse per il legame tra motivazioni etico-letterarie ed espressione, sul quale torneremo presto. Giuseppe Pardini, nella sua *Biografia politica* di Malaparte, è stato uno dei primi critici a sottolineare questa coerenza tra la vita e l'opera di Malaparte, al di là delle caricature facili che lo rinchiudevano in una tenace leggenda nera.

Le « esperienze avventurose » prendono così per il nostro, di fatto, un senso quasi pleonastico, e si potevano collegare queste audaci esperienze letterarie, di cui la *composition* doveva precisare il significato con esempi illustrativi, al clima culturale europeo che si instaurò dopo il primo conflitto mondiale, e in particolare ai tentativi di creazione



---

sperimentale delle avanguardie storiche (futurismo, cubo-futurismo, dadaismo, surrealismo) poi stimulate dall'ascesa del fascismo e dalla rivoluzione russa. Malaparte tenterà di inserirsi esplicitamente in questa vena con la rivista *Oceanica*, all'inizio del 1921, di cui si può considerare *Viva Caporetto!* come un'estensione ideologica (alcuni passi del manifesto dell'*oceanismo* sono ripresi nell'opuscolo). I segni più chiari di questa vicinanza sono ravvisabili nel dialogo costante di Malaparte con il surrealismo : Luigi Martellini, Giovanna Angeli, Aurélie Manzano o Emmanuel Mattiato hanno anche recentemente sottolineato quanto la prosa malapartiana, soprattutto a partire dagli anni 1930, è impregnata di figure retoriche prettamente surrealiste (riferimenti espliciti ad artisti surrealisti, frammentazione della narrazione, metafore costruite su discrepanze semantiche, onirismo o estetica della crudeltà, illustrabili anche da un possibile rimando al numero speciale di *Prospettive* sul surrealismo francese). Con esempi tratti da *La pelle*, da *Kaputt* o da *Il sole è cieco*, i candidati avevano inoltre l'occasione di illustrare i legami tra questo surreale malapartiano e « l'Italia magica » di un Bontempelli o di un Savinio.

La *composition* poteva proseguire notando che dopo le audaci esperienze politiche ed estetiche del decennio 1920 e dopo la sua incarcerazione, Malaparte entra in una fase di relativo allontanamento dalla politica, mentre si precisavano in *Viva Caporetto!* tutti gli elementi topici dell'opera a venire : naturale bontà e redenzione del popolo umiliato, arroganza dei potenti, età politica dominata dalle rivoluzioni sociali, orrore e virtù trasformatrice della guerra, ricerca di figure e percorsi cristologici. Poteva essere qui opportuno contestare ancora, almeno parzialmente, il parere di Flora a proposito del carattere illogico, forse addirittura immorale, di una esperienza letteraria vista unicamente come forma « avventurosa » : la morale e la coerenza esistenziale sono in realtà fondamentali già in *Viva Caporetto!*, in quanto animano il proletariato in armi che si solleva nelle giornate della disfatta. Sarà questa morale, capace di render conto di uno sconvolgimento sociale e storico senza precedenti, ad orientare Malaparte verso il fascismo al quale aderisce nel 1922, credendolo idoneo a strutturare una rivoluzione che tenga conto del carattere nazionale italiano (un carattere italiano tematicamente sviluppato sin dagli ultimi capitoli dell'opera, e contrapposto alla descrizione del proletariato russo – benché questi due popoli siano caratterizzati da una storia e una « mistica » rispettiva propria). Si poteva inoltre insistere sulle costanti lotte di Malaparte, tanto politiche quanto letterarie, fino al fallimento del programma fascista « integrale » e sindacalista-rivoluzionario presentato nelle pagine del giornale *La Conquista dello Stato* o nel saggio *L'Europa vivente*. A questo proposito, il ruolo centrale di *Tecnica del colpo di Stato*, pubblicato in Francia nel 1931 e che propone un punto di vista più ampio, andava sottolineato. Oltre al fatto che questo libro rivela la tendenza dell'autore a mettersi in scena come testimone diretto della Storia, esso presenta un forte disincanto rispetto a qualsiasi tipo di romanticismo politico, dimostrando secondo Malaparte quanto gli uomini che prendono brutalmente il potere siano capaci di mantenerlo senza necessità di alcun sostegno popolare, né di escatologie ideologiche, ma unicamente di una tecnica d'azione correttamente messa in atto. La dimensione morale della sua opera, oltre ad essere di matrice soreliana e marxista, doveva essere collegata alle nozioni risorgimentali di educazione del popolo e di moralizzazione dei cittadini, che Malaparte ammirerà ancora nella Cina maoista poco prima della morte (*Io, in Russia e in Cina*). Questa morale, che impregna la scrittura politica e romanzesca malapartiana, è del resto ancora sottolineata da una vena satirica costante, da *Viva Caporetto!* a *Le nozze degli eunuchi*, fino ai virulenti *Battibecchi* degli anni 1950, e poteva dar luogo ad una ulteriore sotto parte sulla « toscanità » della sua lingua ed il suo rapporto ai maestri Dante, Boccaccio o Sacchetti, prendendo spunto dagli esempi presentati in *Maledetti toscani*.

---

Una terza parte doveva insistere infine sull'autonomia e la coerenza del percorso letterario e ideologico malapartiano; « avventuroso » è allora in realtà il progetto politico rivoluzionario, fascista e socialista, popolare e individualista di Malaparte, come la redenzione dei vinti dell'Europa borghese decadente, da *Viva Caporetto* a *La pelle* : fanti, napoletani, o animali che siano ; e *Strapaese* e *stracittà*, universalismi con modelli sociali concorrenti del capitalismo, sono allora da capire anch'essi come elementi ideologici di rivalutazione della cultura classica ed antimodernista. Alcuni paragrafi potevano qui approfondire l'ipotesi di una coerenza ideologica già accennata nella prima parte della *composition*, rivisitando il miraggio ideologico che è stato il fascismo per un'intera generazione – o quasi –, di veterani e di ribelli, che lo interpretavano come un compimento dell'ideale rivoluzionario nazionale risorgimentale. Da questo punto di vista si è anche potuto evocare un Malaparte bifronte, al tempo stesso capofila con Bontempelli di '900 – rivista dell'impossibile sintesi tra cosmopolitismo e fascismo, tra dialogo letterario europeo ed esaltazione della superiorità culturale italiana – e d'altro canto il Malaparte de *Il Selvaggio*, che proponeva, con Mino Maccari, una satira di matrice provinciale e squadrista, promotrice di un popolo sano di paesini e campanili, sulla scia di Papini e Soffici. Alcuni racconti di *Sodoma e Gomorra*, del 1931, potevano illustrare quest'espressionismo strapaesano, così come alcuni riferimenti a *L'Italia barbara* del 1925, che insisteva sulla rivoluzione culturale che Malaparte voleva associare al fascismo : da questo suo punto di vista, riprendendo il decadentismo di Charles Maurras e dell'*Action Française*, egli considerava l'Europa del dopo Riforma come un continente in declino, mentre la Controriforma della Chiesa e dei popoli « selvaggi » poteva arginare la malattia della critica propagata dai nordici e dall'Illuminismo. L'Italiano o il mediterraneo selvaggio e barbaro diventano così per Malaparte una sorta di modello alternativo a quello dell'uomo moderno anglosassone, erede della secolarizzazione. A partire da qui, era possibile riprendere l'idea di una redenzione dei popoli latini, o addirittura europei, riallacciandosi alla « salvezza » ellitticamente evocata da Flora : con l'imporsi del regime fascista e l'allontanamento e l'esclusione di Malaparte dal campo politico, prosegue nondimeno, e culmina letterariamente, la sua indagine sulle dinamiche contrastive tra popolo e potenti. In *Kaputt* e ne *La pelle*, l'opposizione tra popolo selvaggio e borghesia moderna è trasfigurata nella lotta violenta tra i boia e le vittime, secondo l'etimologia stessa di *kaputt/koppâroth* evocata in limine del testo omonimo : la festa ebraica affiancata al sacrificio degli animali diventa un'associazione simbolica tra uomini perduti nell'inferno della guerra e animali-emblemi che caratterizzano ciascuna parte del libro in un anti-bestiario medievale, dal quale i candidati potevano trarre vari esempi di sacrifici ed espiazioni, sino a commentare la presenza di figure cristologiche, e di Cristo stesso, in quell'opera, in *Viva Caporetto!*, col suo Cristo-popolo di matrice mazziniana, ne *La pelle*, e più chiaramente ancora nel suo unico film tardivo, *Il Cristo proibito*, del 1950. Si poteva infine a questo proposito sottolineare il legame tra lo stile malapartiano e la sua matrice antimodernista : una scrittura caratterizzata non solo da una capacità comunicativa o figurativa, ma da modelli barocchi e controriformisti di analogia tra estremi (Cristo e la bestia; l'abbietto e il sublime; Mazzini e Gioberti).

In conclusione, era possibile riesaminare la « salvezza » di Malaparte evocata da Flora, interpretandola come una redenzione personale assicurata non solo dalla sua opera letteraria, ma anche dal progetto di una modernità alternativa a quella delle società capitaliste o totalitarie di cui è stato parte, e che assicurano la coerenza della materia e dello stile della sua intera produzione. Emerge così la figura di uno scrittore ed intellettuale sicuramente antimoderno, ma per temperamento ugualmente attento testimone, critico e talvolta complice, di questa stessa modernità. Così, *Tecnica del colpo di Stato* è un'analisi implacabile delle nozioni di politica e di democrazia nell'era della tecnica e dei totalitarismi di massa; similmente, Malaparte ha accompagnato e promosso la modernizzazione capitalista dell'Italia

---

voluta dal Regime con alcuni numeri della prima serie della sua rivista *Prospettive*; ed ancora, i suoi articoli sull'Etiopia del 1939, malgrado la loro originalità ed alcuni notevoli spunti di surrealtà, hanno una chiara e moderna dimensione propagandistica, imperiale e coloniale. Detto ciò, la modernità malapartiana non è unicamente negativa : essa si manifesta ad esempio nelle sue eccezionali capacità di editore ed animatore culturale, durante e dopo il fascismo; nella sua apertura, seppur critica, ai grandi dibattiti culturali internazionali e alle nazioni giovani (il suo interesse per il teatro e la letteratura francese, americana, slava e russa, e per l'allora non emergente Cina), o ancora nel suo gusto per un'architettura modernista, di cui la « casa come me » di Capri, dapprima disegnata da Adalberto Libera ma rivista da Malaparte stesso, è una testimonianza originale ed ora emblematica nella storia dell'architettura del secolo.

---

## II) Traduction

### 1) Thème

- *Sujet*

Sur le palier, Swann avait été rejoint par le maître d'hôtel qui ne se trouvait pas là au moment où il était arrivé et avait été chargé par Odette de lui dire – mais il y avait bien une heure déjà – au cas où il viendrait encore, qu'elle irait probablement prendre du chocolat chez Prévost avant de rentrer. Swann partit chez Prévost, mais à chaque pas sa voiture était arrêtée par d'autres ou par des gens qui traversaient, odieux obstacles qu'il eût été heureux de renverser si le procès-verbal de l'agent ne l'eût retardé plus encore que le passage du piéton. Il comptait le temps qu'il mettait, ajoutait quelques secondes à toutes les minutes pour être sûr de ne pas les avoir faites trop courtes, ce qui lui eût laissé croire plus grande qu'elle n'était en réalité sa chance d'arriver assez tôt et de trouver encore Odette. Et à un moment, comme un fiévreux qui vient de dormir et qui prend conscience de l'absurdité des rêvasseries qu'il ruminait sans se distinguer nettement d'elles, Swann tout d'un coup aperçut en lui l'étrangeté des pensées qu'il roulait depuis le moment où on lui avait dit chez les Verdurin qu'Odette était déjà partie, la nouveauté de la douleur au cœur dont il souffrait, mais qu'il constata seulement comme s'il venait de s'éveiller. Quoi ? Toute cette agitation parce qu'il ne verrait Odette que demain, ce que précisément il avait souhaité, il y a une heure, en se rendant chez Mme Verdurin ! Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec un maître ou avec une maladie. Et pourtant depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante. C'est à peine s'il se disait que cette rencontre possible chez Prévost (de laquelle l'attente saccageait, dénudait à ce point les moments qui la précédaient qu'il ne trouvait plus une seule idée, un seul souvenir derrière lequel il pût faire reposer son esprit), il était probable pourtant, si elle avait lieu, qu'elle serait comme les autres, fort peu de chose. Comme chaque soir, dès qu'il serait avec Odette, jetant furtivement sur son changeant visage un regard aussitôt détourné de peur qu'elle n'y vît l'avance d'un désir et ne crût plus à son désintéressement, il cesserait de pouvoir penser à elle, trop occupé à trouver des prétextes qui lui permettent de ne pas la quitter tout de suite et de s'assurer, sans avoir l'air d'y tenir, qu'il la retrouverait le lendemain chez les Verdurin : c'est-à-dire de prolonger pour l'instant et de renouveler un jour de plus la déception et la torture que lui apportait la vaine présence de cette femme qu'il approchait sans oser l'étreindre.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio classique, 1988, pp. 328-330.

Faits de langue : commentez et justifiez en français votre traduction des segments soulignés dans le texte.

---

- *Proposition de traduction*

[1] Sul pianerottolo Swann era stato raggiunto dal maggiordomo che non c'era nel momento in cui egli era arrivato e che era stato incaricato da Odette di dirgli – ma era già passata almeno un'ora – nel caso in cui fosse venuto ancora una volta, che sarebbe andata probabilmente a prendere del cioccolato da Prévost prima di rincasare. [2] Swann andò da Prévost, ma ad ogni passo la sua carrozza veniva fermata da altre o da gente che attraversava, odiosi ostacoli che sarebbe stato felice d'investire se il processo verbale dell'agente non l'avesse ritardato ancora più del passaggio del pedone. [3] Contava il tempo che stava impiegando, aggiungeva qualche secondo ai singoli minuti per esser certo di non averli calcolati troppo brevi, cosa che gli avrebbe lasciato credere di avere più probabilità di quante non ne avesse in realtà di arrivare abbastanza presto e di trovare ancora Odette. [4] E ad un tratto, come un febbricitante che ha appena dormito e che prende coscienza dell'assurdità dei vaneggiamenti che rimuginava senza distinguersene nettamente, Swann all'improvviso avvertì in sé la stranezza dei pensieri che lo arrovellavano dal momento in cui gli era stato detto a casa dei Verdurin che Odette era già andata via, la novità della fitta al cuore di cui soffriva, ma che constatò solo allora come se si fosse appena destato. [5] Ma come? Tutta quell'agitazione perché avrebbe visto Odette soltanto domani, cosa che per l'appunto si era augurato, un'ora fa, recandosi dalla signora Verdurin! Dovette proprio constatare che, in quella stessa carrozza che lo portava da Prévost, non era più lo stesso, e che non era più solo, che un essere nuovo era lì con lui, aderente, amalgamato a lui, un essere di cui forse non avrebbe potuto sbarazzarsi, con cui sarebbe stato costretto ad usare riguardi come con un padrone o con una malattia.

[6] Eppure, fin da quando sentiva che una nuova persona gli si era aggiunta in quel modo, la sua vita gli appariva più interessante. Era già tanto se diceva a se stesso che quell'incontro possibile da Prévost (la cui attesa devastava, denudava a tal punto i momenti che lo precedevano che egli non trovava più una sola idea, un solo ricordo al cui riparo potesse far riposare la mente), tuttavia era probabile, se pure fosse avvenuto, che sarebbe stato come gli altri, ben poca cosa. [7] Come ogni sera, non appena fosse stato con Odette, gettando sul suo viso cangiante uno sguardo furtivo subito distolto per la paura che lei vi scorgesse la profferta di un desiderio e non credesse più al suo disinteresse, egli avrebbe smesso di poter pensare a lei, troppo occupato a trovare pretesti che gli permettessero di non lasciarla subito e di assicurarsi, senza aver l'aria di tenerci, che l'avrebbe ritrovata l'indomani dai Verdurin: [8] cioè di prolungare per il momento e di rinnovare un giorno di più la delusione e la tortura che gli arrecava la vana presenza di quella donna a cui stava vicino senza osare abbracciarla.

- *Analyse des sections*

### **Section 1**

« **le palier** » : *soglia, ingresso, uscio* ont été sanctionnés

« **le maître d'hotel** » : *domestico, governante* ont été considérés comme inexacts

« **qui ne se trouvait pas là** » : *che non si trovava qui* a été lourdement sanctionné

« **bien une heure déjà** » : les traductions *una bell'ora, una buon'ora* ont été sanctionnées, *un'ora abbondante* a été accepté

« **au cas où il viendrait encore** » : *qualora / nel caso in cui dovesse ancora venire* a été accepté. Cf. la rubrique consacrée aux « faits de langue »

« **prendre du chocolat** » : *prendere una cioccolata et prendere della cioccolata* ont été acceptés, vu le contexte.

## Section 2

« **Swann partit chez Prévost** » : *si recò da Prévost* a été bien évidemment accepté ; *partì* a été considéré comme un gallicisme, *a casa di* a été sanctionné, étant donné le contexte

« **sa voiture** » : les traductions *carrozza*, *vettura* ont été acceptées, contrairement à *macchina*, *automobile*

« **il eût été heureux** » : *fosse stato felice* a été sanctionné. Cf. section relative aux « faits de langue »

« **l'agent** » : *l'agente*, *il vigile* ont été acceptés, contrairement à *il poliziotto*, *il carabiniere*

« **le passage du piéton** » : *le strisce pedonali* a été sanctionné, relevant du contresens.

## Section 3

« **à toutes les minutes** » : *a ogni minuto*, *a ciascuno minuto* ont été acceptés, en revanche *a tutti i minuti* a été considéré un gallicisme

« **les avoir faites trop courtes** » : le jury a pénalisé toute traduction présentant une incohérence entre l'emploi du singulier ou du pluriel en référence à la traduction de « à toutes les minutes »

« **ce qui** » : *il che* a été également accepté

« **plus grande qu'elle n'était en réalité sa chance** » : Cf. la rubrique consacrée aux « faits de langue ». « Chance » se traduit ici par *probabilità*, *possibilità* ; *fortuna* relève ici du faux-sens. La traduction par l'indicatif *era* a été également acceptée, si l'on considère que la proposition comparative veut faire ressortir la réalité plutôt que l'opinion, notamment à cause de la présence de la locution adverbiale « en réalité ».

## Section 4

« **un fiévreux** » : les traductions *un malato con la febbre*, *uno colto dalla febbre* ont été tolérées, en revanche *un febbrile* a été lourdement sanctionné

« **qui vient de dormir** » : *che si è appena addormentato* constitue un contre-sens

« **rêvasseries** » : *fantasticherie*, *sogni* ont été considérés comme inexacts

« **qu'il roulait** » : de nombreuses maladroites ont été relevées dans la traduction de ce segment. *Che si trascinava dietro*, *che lo preoccupavano*, ont été acceptés ; *che lo assillavano*, *che lo arrovellavano* ont été bonifiés ; *che camminava* relève du non-sens.

« **on lui avait dit** » : le forme passive rend bien ici le pronom indéfini « on » ; la 3<sup>ème</sup> personne du pluriel *gli avevano detto* convenait également puisque cela indique les personnes se trouvant chez les Verdurin

« **comme s'il venait de s'éveiller** » : *come se si fosse appena svegliato* a été accepté, même si *destato* est plus élégant ; *alzato* en revanche a été pénalisé.

## Section 5

« **il avait souhaité** » : *aveva augurato* est ici un solécisme

« **Il fut bien obligé de constater** » : la préposition *di* n'est pas régie par le verbe *obbligare*

« **cette** » : le jury renvoie les candidats aux usages respectifs des démonstratifs *questo* et *quello* en italien

« **avec lui** » : *con sé* est ici un solécisme

« **adhérent** » : *appiccicato*, *incollato* ont été sanctionnés

« **il allait être obligé** » : idée de futur dans le passé, rendue en italien avec un conditionnel passé

---

« **ménagements** » : *cautele, accorgimenti* ont été acceptés, en revanche *sotterfugi, stratagemmi* relèvent du faux-sens  
« **un maître** » : *un maestro* a été pénalisé.

### Section 6

« **C'est à peine s'il se disait** » : sur ce syntagme beaucoup de traductions incorrectes, comme *appena si diceva, quasi quasi si diceva*. Les traductions *si diceva a malapena, a stento si diceva* ont été acceptées.

« **saccageait, dénudait** » : *metteva a sacco/devastava, spogliava* ont été acceptés ; *rovinava* a été pénalisé car trop faible.

« **la précédaient** » : il fallait bien entendu traduire par *lo precedevano*, en référence au mot masculin *incontro* ; toute incohérence a été lourdement sanctionnée

« **il pût** » : la traduction par l'infinitif *poter* a été également acceptée, en revanche celle par le conditionnel a été pénalisée.

« **qu'elle serait** » : idée de futur dans le passé, rendue en italien avec un conditionnel passé

« **fort peu de chose** » : dans de nombreuses traductions « fort » a été omis ; *una cosetta* ou *una cosettina* ont été considérés comme mal dits.

### Section 7

« **qu'il serait** » : dans cette proposition temporelle, la nuance conditionnelle, exprimée en français par le conditionnel par attraction modale, est exprimée en italien par le subjonctif ; cependant, la traduction par le conditionnel passé *sarebbe stato* a été également acceptée car il pouvait y avoir l'idée de futur dans le passé, notamment à cause de la présence du syntagme « comme chaque soir »

« **jetant [...] un regard** » : *dando [...] un'occhiata* a été sanctionné car très mal dit

« **changeant** » : *mutevole* a été également accepté ; de nombreuses occurrences du barbarisme \**cambiante* ont été sanctionnées

« **détourné** » : ce mot a posé beaucoup de problèmes. *Distolto* et *sviato* ont été acceptés ; *dirottato, abbassato, voltato, staccato* représentent quelques exemples proposés, qui ont été pénalisés

« **de peur qu'elle n'y vît** » : *vi cogliesse* a été également accepté ; il ne fallait pas traduire la particule *ne* (ne explétif) qui n'a pas à proprement parler de valeur négative mais qui est employée dans la subordonnée régie par la locution exprimant la crainte « de peur que ».

« **qui lui permettent** » : il s'agit là d'un subjonctif imparfait ; la traduction par un conditionnel a été sanctionnée.

### Section 8

« **cette femme** » : le jury renvoie les candidats aux usages respectifs des démonstratifs *questo* et *quello* en italien

« **qu'il approchait** » : \**di cui si avvicinava* a été sanctionné en tant que gallicisme

« **sans oser l'étreindre** » : *senza osare stringerla tra le braccia/ a sé* ont été acceptés ; les erreurs concernant la place du pronom par rapport aux deux infinitifs ont été lourdement sanctionnées.

- 
- *Faits de langue*

1) au cas où il viendrait = nel caso in cui fosse venuto

Il s'agit d'une locution conjonctive qui introduit une proposition subordonnée hypothétique et qui commande l'usage du conditionnel en français (étendu à la protase par attraction modale), en revanche on emploie le subjonctif en italien (subjonctif plus-que-parfait à cause de la concordance des temps).

2) il eût été heureux = sarebbe stato felice

Conditionnel passé deuxième forme du verbe être, variante littéraire et soutenue de la première forme : 'il aurait été' ; on traduit en italien par un conditionnel passé.

3) plus grande qu'elle n'était en réalité sa chance = una probabilità più grande di quanto non lo fosse in realtà (littéralement) = più probabilità di quante non ne avesse in realtà

Proposition subordonnée comparative établissant un rapport de différence (dans ce cas de supériorité) qui s'exprime par le subjonctif en italien, même si, dans certains cas, l'indicatif reste possible (notamment lorsque la proposition comparative veut faire ressortir la réalité plutôt que l'opinion).

L'adverbe "non", qui n'a pas ici de sens négatif, sert à accentuer la différence.

## 2) Version

- *Sujet*

La prima impressione che provò quando, **sganciata la sciabola**, si stese tutto lungo sul sedile di velluto fu d'avere tempo, spazio e libertà. Lo scompartimento era molte volte più piccolo della camera mobiliata di via dei Serpenti, ma non conteneva altra suppellettile che la cassetta d'ordinanza sulla rete. Non v'erano lettere gualcite in attesa di risposta su un tavolino scompigliato, né camicie col conto della stiratora da due giorni sul canapè, né libri per terra. Perciò l'angusto corridoio in mezzo ai due sedili fra l'uscio e il finestrino gli pareva tanto largo ed arioso.

La luce del lento tramonto era sdraiata sulla campagna, e il sonno era lontano. Nessuno, cliente o collega, o presidente di comitato, aveva ormai diritto su lui ; che avendo ceduto tutto se stesso allo Stato si sentiva sciolto da ogni legame verso le singole persone. Dalla inconsueta solitudine, **che forse sino a Firenze nulla salvo la visita del controllore avrebbe turbata**, misurava le sue tredici ore di viaggio, vaste quanto un reame. Otto o nove di quelle ore le avrebbe donate al sonno, al buon sonno in cui le immagini della vita si ripresentano carezzevoli e giocano, liberate dal peso della volontà. Ma gliene restavano quattro, cinque, per discorrere con se stesso, per fare finalmente una visita intima al nominato Filippo Rubè, per invitarlo ad una regolare confessione, a una resa di conti. E non erano conti di danaro. Per la prima volta dopo l'infanzia egli era redento dalla servitù del bisogno. Nel portafogli che di tanto in tanto si palpava, quasi a provare la solidità di una corazza, aveva alcune carte da cento più del necessario. Il pensiero dell'origine di quella sicurezza, delle duecento lire che per la durata della guerra gli mandava ogni mese la madre, lo infastidiva come una musica di zanzara all'orecchio. Ma la sicurezza c'era, soffice e spaziosa da starci



---

dedotto supino ad occhi aperti. La sovvenzione di Calinni, aggiunta allo stipendio di sottotenente e alle molte agevolozze militari di mensa, d'alloggio, di vestiario, gli dava finalmente la libert .

[...] Voleva riepilogare il passato, e liquidarlo anche se fosse necessario un fallimento, prima d'entrare nella nuova vita tutto nuovo dentro l'uniforme nuova. Ma il racconto s'ingorgava, turbato dal ritmo del treno in marcia dentro un paesaggio di querce e d'olivi che si scioglieva nella soavit  dell'ora quasi notturna. Tunf , tunf , tunf , tunf  ; uno, due, tre e quattro : cos  si ripeteva, articolando a mezza voce il suono, le sistoli e le diastoli dello stantuffo che gli parevano sincrone a quelle del suo cuore. Gli pareva anzi **che il suo sangue fosse messo in moto** e la sua anima fosse cullata dalla elasticit  sobbalzante della locomotiva.

Giuseppe Antonio BORGESSE, *Rub *, Milano, Oscar classici moderni, 2014, pp. 20-21.

Faits de langue : commentez et justifiez en français votre traduction des segments soulignés dans le texte.

- *Proposition de traduction*

La première impression<sup>1</sup> qu'il éprouva<sup>2</sup> quand, après avoir détaché son sabre, il s'étendit de tout son long<sup>3</sup> sur la banquette<sup>4</sup> de velours, fut d'avoir du temps, de l'espace et de la libert . Le compartiment était bien<sup>5</sup> plus petit que sa chambre meublée de la via dei Serpenti, mais il ne contenait pas d'autre meuble<sup>6</sup> que sa malle d'ordonnance<sup>7</sup> posée sur le filet<sup>8</sup>. Il n'y avait pas de lettres<sup>9</sup> froissées en attente de réponse sur une petite table<sup>10</sup> en désordre, ni de chemises avec la note de la repasseuse depuis deux jours sur le canap , ni de livres par terre. C'est pourquoi<sup>11</sup> l'étroit passage<sup>12</sup> entre les deux banquettes qui allait de la porte à la fenêtre lui semblait si large et aéré.

La lumière du lent coucher de soleil s'était allongée<sup>13</sup> sur la campagne, et le sommeil était loin. Personne, ni client, ni collègue, ni même président de comité, n'avait désormais de droit<sup>14</sup> sur lui, puisque<sup>15</sup> s'étant donné tout entier à l'Etat il se sentait dégagé de tout lien envers<sup>16</sup> les simples particuliers<sup>17</sup>. De<sup>18</sup> cette solitude inhabituelle, que peut-être jusqu'à Florence rien ne viendrait troubler à part la visite du contrôleur, il mesurait ses treize heures de voyage, aussi vastes qu'un royaume. Huit ou neuf de ces heures il les offrirait au sommeil, au bon sommeil, celui où les images de la vie reparaissent caressantes, et jouent, libérées du poids de la volont <sup>19</sup>. Mais il lui en restait quatre, cinq, pour discourir avec lui-même<sup>20</sup>, pour enfin rendre une visite intime au dénommé Filippo Rub , pour le convier à une confession en règle<sup>21</sup>, à rendre des comptes. Et ce n'étaient pas des comptes d'argent<sup>22</sup>. Pour la première fois depuis son enfance il était délivré<sup>23</sup> de la servitude du besoin. Dans son portefeuille qu'il palpait de temps à autre, comme s'il éprouvait<sup>24</sup> la solidit  d'une cuirasse, il avait quelques billets de cent plus que de nécessaire<sup>25</sup>. La pensée de l'origine de cette sécurité, des deux cents lires que pendant le temps<sup>26</sup> de la guerre sa mère lui envoyait chaque mois, le gênait comme une musique de moustique à son oreille. Mais la sécurité était là, si douce<sup>27</sup> et si spacieuse qu'il pouvait y rester<sup>28</sup> couché sur le dos, les yeux ouverts. La subvention de Calinni, ajoutée à la solde<sup>29</sup> de sous-lieutenant et aux nombreux avantages militaires du mess, du logement, du vestiaire<sup>30</sup>, lui donnait enfin la libert .

Il voulait récapituler<sup>31</sup> le passé, et le liquider même si une faillite s'avérait nécessaire, avant d'entrer dans sa nouvelle vie tout neuf dans son uniforme neuf. Mais le récit s'engorgeait<sup>32</sup>,

troublé par le rythme du train en marche dans un paysage de chênes et d'oliviers qui se fondait dans la suavité de l'heure quasi nocturne. Toumb, toumb, toumb, toumb<sup>33</sup> ; un, deux, trois et quatre : ainsi se répétait-il, en articulant le son à mi-voix, les systoles et les diastoles<sup>34</sup> du piston qui lui semblaient synchrones avec celles de son cœur. Il lui semblait même que son sang était mis en mouvement et que son âme était bercée par l'élasticité tressautante<sup>35</sup> de la locomotive.

- *Analyses*

1. “**impressione**” : on peut considérer que l'emploi de ce nom relève ici davantage du psychologique que du physiologique et que *sensation* est une inexactitude.
2. “**provò**” : *ressentit* a été accepté.
3. “**si stese tutto lungo**” : il convient d'éviter *s'allongea* car le syntagme « **tutto lungo** » ne peut être traduit que par *de tout son long*. Nombreuses ont été les tournures inélégantes comme *dans toute sa longueur* ou *tout en longueur*, qui trahissent une certaine méconnaissance de la langue française.
4. “**sedile**” : il y en a deux, comme indiqué en fin de paragraphe, le protagoniste s'y allonge, et il se trouve dans un compartiment : il n'est pas possible de traduire autrement que par *banquette*.
5. “**molte volte**” : les correcteurs ne citeront que quelques-unes des tournures les plus malvenues : *plusieurs fois, bien des fois, beaucoup de fois*.
6. “**suppellettile**” : renvoie à “**camera mobiliata**”. Traduire ce nom par *meuble* se justifie d'autant mieux qu'une *malle d'ordonnance* peut assurément être assimilée à un élément de mobilier.
7. “**cassetta d'ordinanza**” : *cantine d'ordonnance* a été accepté. La majorité des candidats n'ont pas compris que le protagoniste était militaire, ou bien ne connaissaient tout simplement pas ce nom.
8. “**rete**” : c'est le mot qui a donné lieu au plus grand nombre de non-sens, plus que le précédent ; ainsi : *toile, réseau, voies, résille*.
9. “**Non v'erano lettere**” : *Il n'y avait pas de lettres*. Il s'agit d'une forme négative où l'article indéfini “des” qui accompagne l'objet direct doit être remplacé en français par *de*.
10. “**un tavolino**” : rien dans le texte ne permet de préciser le sens. Il fallait se contenter de *une petite table*.
11. “**Perciò**” : le jury a également retenu *ainsi*.
12. “**corridoio**” : *passage* et non *couloir* puisque le protagoniste se trouve dans un compartiment ; on ne peut alors traduire « **in mezzo** » par *au milieu* mais bien par *entre* ; l'ajout de la proposition relative *qui allait de...à* permet d'éviter la répétition avec « **fra** ».
13. “**era sdraiata**” : *était allongée* est plus proche du texte et a été accepté ; justifié par l'adjectif « **lento** », *s'était allongée* restitue le caractère progressif de l'action.
14. “**aveva ormai diritto**” : le jury déplore l'oubli fréquent de la négation, obligatoire en français devant un verbe dont le sujet est *personne*.
15. “**che**” : la conjonction indique ici la causalité et ne pouvait donc être purement et simplement omise comme l'ont fait de nombreux candidats.
16. “**verso**” : *vers* relève du contresens.
17. “**le singole persone**” : *les simples particuliers* restitue l'opposition entre l'Etat et le simple citoyen, la personne privée.

18. **“Dalla”** : la préposition **“da”** introduit l’état dans lequel se trouve le personnage mais ne peut être traduite par *dans*, qui est impropre ; *de* a été jugé plus élégant que *depuis*.
19. **“della volontà”** : cette définition du bon sommeil revêt une valeur générale ; traduire l’article défini par le possessif *sa* est un faux sens et confine au contresens.
20. **“se stesso”** : l’italianisme *soi-même* constitue une erreur de grammaire fondamentale car **“se”** ne se rapporte pas à un sujet impersonnel mais bien à Filippo Rubè.
21. **“regolare”** : *régulière* relève du contresens. Il fallait en effet comprendre *dans les règles, conformément à une méthode, pour atteindre une certaine fin*. En d’autres termes : *une confession en règle*.
22. **“conti di denaro”** : étonnamment, ce syntagme a souvent dérouté les candidats. Il suffisait de respecter la cohérence et de rester proche du texte italien où « **conti** » est employé au sens figuré puis au sens propre. *Comptes d’argent* introduit ainsi la réflexion menée par le protagoniste sur sa sécurité financière ; il fallait cependant éviter l’impropriété *comptes financiers*.
23. **“redento”** : les contresens, les non-sens et les barbarismes ont été fréquents. Le verbe « *redimere* » devait être pris dans son acception générique : délivrer, libérer. *Délivré* a été préféré dans la mesure où l’auteur emploie le substantif « **libertà** » en fin de paragraphe.
24. **“provare”** : c’est la seconde occurrence du verbe dans le passage. Le premier emploi est non factitif, le verbe est alors synonyme de « ressentir ». Le second emploi est en revanche factitif : le protagoniste soumet la qualité de l’objet à l’expérience de la palpation. Aussi y a-t-il cohérence à traduire à nouveau par *éprouver*.
25. **“più del necessario”** : deux variantes ont été acceptées : *plus qu’il n’en fallait, plus qu’il n’était nécessaire*.
26. **“per la durata”** : la valeur temporelle de la préposition « **per** » (*pendant*) était manifestement inconnue de plusieurs candidats. *La durée* a par ailleurs été acceptée.
27. **“soffice”** : qualifie la *sécurité*, le sentiment de sécurité, de calme, de tranquillité qu’éprouve le protagoniste. *Souple, tendre, moelleuse* ou encore *fine* constituent alors des faux sens.
28. **“da starci dentro”** : les correcteurs ont estimé nécessaire de faire apparaître aussi bien le sujet réel du verbe, *il*, que l’adverbe de degré *si*, qui implique la conséquence, exprimée dans la proposition corrélatrice *si ... qu’il*. Il convient alors d’ajouter le verbe pouvoir : *si douce qu’il pouvait y rester*.
29. **“stipendio”** : en français, *solde* s’imposait, mais *salaire* et *traitement* sont tout autant adaptés.
30. **“alle molte agevolzze militari di mensa, d’alloggio, di vestiario”** : la traduction de ce syntagme a donné lieu à des inexactitudes, des faux sens et des non-sens. Ainsi, pour **“agevolezze”** : *aides, futilités, largesses, remboursements, commodités, aisances*. Il s’agit d’avantages militaires. Si le sens de « **mensa** » a été perçu, seuls quelques candidats connaissaient *mess*. Quant à « **alloggio** », parmi les nombreuses propositions fautives citons les lourds faux sens : *dortoir, loyer, allocation, couvert*.
31. **“riepilogare”** : le protagoniste veut passer en revue dans sa mémoire des faits, des événements du passé. C’est exactement le sens de *récapituler*.
32. **“il racconto s’ingorgava”** : si *le récit* s’est à juste titre imposé à la plupart des candidats, il n’en a pas été de même pour *s’engorgeait* qui renvoie à des images et des idées dont le flux est ralenti, rendu difficile par le rythme du train.
33. **“tunfi”** : le caractère approximatif des onomatopées apparaît notamment lorsque l’on tente de les traduire. Le jury a été naturellement bienveillant : il fallait à tout le moins que le son « ou » soit conservé et que la graphie soit correcte en français : *bum, tunf, tum* ne convenaient pas, à la différence de *tounf, tounfi, tatoum*.

- 
34. “**le sistoli e le diastoli**” : l’auteur fait une analogie entre le piston du train et le cœur de Rubè. Rares pourtant ont été les copies où l’image a été conservée.
35. “**elasticità sobbalzante**” : le jury a accepté *souplesse* et est resté proche du syntagme italien avec *élasticité tressautante*, préféré à *tressautements élastiques* par exemple.

- *Faits de langue*

**sganciatasi la sciabola** : proposition subordonnée participiale avec participe passé du verbe pronominal « sganciarsi » suivi du nom féminin précédé de son article défini traduit ainsi : *après avoir détaché son sabre*

Cette subordonnée a une valeur temporelle, elle marque l’antériorité de l’action par rapport au verbe de la proposition principale **provò**, dont le sujet est le même que « sganciarsi » : il ne s’agit donc pas d’un participe passé absolu. Néanmoins cet emploi du participe passé avec pronom réfléchi enclitique permet d’alléger la tournure en italien tandis qu’en français on ne peut faire l’économie d’un infinitif prépositionnel *après avoir détaché* ou bien d’une forme composée du participe passé : *ayant détaché*.

Cette forme verbale correspond par ailleurs à la tournure réfléchie, avec article défini devant l’objet possédé : « sganciarsi la sciabola » et non à la tournure transitive avec adjectif possessif devant l’objet possédé : « sganciare la propria sciabola ». Dans ce cas de l’emploi d’un verbe pronominal suivi d’un complément d’objet direct, l’usage italien fluctue entre l’accord en genre et en nombre du participe passé avec le sujet et l’accord, comme ici, avec le complément.

**che forse sino a Firenze nulla salvo la visita del controllore avrebbe turbata** : proposition subordonnée relative déterminative dont le verbe au conditionnel passé **avrebbe turbata** a pour sujet le pronom indéfini invariable **nulla**. Elle est introduite par le pronom relatif simple **che**, dont l’antécédent est **inconsueta solitudine**. Traduction proposée : *que rien peut-être jusqu’à Florence ne viendrait troubler à part la visite du contrôleur*

Ce syntagme présente un fait de langue important justifiant une analyse : l’emploi du conditionnel passé du verbe « turbare ».

L’accord en genre et en nombre du participe passé **turbata** avec l’antécédent **solitudine** relève de l’usage italien traditionnel alors que la tendance actuelle est de laisser le participe passé invariable.

L’action n’étant pas achevée, mais à venir, dans un contexte passé, le verbe doit être rendu en français par un conditionnel présent qui a valeur de futur dans le passé.

**che il suo sangue fosse messo in moto**, proposition subordonnée conjonctive complétive, introduite par la conjonction **che**, dont le verbe est au subjonctif imparfait, à la voix passive, traduite ainsi : *que son sang était mis en mouvement*

Le contexte passé, et partant le verbe de la proposition principale **pareva** à l’imparfait de l’indicatif requièrent le temps imparfait. Ce même verbe, qui régit la subordonnée, exprime une impression, subjective, et appelle l’emploi du mode subjonctif en italien pour le verbe « muovere » à la forme passive, qui indique une action simultanée. En français, en revanche le mode requis est l’indicatif après les verbes « sembler » et « paraître » précédés d’un pronom complément d’objet indirect (*il lui semblait*).

---

# Épreuves d'admission

## I) Épreuve universitaire

### 1) Textes tirés de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti

- **Guido Guinizzelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo***

Nella raccolta di Guinizzelli, il famoso sonetto *Vedut'ho la lucente stella Diana*, dedicato all'epifania della donna, viene inquadrato da due sonetti disforici incentrati entrambi sullo stato d'angoscia del poeta fulminato dallo sguardo dell'amata: *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* e *Dolente, lasso, già non m'asecuro*, a cui attingerà Cavalcanti.

Il primo sonetto, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, incentrato sul tradizionale tema del dardo d'amore, si articola in tre momenti principali. Il primo distico introduce l'ambivalenza della donna amata che, suo malgrado, ferisce mortalmente il poeta per essere poi subito discolpata. I versi seguenti si presentano come un tentativo di spiegare l'accaduto, identificando innanzitutto il feritore con Amore, assimilandolo poi ad un guerriero nell'atto di sferzare un colpo mortale, e infine ad un fulmine che colpisce una torre. L'ultima terzina si accentra di nuovo sullo stato di prostrazione del poeta senza vita, paragonato ad una statua d'ottone.

Guinizzelli si concentra sulla dimensione distruttiva dell'innamoramento che può fungere da filo rosso all'analisi di questi versi in cui Guinizzelli sperimenta successivamente una serie di soluzioni poetiche promesse ad un'ampia fortuna.

#### 1) v. 1-2 : l'ambivalenza della donna amata

I due primi versi sono incentrati sulla figura della donna amata, presentata nella sua ambivalenza.

La donna è l'**interlocutrice** del poeta, come indica il ricorso alla seconda persona plurale nei pronomi (« vostro », « v'encontro ») e nella forma verbale (« fate »). Non viene fatto nessun riferimento alle sue caratteristiche fisiche e l'evocazione si limita ai suoi modi : il saluto e lo sguardo (“lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo”). Il contesto in cui avviene l'incontro tra la donna e il poeta non viene precisato (“quando io v'encontro”). Il poeta non si riferisce ad un episodio specifico che verrebbe evocato al passato remoto, bensì ad una situazione ricorrente espressa al presente (“fate”, “incontro”). L'uso del presente conferisce alla scena una dimensione indefinita e pertanto universale, alimentata appunto dall'imprecisione sia del contesto dell'incontro che dei tratti fisici della donna.

La donna è inizialmente **positivamente** connotata. Lo sguardo e il saluto sono un distillato del canone femminile nella poesia cortese, come l'aggettivazione (“bel”, “gentil”) che rimanda alle virtù della donna. L'evocazione diventa anche psicologica con l'ambivalenza della bellezza e della nobiltà, intese come qualità fisiche che rispecchiano virtù morali. Ma non si tratta di un'evocazione statica. Il verbo “fare” (“[saluto e sguardo] che fate”) impregna una dinamica, rifacendosi all'espressività della donna nel guardare e nel salutare. Lo sguardo e il saluto rimandano chiaramente alla “mercede” della lirica provenzale. Il fatto stesso di concedere al poeta questo guiderdone traduce la benevolenza della donna. Da tale

---

benevolenza si aspetterebbe un effetto vitalistico sul poeta, elevato anche lui alla virtù in questa dinamica. La collocazione del verbo principale alla fine del distico crea un effetto di sospensione che alimenta appunto quest'ambiguità.

Concentrato nell'ultima parola del distico ("ancide"), **l'effetto distruttore** dello sguardo e del saluto segna un contrasto radicale con l'apertura del sonetto, riassumendo l'esito dell'incontro in un'immagine di uccisione. Tuttavia, l'annientamento del poeta non viene direttamente imputato alla donna che non è soggetto del verbo "ancidere", bensì al suo saluto e al suo sguardo (anche se il verbo rimane alla terza persona singolare seguendo l'accordo di prossimità). Questo costrutto permette dunque di disculpare la donna, assolvendola da ogni malevolo intento.

## 2) v. 3-11 : Amore distruttore

L'effetto involontariamente distruttore dello sguardo della donna viene analizzato nei versi seguenti. La fine della prima quartina mette in scena Amore, presentato nella seconda quartina come un guerriero che ferisce, e nella prima terzina come un fulmine che distrugge.

**Amore entra in scena** nel secondo distico. Il tema dell'uccisione del poeta, annunciato alla fine del secondo verso ("m'ancide"), viene ripreso al verso seguente ("Amor m'assale"). Il verbo "assalire" riassume, nell'immagine dell'assalto, la violenza inaspettata del precedente "ancidere". La ripetizione del pronome personale ("m'ancide", "m'assale") sottolinea la funzione di oggetto dell'Io poetico, mentre la ridondanza dei verbi accentua la sua posizione di vittima impotente dell'assalto. Ma i due verbi, al di là della loro ridondanza semantica, vengono retti da due soggetti diversi : l'agente dell'assalto non è più il saluto o lo sguardo, bensì Amore personificato, rappresentato nelle sembianze di un guerriero che porta la ferita fatale. Ma anche Amore viene immediatamente disculpato ("già non ha riguardo/s'elli face peccato over merzede »). **L'indifferenza di Amore** viene palesata dall'assenza di riguardo in senso morale. Ma l'espressione ("non ha riguardo") suggerisce anche, etimologicamente, una forma di cecità vera e propria, opposta allo sguardo pregnante della donna. Il binomio "peccato"/ "merzede" esclude in effetti ogni intenzione di Amore, malevola ("peccato") o benevola ("merzede"). La ripetizione del verbo "fare" sembra accomunare il saluto della donna ad un guiderdone ("[il saluto e lo sguardo]... che fate"/ "face... merzede"). Ma tale interpretazione viene esclusa ("non ha riguardo s'elli face... merzede"). A questa lettura in chiave cortese si sovrappone anche l'esclusione di una valutazione morale o religiosa di Amore ("non ha riguardo s'elli face... peccato"). Da questa doppia esclusione risulta l'ambiguità di Amore che sfugge a qualsiasi assimilazione, sia all'amore sacro sia all'amore profano. Questi slittamenti successivi traducono la dinamica di **una ricerca dell'agente della ferita mortale** : non è la donna, non sono né il suo sguardo né il suo saluto, ma non è neanche Amore, sacro o profano che sia. Tale ricerca per eliminazione risulta dunque vana : è impossibile accedere all'origine di tale ferita di cui ci si limita a constatare i sintomi, le manifestazioni fenomenologiche. Impedita l'induzione logica, l'espressione del dolore verrà ormai affidata ad immagini poetiche, quella del guerriero armato e quella del fulmine.

Nella seconda quartina, Amore viene personificato nelle sembianze di **un guerriero armato colto nell'atto del ferire** ("me lanciò un dardo"). Contrapposto al presente dei verbi della prima quartina, il passato remoto apre uno spiraglio sull'origine della ferita mortale, rimandando ad un momento preciso : l'evento in cui viene individuata l'origine del dolore presente ("taglia e divide", "non posso", "ardo"). Nell'evocazione della ferita, la focalizzazione si rovescia. Da una parte, l'immagine del cuore trafitto viene descritta dal di fuori ("per mezzo lo cor me lanciò un dardo"). Ma al tempo stesso la prospettiva è quella di una descrizione quasi anatomica ("ched oltre 'n parte lo [il cuore] taglia e divide"). L'evocazione diventa poi tutta interiore ("parlar non posso, ché 'n pene io ardo"). La

---

percezione è ormai quella soggettiva dell'io poetico. Le forme verbali in prima persona segnano questo rovesciamento di focalizzazione ("posso", "ardo"), mentre la negazione palesa l'impossibilità di esprimere questo dolore ("parlar non posso"). Il verbo "ardere" evoca la febbre provocata istantaneamente da questa profonda ferita chiaramente mortale ("quelli che sua morte vede"). Ma l'immagine dell'ardere nelle pene alimenta anche la doppia dimensione fisica e morale della ferita ("n pene io ardo"). La connotazione infernale dell'espressione conferisce alla sofferenza del poeta la risonanza di una dannazione eterna. Il presente delle forme verbali segna una sospensione nella quale l'attimo della ferita si dilata nell'eternità di un'esperienza insieme intima ed universale, sottolineata dall'indefinito "quelli". In un ultimo spostamento dello sguardo, la morte del poeta è percepita dal di fuori, come se il poeta, ormai dissociato da se stesso, fosse spettatore della propria agonia ("si come quelli che sua morte vede"). Questa dissociazione, annunciata dai verbi "tagliare" e "dividere", si rispecchia nella scomparsa dell'io, ammutolito ("parlar non posso"), consumato dalle fiamme (" 'n pene ardo"), e finalmente sostituito dall'indefinito che regge l'ultimo verbo ("quelli che... vede").

La prima terzina è incentrata sulla rappresentazione di Amore come **un fulmine**. La stessa dinamica, in precedenza associata al guerriero, viene trasposta al fulmine che trafigge ormai, non più il cuore del poeta, bensì una torre, conferendo così all'episodio una dimensione monumentale. Vengono riprese le immagini di penetrazione ("dentro" in eco ai precedenti "per mezzo", "oltre 'n parte") e di distruzione interiore ("spezza e fende" in eco a "taglia e divide"). L'immagine del fulmine che distrugge l'interno della torre segna tuttavia un'amplificazione della rappresentazione : il poeta, forte come una torre, elemento architettonico appunto di fortificazione, viene travolto dalla potenza del massimo fenomeno climatico : il fulmine. Più che il fulmine, è in questo caso il tuono ad entrare nella torre ("Per li occhi passa come fa lo trono"). Lo sguardo della donna viene dunque assimilato non ad un lampo, ma ad un rumore, percepito, per effetto di sinestesia, dagli occhi del poeta, quasi il poeta privilegiasse il fracasso sonoro emesso dal fulmine nel luogo stesso in cui cade. La simultaneità tra il fulmine distruttore e il tuono amplificano ancora la violenza dell'episodio. A questo curioso slittamento si aggiunge il ricorso alla variante "trono", che rimanda per omonimia ad un seggio solenne. Il simbolo del fulmine di Giove colloca in effetti lo sferzatore nel mondo degli dei pagani. In ambito cristiano, la rappresentazione di Dio come fonte di luce, seduto su un trono di fuoco potrebbe essere un riecheggiamento veterotestamentario di Daniele, in cui viene appunto usata la parola latina "thronus" (7,9: "thronus eius flammae ignis"). Qualunque sia l'interpretazione di questo "trono", le immagini successive del guerriero, della torre e del fulmine, segnano una dinamica di elevazione che porta dalla terra al fuoco, secondo la gradazione degli elementi nella cosmologia medievale ereditata da Aristotele (terra, acqua, aria, fuoco). La sfera di fuoco, ricordata anche in Dante come origine del fulmine ("folgore fuggendo il proprio sito", *Paradiso*, I,93), è l'ultima del mondo sublunare, prima di passare alle sfere sopralunari ed eterne : le sette sfere dei pianeti, l'ottava sfera delle stelle fisse e la nona sfera del Primo Mobile. Portando avanti questa dinamica di elevazione della donna amata, Guinizzelli la assimilerà, nel famoso componimento successivo, alla "lucente stella Diana", vale a dire il pianeta Venere, del terzo cielo, collocandola ormai nel mondo astrale, sopralunare, quello delle cose eterne. Ma nel presente sonetto, l'attenzione si focalizza invece sull'effetto distruttore dello sguardo della donna, insieme dardo e folgore, che paralizza il poeta, prostrandolo interiormente, anche se la torre non viene distrutta.

### 3) v. 12-14 : il poeta-statua

La seconda terzina presenta il risultato della distruzione tramite un'ultima immagine : quella **della statua d'ottone** a cui viene paragonato il corpo del poeta devastato internamente.

---

La statua è di dimensione umana (“se non che la figura d'omo rende”), ma si accomuna alla torre per la sua solidità, suggerita dall'ottone, metallo simbolo di rigidità (“statua d'ottone”). L'altra connotazione dell'ottone è la sua inerzia e quasi pesantezza, opposta ad ogni movimento. Questa staticità viene sottolineata dal verbo *rimanere* e distingue questa statua dall'autonoma aristotelico che ancora si muove, pure in modo meccanico. Quest'immobilità statuaria invece è proprio quella della morte (“ove vita né spirto non ricorre”). La presenza del poeta, pur essendo riaffermata nella forma verbale in prima persona (“remagno”), si riduce ad un corpo senza vita. Questa rappresentazione di se stesso riprende amplificandola la prefigurazione di morte del verso 8 (“sì come quelli che sua morte vede”). Anche in questo caso, il punto di vista ormai esterno segna l'estraniamento del poeta che guarda se stesso come se fosse un altro (“che figura d'omo rende”).

**In conclusione**, l'intero sonetto si presenta come un tentativo di spiegare ed esprimere la dimensione distruttiva dell'innamoramento. Superati gli schemi lirici cortesi, Guinizzelli sperimenta soluzioni poetiche nuove come l'analisi fenomenologica dell'amore, l'espressione dell'interiorità tramite l'inversione della focale, o la teatralizzazione dell'alienazione del poeta. Per cavalcanti, questo sonetto sarà un serbatoio di immagini, come quella dell'uomo statua, ripresa e sviluppata in *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* : « io vo come colui ch'è fuor di vita/che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia,/fatto di rame, o di pietra, o di legno ». Sempre a questo sonetto attingerò per descrivere il percorso dello sguardo distruttore che passa per gli occhi per ferire il cuore in *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*.

- **Guido Guinizzelli, *Dolente, lasso, già non m'asecuro***

Il secondo sonetto di Guinizzelli proposto all'analisi, *Dolente, lasso, già non m'asecuro*, riprende il tema dell'angoscia del poeta folgorato dagli occhi della donna amata. Alle soluzioni poetiche sperimentate nel primo sonetto e qui approfondite, si aggiungono nuove immagini, promesse anch'esse ad un'ampia fortuna in particolare in Cavalcanti.

Il sonetto si articola in due momenti principali. La fronte è incentrata sull'abbattimento del poeta che, nella prima quartina, viene evocato tramite la metafora della sconfitta nel combattimento contro Amore, e nella seconda quartina, tramite il paragone con fenomeni climatici (fulmine, vento). Nella sirma del sonetto, il poeta individua, nello sguardo della donna amata, la causa della sua presente “condizione”, l'origine della sua ferita. L'intero sonetto viene percorso da una tensione intrinseca all'amore, tra un impulso di elevazione ed una forza di abbattimento. Questa contraddizione può fungere da filo rosso nell'analisi del sonetto.

### **1) v.1-8 : l'abbattimento del poeta**

L'abbattimento del poeta si esprime al presente nella fronte del sonetto. **La prima quartina evoca l'assalto di Amore**. Il sonetto si apre sulla sofferenza del poeta (“dolente, lasso”) di fronte ad Amore, personificato secondo la tradizione provenzale. I verbi esprimono una lotta tra Amore ed il poeta, riferita al presente (“asecuro”, “assali”, “combatti”, “dibatti”). La connotazione erotica di questo duello viene suggerita dalla dimensione quasi ossimorica del verso 2, dove “Amore” è messo in inciso tra due verbi di combattimento (“tu m'assali, Amore, e mi combatti”). In questa lotta, l'Io poetico, in posizione pronominale di complemento oggetto (“m'asecuro”, “m'assali”, “mi combatti”, “mi dibatti”) si presenta subito in situazione di svantaggio. Vittima dell'assalto di Amore, il poeta appare incapace di reagire per difendersi, come



---

sottolineano le forme negative (“non m’asecuro”, “non duro”). Gli avverbi (“già”, “mantenente”) suggeriscono che la sua sconfitta è ormai imminente. L’esito rapido del duello sembra scontato dato lo squilibrio delle forze (“al tuo incontro...non duro”). I verbi suggeriscono la potenza e la violenza dell’assalitore (“assali”, “combatti”, “dibatti”). “Battere”, l’etimo comune di “combattere” e “dibattere”, anticipa già la sconfitta del poeta che si traduce con il suo abbattimento fisico : viene gettato a terra, abbattuto in senso concreto (“diritto in pie’ non duro”, “a terra mi dibatti”). L’abbattimento fisico diventa in tal modo l’immagine di una sconfitta psicologica. Prostrato e mantenuto a terra da Amore, il poeta viene impedito in ogni suo tentativo di rialzarsi. Siamo quindi agli antipodi della dinamica di elevazione indotta in altri componimenti dalla donna stella sul poeta. Incapace di elevarsi, il poeta viene al contrario prostrato e ridotto alla sua dimensione terrestre, immagine destinata a diventare un topos della poesia cavalcantiana.

I primi due versi della seconda quartina introducono una variante nell’immagine dell’abbattimento del poeta, ormai espresso tramite **paragoni climatici : il fulmine che fa crollare il muro e il vento che sferza gli alberi** (v.5-6). L’unità sintattica dei primi sei versi implica un effetto di rigetto del paragone sulla seconda quartina, introdotta dalla congiunzione “come” in posizione anaforica. Il paragone riprende il tema del combattimento precisando le immagini dei colpi (“per li forti tratti”) e della ferita (“fere”). Per effetto di zeugma, i due soggetti (il “trono” e il “vento”) reggono lo stesso verbo “ferire”, emblematico di questo sonetto in cui ricorre ben quattro volte. Questo doppio paragone, con il fulmine e il vento, conferisce al combattimento una dimensione meteorologica, climatica, più ampia, e quasi universale con il ricorso agli articoli definiti. Come nel sonetto precedente, il ricorso alla parola “trono” per indicare il fulmine, mette l’accento sul frastuono, amplificando la dimensione sonora e teatrale del fenomeno. Il fulmine come il vento sono perturbazioni relative all’aria e al fuoco, che sono elementi superiori del mondo sublunare secondo la classifica aristotelica. Rimandano a forze superiori, tradizionalmente associate all’ira divina. “Lo trono che fere lo muro” è l’immagine del fulmine che, abbattendosi sul muro, annienta la costruzione umana e il tentativo di elevarsi. Il vento che sferza “li arbor’ per li forti tratti” ribadisce, nell’immagine dei fusti piegati, l’impossibilità di mantenere una verticalità e una dinamica di elevazione legata alla simbolica dell’albero (si pensi alle alte fronde e alla verdura in cui “rempaira” l’augello in selva). Lo scatenamento delle forze climatiche, suggerito dalle immagini del vento violento e del fulmine, conferisce quindi alla scena una dimensione spettacolare. Amplificano la forza dell’avversario, accentuano la sproporzione delle forze in una lotta impari tra una potenza che emana dalle alte sfere (profane o sacre) e il poeta, fragile creatura umana rimandata alla sua dimensione terrena.

La fine della quartina si articola in **un dialogo di due battute tra il cuore e gli occhi del poeta** (v. 7-8). Con questo dialogo, la focalizzazione diventa interna. Gli organi vengono personificati e dotati di parola. In questa prosopopea, si accusano a vicenda della morte del poeta, che viene commentata in diretta. Questa teatralizzazione mette in scena l’interiorità del poeta e i pensieri contraddittori che lo straziano. Il dibattito verte sull’origine della sua sconfitta (“moro”, “n’hai desfatti”). Corre in filigrana la teoria amorosa di Andrea Cappellano, secondo la quale gli spiriti vitali insidiati nel cuore vengono sconvolti tramite la vista, cioè l’immagine della donna amata impressa nella memoria e oggetto di *immoderata cogitatio* da parte dell’amante. Riecheggia qui l’immagine del fulmine che, nel sonetto precedente, entra “per” la finestra della torre. La ripetizione del verbo “dire” e il chiasma che struttura il dialogo (“dice lo core agli occhi”/ “li occhi dice al cor”), rispecchiano la confusione mentale che genera questa vana cogitazione. Il passato prossimo sul quale si chiude la seconda quartina annuncia l’analessi sviluppata nella sirma del sonetto.

## 2) v.9-14 : la ferita originale

Nelle terzine, il poeta torna sull'istante della ferita che ha provocato la sua morte. In questo senso, la sirma si presenta come un approfondimento dei due versi precedenti di cui riecheggiano le parole chiave "occhi" e "cuore". La descrizione del combattimento iniziale viene ripresa, ma ora vista attraverso il prisma di una focalizzazione interna. La scena dello sguardo ripassa così due volte, quasi ad illustrare il meccanismo della *immoderata cogitatio*.

**La prima rievocazione (v.9-10) riprende il percorso dello sguardo che passando per gli occhi ferisce il cuore.** Ma lo sguardo della donna amata viene ora assimilato ad un baleno. La connotazione positiva del sintagma "rendere splendore" elude la dimensione distruttiva implicita nel lampo, per conservarne solo l'aspetto positivamente luminoso. In questa espressione riecheggia la "lucente stella Diana" che "dea splendore" del sonetto precedente, rimanda al "valore" della donna e al suo potere nobilitante. Anche il verbo "apparire" assume una carica positiva, rimandando all'epifania della donna. Solo il verbo "ferire", a chiusa dei due versi iniziali, conserva la forza distruttiva dello sguardo e il fenomeno dell'innamoramento, percepito nei due versi solo nella sua dimensione distruttiva, ritrova istantaneamente la sua ambiguità.

Il verso seguente ("ond'io ne sono a tal condizïone") segna **una pausa nella rievocazione**. L'uso del presente ("sono") traduce il ritorno allo stato presente : la sconfitta definitiva del poeta e la sua morte, suggerita per eufemismo ("tal condizïone"). La dieresi, che induce una sospensione del ritmo nella chiusa del verso, contribuisce a evocare il rallentamento delle funzioni vitali. L'avverbio "onde", in posizione anaforica, sottolinea il legame logico di effetto, presentando lo stato presente di inerzia come la risultante della ferita provocata dallo sguardo della donna.

**La seconda rievocazione** coincide con l'ultima terzina del sonetto. La ripresa dei termini chiave della scena ("occhi", "cuore", "ferire") suggerisce la ripetizione della medesima scena secondo il meccanismo *dell'immoderata cogitatio*. Accennato nella prima rievocazione, la connotazione positiva dello sguardo della donna viene sottolineata nell'aggettivazione ("belli occhi"). Gli occhi "pien' d'amore" sembrano promettere il guiderdone al poeta. Questa valorizzazione della donna non fa che accentuare il contrasto con la ferita del poeta ("me feriro al cor d'un disio"). L'ultimo verso introduce un **nuovo paragone, tra poeta e uccello ucciso in pieno volo** dal dardo del cacciatore ("come si fere augello di bolzone"). A livello lessicale, il "bolzone" riporta in ambito feudale, di caccia o di combattimento. Viene così ribadita l'immagine iniziale del poeta ferito da Amore. Tramite l'immagine nuova dell'uccello ferito in pieno volo, e dunque incapace di volare più oltre, viene anche riaffermato l'impedimento della dinamica di elevazione del poeta. Questa dinamica, innescata dallo sguardo benevolo della donna e dal "disio" che fa nascere, rimanda al potere nobilitante della dama. La forma impersonale ("si fere uccello") la discolpa esentandola da ogni responsabilità per questa repentina prostrazione del poeta. Creatura celestiale, splendente come una stella, la donna attrae il poeta-uccello oltre le verdi fronde degli alberi, verso alte sfere, permettendo al suo spirito di elevarsi dai fenomeni terreni del mondo sublunare, verso le verità universali ed eterne del mondo sopralunare.

**In conclusione**, questo sonetto fa eco al precedente *Lo vostro bel saluto e gentil sguardo*, di cui ribadisce l'immagine dell'abbattimento del poeta ferito da Amore. I due sonetti inquadrano il famoso *Vedut'ho la lucente stella diana*, in cui predomina la potenza nobilitante della donna, anche se la dimensione paralizzante dell'amore, introdotta soltanto nella sirma, non viene elusa. Anche i due sonetti in analisi si presentano come un tentativo di esprimere ed analizzare l'istante dell'innamoramento nella sua ambiguità, ma, in entrambi, l'accento viene subito posto sull'effetto contraddittorio dell'amore e la sua intrinseca tensione. Analizzato come un fenomeno, l'amore viene presentato nel contempo come una

---

forza di elevazione e come un abbattimento del poeta, preso in questa contraddizione dal primo istante. In ognuno dei sonetti ritroviamo una medesima progressione, dall'immagine tradizionale del duello contro Amore, all'amplificazione del combattimento nella lotta impari contro gli elementi, prima di entrare in una percezione interna del fenomeno. Per le immagini inaugurate e per i meccanismi di rappresentazione sperimentati da Guinizzelli, questi sonetti saranno una fonte privilegiata di Cavalcanti.

### **Guido Cavalcanti, *Noi siàn le triste penne isbigotite***

Il sonetto XVIII è considerato il corollario di altre rime del Cavalcanti : secondo Contini, accompagnerebbe la ballata *I' prego voi*; secondo Gorni concluderebbe la raccolta primitiva di nove sonetti del manoscritto Vaticano (Vat Lat 3214). In ogni caso, potrebbe fungere da congedo ad una ballata (Perrus). Questo sonetto, molto strutturato, segue lo schema ABBA, ABBA, CDE, DCE, aggiungendo a semplici assonanze (ABD), rime siciliane ("costui"/ "noi") e rime ricche ("sbigotite"/ "partite" ; "sente"/ "presente").

La tematica principale è quella, classica nelle rime cavalcantiane, del dolore del poeta stravolto ed in procinto di morire. Non viene data nessuna precisazione sul contesto di questa crisi e "la stessa natura amorosa dell'episodio rimane del tutto implicita" (REA, p. 114). Rifacendosi ad altri componimenti di Cavalcanti, è in effetti lecito congetturare la natura amorosa della passione che sconvolge il poeta : un "accidente che sovente è fiero" (*Donna me prega*) e che induce nell'anima una perturbazione tale da paralizzare le funzioni intellettive e renderle inoperanti contro gli accessi di angoscia.

Se il tema è quello svolto dalla famosa canzone dottrinale di Cavalcanti, il sonetto si differenzia da essa non solo per la forma breve, ma anche per il tono, che non è quello di una fredda analisi filosofica. La prosopopea che struttura l'intero sonetto, permette al poeta di delegare la propria parola ai suoi strumenti scrittori, grafici, che per effetto metonimico, rappresentano lo scrittore. L'io lirico tende così a scomparire completamente, mentre il discorso si polarizza gradualmente sul destinatario delle rime.

Questo spostamento della polarizzazione può fungere da filo rosso per l'analisi del sonetto che si articola in tre momenti. Nella prima quartina, in forma di "congedo introduttivo", si delineano i contorni della prosopopea, mentre viene abbozzata la scomparsa del poeta. La seconda quartina e la prima terzina rispondono alla necessità di giustificare l'invio delle rime, tentando di analizzare retrospettivamente e razionalmente l'origine di questa distruzione del poeta. L'ultima terzina, dalla quale l'io lirico è ormai definitivamente scomparso, si presenta come una supplica rivolta al destinatario in una ricerca di compassione che rimane in sospeso.

#### **1) v.1-4 : congedo iniziale in forma di prosopopea**

La prosopopea che sorregge la prima quartina esprime la disintegrazione dell'io poetico.

Il sonetto si presenta come **l'opera, non del poeta, ma dei suoi strumenti** di scrittura ("noi siàn le triste penne... ch'avemo scritte... quelle parole"). Secondo la logica della prosopopea, questi oggetti inanimati vengono dotati di facoltà espressive. La prosopopea si innesca sul doppio significato di "scrivere" : formare le lettere, vergare le parole in senso concreto, ma anche comporre un'opera poetica. Dalla funzione di trascrizione, propria agli strumenti grafici, si passa quindi alla facoltà di scrivere nel senso di concepire, che non è più, in questo caso, una prerogativa del poeta, bensì dei suoi strumenti. Difatti, l'assenza di una prima persona espressa al singolare traduce la scomparsa di un Io unitario. L'impiego del "noi" che governa poi le forme verbali ("siàn", "avemo") suggerisce invece la

---

frammentazione dell'individualità del poeta dall'espressione ormai corale. Le diverse componenti di questa coralità si materializzano negli strumenti concreti di scrittura ("penne", "cesoiuzze", "coltellin"). Secondo un processo metonimico, il poeta viene dunque sostituito in modo emblematico dai suoi strumenti di lavoro, simili a quelli di un artigiano che lima le parole. Questo slittamento viene confermato dall'aggettivazione, solitamente riferita al poeta infelice, e usata in questo caso per qualificare i suoi strumenti (penne isbigotite/ le cesoiuzze e 'l coltellin dolente"). La metonimia permette dunque di materializzare l'interiorità del poeta dolente, espressa nella prosopopea.

I connotati dei singoli strumenti grafici permettono di palesare non solo la **sofferenza del poeta, ma anche il suo tentativo analitico**. Per effetto di sineddoche, la penna rimanda immancabilmente all'uccello. In ambito stilnovista, quest'immagine riecheggia con la rappresentazione guinizzelliana del poeta simile all'uccello ferito dal dardo durante la caccia ("come si fere augello di bolzone", *Dolente, lasso...*). La rappresentazione del poeta-uccello ferito viene approfondita da Cavalcanti, non più dal punto di vista esterno di quest'immagine di caccia, d'ispirazione ancora feudale e cortese, ma dal punto di vista interiore. Il polittoto ("dolente", "dolorosamente") permette di amplificare l'espressione della sofferenza insieme fisica e morale. Il dolore attuale dello strumento che ha vergato le parole ("coltellin dolente") testimonia il dolore dell'atto stesso di comporre rime ("scritte dolorosamente") e lo strumento diventa quindi il testimone della sofferenza del poeta scomparso. Le "cesoiuzze" e il "coltellin", usati per temperare le penne, rispecchiano, nei loro vezzeggiativi, l'affetto del poeta per i suoi cari strumenti. Ma il diminutivo evoca anche la minuzia di una doppia operazione. Da una parte, la penna temperata ed appuntita, evoca, a livello concreto, una calligrafia molto fine e precisa, e dunque, a livello astratto, una scrittura cesellata ed incisiva, che pretende descrivere con precisione l'interiorità dolente del poeta. Dall'altra, il cesello (le cesoie) e il coltello suggeriscono un'operazione quasi chirurgica di dolorosa vivisezione dell'anima.

Legata all'evocazione delle penne, l'immagine dell'uccello che spicca il volo rappresenta il distacco del componimento poetico dal suo autore per raggiungere il suo **destinatario**. Per effetto di contiguità, l'insieme degli strumenti grafici vengono ad evocare uno stormo di uccelli che volano in formazione, guidati dalle penne. Quest'immagine molto dinamica, impregnata da una forte dimensione direzionale, sottolinea la funzione fatica del discorso, il suo indirizzarsi a un pubblico e diventa perciò emblematica della funzione del congedo poetico. Ma il congedo di solito assegnato alla stanza finale, viene in questo caso suggerito sin dal primo verso e dilatato nell'intero sonetto. In ogni modo, l'intero sonetto diventa emblematico della dimensione fatica della poesia di Cavalcanti, diretta ad un destinatario con cui il poeta cerca di condividere la propria esperienza esistenziale. In questo senso, il sonetto potrebbe fungere da epigrafe all'intera raccolta cavalcantiana (DE ROBERTIS). Negli ultimi versi della quartina in effetti, il parallelismo sintattico tra "ch'avemmo scritte" e "che vo' avete udite" mette in risonanza i due estremi della comunicazione poetica, dalla sua produzione scritta alla sua ricezione nell'oralità della declamazione, spostando la focale dal "noi" al "voi", vale a dire dal poeta al suo destinatario. Il "voi" può riferirsi sia alla donna amata interpellata in forma di cortesia ("voi Madonna"), sia ad un gruppo di lettori che nella loro coralità, fanno da contrappeso all'insieme degli strumenti grafici. Quest'ambivalenza del pronome "voi", insieme singolare e plurale, traduce il passaggio da una poesia d'ispirazione cortese indirizzata alla donna amata ad una poesia tesa verso un lettorato più ampio in una ricerca di compassione universale. L'immedesimazione del lettore nel poeta sofferente viene del resto favorita dall'assenza di qualsiasi riferimento ad un preciso contesto, e persino alla stessa natura amorosa dell'episodio che rimane "implicita" (REA, p. 114). Contrapponendosi al presente del primo verso ("noi

---

siàn”), il passato delle forme verbali (“avemmo scritte”, “avete udite”) innesca l’analisi retrospettiva di questo doloroso processo di separazione.

## 2) v.5-11 : evocazione retrospettiva del poeta morente

Sirma e fronte del sonetto vengono intimamente legate nella rievocazione del processo che ha generato la dissoluzione dell’io poetico e lo straniamento del componimento. Inglobate in una stessa unità sintattica, la seconda quartina e la prima terzina si presentano come un tentativo di spiegare razionalmente questo processo (“vi diciàn perché”).

**La polarizzazione sul destinatario**, già abbozzata alla fine della prima quartina, si accentua sin dai primi versi della seconda quartina, nella contrapposizione delle forme verbali (“partite”/“venute”) che traducono non solo un movimento ma proprio un cambiamento di prospettiva. La focale si è spostata : l’immagine del volo non è più presentata dal punto di vista di partenza, bensì dal punto di arrivo (“siàn venute a voi qui”). Questo movimento nello spazio si doppia di uno spostamento temporale, dal passato (“noi siàn partite e siàn venute”) verso il presente (“or”, “di presente”). L’etimologia di “partire” sottolinea l’effetto di separazione indotto da questo spostamento di accento dal poeta verso il suo destinatario.

Questi versi evocano **la scomparsa progressiva di una figura unitaria dell’Io lirico**. La sineddoche iniziale riduce la presenza del poeta alla sua mano (“la mano che ci moveva”). Dotata di un suo movimento autonomo, questa mano sembra già concepita come separata dal corpo evanescente del poeta. I pronomi successivi (“costui” e “hannol”) alimentano questa presenza sfuggente. L’evanescenza della figura del poeta si conferma poi con l’immagine dei sospiri (“altro non v’è rimasto che sospiri”) che per la natura aerea (“sospiri”) traducono proprio lo svanimento completo : non resta del poeta altro che aria. Come in precedenza, quest’ultima testimonianza dell’io poetico si esprime al plurale (“sospiri”), ribadendo la dissoluzione di un io unitario. Questa destrutturazione viene poi riassunta nel participio “destrutto”, riferito a “costui”, unico rimando esplicito al poeta. La dinamica iniziale (“movea”) viene progressivamente impedita (“destrutta”) fino ad una paralisi letale (“posto si presso a morte”) che solo l’ultimo fiato del poeta allo stremo distingue ormai dalla morte (“altro non v’è rimasto che sospiri”). Questa paralisi progressiva si rispecchia nella funzione sintattica delle rappresentazioni del poeta che passano da soggetto attivo (“la mano che movea”) a complemento oggetto (“destrutto...costui”, “hannol posto”). Il poeta non è più l’agente della dinamica creativa ma diventa oggetto impotente di forze paralizzanti, tanto negative quanto misteriose.

La ripetizione del verbo dire (“diciàn”, “dice”) traduce il tentativo di resistere con la parola poetica a questa distruzione, che si tratti di **un tentativo di spiegazione razionale** (“diciàn perché”) o di una semplice descrizione dei sintomi (“dice che sente”). L’irrompere iniziale della paura nel cuore (“cose dubbiose nel core apparite”) viene descritto in termini quasi medici affini alla fenomenologia degli spiriti. Ma le cause di tale fenomeno sembrano inaccessibili alla ragione. Il tentativo di induzione logica (“or vi dicàn perché”) resta vano : l’uso del verbo “apparire” suggerisce che si rimane sempre nell’ambito della descrizione del fenomeno, mentre l’impiego assoluto del participio passato (“apparite”) presenta il fenomeno come la risultante di una causa sempre inaccessibile di per sé. L’aggettivo “dubbiose” riferito all’infinito “cose” riassume il fallimento di questo tentativo razionale, e l’impotenza del linguaggio a spiegare questa perturbazione dell’anima travolta dalla passione amorosa senza nessun ricorso possibile alla ragione per salvarsi. Viene impedita l’attivazione dell’anima intellettuale che, secondo le teorie aristoteliche, distingue l’essere umano dagli altri animali. Privo della sua anima intellettuale, il poeta rimane perciò ridotto all’anima sensitiva, comune a tutti gli animali. Non fosse quest’ultimo fiato, la sua immobilità lo accomunerebbe persino alle piante, dotate di una sola anima vegetativa.

### 3) v. 12-14 : la ricerca di compassione del lettore

L'ultima terzina, di nuovo incentrata **sull'indirizzo del componimento al destinatario**, fa eco alla prima quartina. La ripresa anaforica dell'attacco del verso 5 ("or vi diciàn perché"/ "or vi preghiàn") segna una svolta nel discorso che, dopo l'evocazione della scomparsa dell'io poetico, torna ad incentrarsi sulla situazione presente palese nel tempo delle forme verbali ("preghiàn", "possian", "sdegniate", "miri"). Come nella prima quartina, l'io poetico come entità singolare viene completamente escluso e la comunicazione si limita allo scambio tra un "noi" e un "voi" ("vi preghiàn", "ternerci noi", "vi miri"). Il pleonasma ("tenerci noi") traduce l'insistenza sulla richiesta espressa con una forza espressiva quasi orale ("quanto possian più forte"). La dimensione vocale di questa preghiera fa eco all'oralità delle "parole udite" del verso 4 che potrebbero riferirsi ad altre rime del Cavalcanti.

In ogni caso, la richiesta di asilo ("ternerci noi") e di pietà ("tanto ch'un poco di pietà vi miri") si esprime in un rapporto di sommissione ("vi preghiàn", "non sdegniate", "pietà"). Ma questa **supplica** non è più tanto quella del poeta cortese alla donna amata e onnipotente, quanto la ricerca geremiana di compassione del poeta con il suo lettore. L'ultimo verso sottolinea l'insistenza di questo grido continuo ("vi preghiàn quanto più forte possian...tanto che...") e il sonetto si conclude con quest'appello lanciato al lettore, e quasi sospeso nell'attesa di compassione, in un'eco perpetua.

**In conclusione**, in questo sonetto in forma di prosopopea, gli strumenti grafici tentano di rappresentare metonimicamente un poeta, al di là della sua scomparsa, provocata da una misteriosa passione. Ma il tentativo di analizzare razionalmente, quasi per dissezione chirurgica, le cause della sua distruzione, così come nella canzone dottrinale *Donna me prega*, risulta vano. L'unica salvezza, per questa poesia autoreferenziale, sembra invece risiedere nella speranza di destare la compassione del lettore, segnando così, nell'esplorazione dell'interiorità, l'apertura ad un destinatario.

Ma questa scomparsa dell'io poetico non esclude forse, da parte di Cavalcanti, una certa consapevolezza del proprio ruolo nella tradizione lirica in volgare, in particolare nel superamento della funzione assegnata alla poesia. Emancipandosi dal modello guinizelliano di un poeta-augello, ferito dal dardo dell'amore in pieno volo, mentre si elevava verso una verità comunque inaccessibile, le rime di Cavalcanti si presentano come una poesia-penna, temperata ed appuntita, che si stacca dal suo punto d'origine (Guinizelli maestro e modello) per guidare una formazione di uccelli-poeti verso una nuova forma di scrittura poetica, che aprirà appunto la via al Petrarca, per non dire alla poesia moderna (CALVINO, 1977).

Più banalmente, può trattarsi anche della consapevolezza che dopo la morte di un poeta, (quella fisica, reale) la sua posterità, la sua fortuna, è interamente affidata alla ricezione della sua opera, e dunque all'identificazione del lettore con le vicende universali evocate nei versi. Non a caso, queste preoccupazioni relative all'universalità del discorso, all'immedesimarsi del lettore, alla ricezione e alla fortuna dell'opera, saranno anche quelle di Dante o di Petrarca.

- **Guido Cavalcanti**, *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*

Il sonetto è costituito da endecasillabi organizzati in due quartine a rima incrociata (ABBA, ABBA) e due terzine a rima invertita (CDE, EDC). In tale schema l'omofonia delle rime è molto più serrata nelle quartine. Nelle terzine restano libere da riprese foniche le prime tre rime, con un incremento notevole dell'ariosità del dettato. La costruzione sintattica appare lineare in quanto i periodi coincidono con le strofe e le proposizioni quasi mai spezzate da *enjambement* corrispondono al verso.

---

Il tema di questo sonetto è quello, già guinizzelliano, della lode della donna amata. Sono molti, sia sul piano tematico che su quello formale – per esempio nelle parole-rima (âre, pare, salute, vertute) –, i riferimenti a *Io voglio del ver la mia donna laudare*. Ma rispetto a Guinizelli, Cavalcanti introduce un elemento nuovo costruendo la lode su un motivo di derivazione religiosa: *l'ineffabilità*. L'estatica contemplazione della bellezza e delle qualità interiori della donna amata viene così associata allo sbigottimento del poeta per la propria terrena debolezza e inferiorità di fronte a una perfezione che risulta inesprimibile all'uomo e addirittura inattuabile per la sua mente.

Riprendendo un *topos* della poesia provenzale e italiana, il transito per via della donna, Cavalcanti lo trasforma nell'apparizione estatica di un Essere soprannaturale. In nessun punto il testo indica in maniera esplicita la natura angelica o sovrumana della donna che appare spogliata di ogni attributo fisico ad eccezione dello sguardo (v. 5 quando li occhi gira) che può essere considerato un *topos* della poesia stilnovista. Ciò nonostante immersa in un'atmosfera rarefatta e senza tempo, l'apparizione della donna è circondata da un alone di sacralità che emana non tanto dalle caratteristiche che la qualificano quanto dagli effetti che l'apparizione produce su chi l'osserva: l'accrescimento di luce nel cielo, la vibrazione luminosa che lo attraversa ("che fa tremar di chiaritate l'âre" v.2), l'attonito stupore degli astanti ("sì che parlar null'omo pote", vv. 3-4) sono i segni di un'irruzione del sacro. A creare tale atmosfera contribuisce l'uso frequente di termini astratti — il latinismo "chiaritate", "umiltà", "ira", il provenzalismo "piangenza", i sostantivi "virtute", "beltate", "salute", "canoscenza".

Allo stesso modo è proprio di un Essere soprannaturale sfuggire alla comprensione della mente umana ("non fu sì alta già la mente nostra/e non si pose 'n noi tanta salute, /che propriamente n'avian canoscenza", vv. 12-14). Non si tratta dello sbigottimento di un solo uomo, qui Cavalcanti amplia la sua prospettiva giungendo a spiegare questo atteggiamento con l'inadeguatezza dell'intero genere umano a comprendere razionalmente e spiritualmente e ad esprimere a parole un'esperienza di tale intensità. È quindi allora l'assenza di ogni tratto descrittivo a tramutarsi in un potente connotatore di sacralità. L'impossibilità di parlare di lei ribadita ai versi 6 e 9 ("ch'i nol savria contare", "Non si poria contar") assume il valore di un'ammissione d'incommensurabilità: di fronte alla sovrumaneità della donna l'uomo può solo tacere. Se questi elementi appartengono alla tradizione stilnovistica l'originalità dell'interpretazione di Cavalcanti sta in particolare nella compenetrazione dei contenuti e dei fenomeni linguistici. Come osserva Marco Santagata "se un termine come 'salute' (v. 13), nel senso di 'perfezione', dal momento che solo nella 'salvezza' risiede la perfezione vera, e un sintagma come 'd'umiltà donna' (v.7), nel senso di 'donna umile, benigna', rimandano genericamente al linguaggio religioso di ispirazione scritturale, l'attacco del sonetto, la domanda che conferisce il tono estatico all'apparizione, è straripante di suggestioni bibliche: il motivo ricorre nel *Cantico dei cantici* ('Quae est ista quae ascendit per desertum', 'Chi è costei che sale dal deserto', III 6; 'Quae est ista quae progreditur', 'Chi è costei che avanza', VI, 9; 'Quae est ista quae ascendit de deserto', 'Chi è costei che sale dal deserto', VIII 5) e nel libro di *Isaia* ('Quis est iste qui venit de Edom', 'Chi è colui che viene da Edom', LXIII 1)."

Tuttavia, sebbene i riferimenti alle scritture e l'attribuzione alla figura femminile di tratti soprannaturali sembrino ricondurre il componimento di Cavalcanti nell'ambito di uno stilnovismo cristiano, in realtà non è un'esperienza mistica quella che descrive il poeta. A negarlo è innanzitutto il carattere collettivo dell'esperienza che viene descritta ("ciascun sospira", v. 4; "non si poria contar", v. 9; "la mente nostra", v. 12; "non si pose 'n noi", v. 13; etc.). Inoltre, se l'apparizione è la manifestazione sensibile di un mondo ideale e perfetto conoscibile solo dall'intelletto, d'altra parte è proprio l'apparizione a impedire all'uomo di

---

trascendere la percezione sensibile, di elevarsi alla conoscenza intellettuale della “umiltà” e della “beltate”. La conoscenza di queste idee (universali e puramente intellettuali) non può essere appannaggio dell’uomo innamorato. La “mente” infatti non può giungere all’altezza delle idee (v. 12), all’uomo non è data questa possibilità di salvezza (“salute”, v. 13). Emerge qui la matrice averroistica della poesia cavalcantiana. La mente non è l’intelletto, ma piuttosto una parte dell’anima sensitiva, luogo della memoria e dell’immaginazione. L’intelletto, l’intelletto universale, è accessibile agli uomini soltanto nella misura in cui questi sanno astrarsi dalla visione sensibile, andare oltre il *phantasma* che domina la memoria e l’immaginazione, il che è naturalmente impossibile all’uomo in preda alla passione amorosa. Da questo punto di vista assumono grande rilevanza le negazioni : “null’uomo”, v. 4; “i’ nol savria contare”, v. 6, “Non si poria contar”, v. 9; “non fu si alta”, v. 12, “non si pose”, v. 13 ecc. L’insistenza sull’impossibilità per la parola poetica di descrivere, “contare” adeguatamente, si chiariscono infine nell’ultima terzina dove tale impossibilità viene appunto fatta derivare dall’incapacità di avere “canoscenza”.

## **2) Textes tirés de C. Malaparte, *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1997.**

- « Il Generale von Schobert sorrideva... they ought to be fathers of the brave Russian boys. ». « I cani rossi », *Kaputt*, pp. 705-708.

Le texte est extrait de la Parte terza de *Kaputt*, « I cani », dont le chapitre IX s'intitule précisément « I cani rossi ». Publié en 1944, le second roman de Malaparte reprend partiellement, en les transfigurant, des chroniques de guerre publiées entre 1941 et 1943, alors qu'il était correspondant sur les fronts de l'Europe de l'Est et du Nord. Ces articles, qui avaient fini par être censurés pour apologie de l'ennemi, sont réécrits et ramenés en Italie dans des conditions aventureuses racontées dans la préface du livre, qui marque également le rapprochement de Malaparte au PCI et à Togliatti.

« I cani rossi » est un récit enchâssé, comme le révèlent les dernières lignes de l'extrait : à Helsinki, en mars 1942, par une nuit d'hiver et après un dîner très mondain de diplomates à la légation de Suède, Malaparte s'installe avec d'autres convives – dont l'ambassadeur d'Espagne Da Foxà et celui de Suède, Westmann – dans la bibliothèque, fumant et buvant en silence devant un feu de cheminée, alors qu'un chien aboie au loin dans la nuit. Il prend alors à raconter l'histoire des chiens rouges ukrainiens, dont il a été le témoin direct quelques mois auparavant, qui constituera le chapitre dont notre extrait constitue les dernières pages.

En Ukraine, à l'automne 1941, Malaparte avait assisté au début de la "guerra persa" des allemands en URSS : sur la Dniepr, il avait fait alors la connaissance du Général von Schobert, qui y affrontait les armées du Maréchal Budienny, "le Murat soviétique", qui battaient encore la retraite. Alors qu'il ne peut comprendre pourquoi les SS et les tankistes allemands s'étaient mis "un beau jour" à pourchasser et tuer brutalement les chiens des cosaques, Malaparte assiste un matin, depuis un observatoire d'artillerie, à une attaque des *Panzerdivision* avec le Général : de la plaine douce et limpide du champ de bataille, qui évoque à Malaparte l'*Anabase* et les gravures sèchement précises de Dürer, commencent à monter les bruits de l'avancée des Panzers.

Le texte est assez emblématique de l'écriture malapartienne de *Kaputt* : la première partie y



---

dresse le portrait raffiné du Général von Schobert, dont une prolepse nous dévoile la mort prochaine, accidentelle et élégante comme ses manières bavaroises ; la partie centrale décrit le déroulement de la bataille, ou plutôt sa faillite spectaculaire, à la fois affreuse et ridicule, grâce aux chiens entraînés à faire sauter les chars par les soviétiques ; la dernière partie revient sur le massacre des chiens, maintenant éclairci, en explicitant par trois fois, sur trois registres distincts, l'analogie des jeunes russes et de leurs chiens.

Cette triple identification (tragique, raciste et pragmatique) qui clôt l'enchâssement et l'extrait, et éclaire l'un des grands thèmes de *Kaputt* et d'autres œuvres de Malaparte, devait constituer l'axe de lecture privilégié du texte. On en attendait de la part des candidats une illustration intertextuelle et une explication serrée, thématique – voire philosophique –, que la richesse rhétorique et stylistique du texte (sa topographie si précise, ses mouvements et péripéties dramatiques, ses apartés et ellipses, son plurilinguisme, sa focalisation narrative oscillante, ses synesthésies, anaphores, paradoxes, oxymorons et antithèses, ses alternances de tons et genres littéraires) ne devait pas occulter.

- « Uno strano odore era nell'aria... "Tu m'agaces" rispondeva Jack. ». « La peste », *La pelle*, pp. 972 - 976.

Le texte est tiré du premier chapitre de *La pelle*, publié en 1949, d'après plusieurs récits de guerre à la première personne déjà écrits par Malaparte. Après sa participation aux combats de la Grande Guerre sur le front alpin en tant qu'officier, après son expérience de correspondant de guerre pendant les premières années de la Seconde Guerre Mondiale sur les fronts scandinaves et est européens, celui-ci raconte son expérience d'officier de liaison pour le nouveau Regio Esercito auprès de l'armée américaine, après les débarquements en Sicile.

La diégèse prend place essentiellement à Naples, les premiers mois de 1944, alors que le front s'est fixé à 100 km plus au nord, autour de Montecassino, sur la ligne Gustav. Le Capitaine Malaparte accompagne les officiers américains dans la ville et ses alentours : parmi eux, le colonel Jack Hamilton, universitaire cultivé et francophile de Virginie, apparaît dès les premières lignes du roman et fera office d'interlocuteur privilégié, de confident-contradictoire et d'alter ego tout au long du récit.

L'extrait reprend les débuts du chapitre initial, intitulé « La peste », et illustre et éclaire ce titre métaphorique : Jack et Malaparte, "lavati, nutriti, puliti", descendent Toledo, l'une des plus longues, des plus fréquentées et plus emblématiques avenues napolitaines, et sont confrontés à la misère et aux maladies de la population napolitaine. Après le paragraphe initial, qui définit par négations successives le milieu olfactif prégnant des rues adjacentes des Quartieri Spagnoli, c'est le regard et l'ouïe des protagonistes qui captent la vie urbaine : les "capere", coiffeuses publiques, et les "sciuscià", cireurs de chaussures, retiennent d'abord l'attention du narrateur, qui finit par évoquer les cris des maquereles proposant aux soldats alliés des enfants pour deux ou trois dollars de l'époque – et ce alors même que les deux amis s'approchent des quartiers les plus riches de la ville. La dernière partie du texte, dialogue entre un Jack Hamilton écoeuré et un Malaparte provocateur, proposera une obscène synthèse de l'économie souterraine de Naples libérée et occupée, s'articulant autour du prix de la chair humaine, féminine ou masculine, blanche ou noire, dans une ambiguïté monstrueuse entre l'alimentaire et le sexuel.

Afin d'articuler les nombreuses figures rhétoriques et stylistiques du texte, on pouvait précisément choisir comme fil rouge son obscénité *in crescendo*, en élucider les modalités et rappeler qu'elle caractérise le style de Malaparte, dont l'œuvre exprime une esthétique

---

baroque où l'érotique, le comique et le répugnant tendent vers une grâce contradictoire et syncrétique. Le texte devait être l'occasion pour les candidats d'illustrer et d'évoquer ce qu'on a pu récemment appeler cette esthétique du choc, mais également de s'interroger sur l'obscénité de plusieurs passages dans diverses œuvres de l'écrivain. En particulier, il pouvait être pertinent, en lisant ces lignes, d'avoir à l'esprit les mots publiés en 1943 tirés de *L'Être et le Néant* (« Le Pour-Autruï », dernier chapitre) de Jean-Paul Sartre, que Malaparte lisait avec intérêt et qui est précisément cité dans l'extrait :

L'*obscène* apparaît lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèlent l'inertie de sa chair [...] Et cette chair révélée est spécifiquement obscène lorsqu'elle se découvre à quelqu'un qui n'est pas en état de désir et *sans exciter son désir*. Une désadaptation particulière qui détruit la situation dans le temps même où je la saisis et qui me livre l'épanouissement inerte de la chair comme une brusque apparition sous le mince vêtement des gestes qui l'habillent, alors que je ne suis pas, par rapport à cette chair, en état de désir : voilà ce que je nommerai l'obscène.

- « Eravamo dalla Piazza Reale saliti... dalle fogne, come topi, quei poveretti ».  
« La pioggia di fuoco », *La pelle*, pp. 1243-1246.

Le texte est tiré de la dernière partie de *La pelle* (chapitre IX sur XII) ; alors qu'il assiste aux côtés de son ami Jack Hamilton à une veillée funèbre plébéienne teintée de miracle populaire dans le quartier napolitain de Pallonetto, en mars 1944, Malaparte évoque déjà, à l'extrême fin du chapitre précédent, "une immense lueur de sang" illuminant le ciel au-dessus du cratère du Vésuve, ainsi qu'un "cri terrible" déchirant la nuit.

« La pioggia di fuoco » est le récit de l'éruption du volcan, magnifique et horrible, observée par les deux amis depuis les *vicoli* populaires de Naples et ses bordels jusqu'à ses "lieux les plus sacrés", comme le *Duomo* où se trouve le sang miraculeux de San Gennaro, patron de la ville. Encore une fois, Jack et Malaparte observent et ressentent ensemble le peuple qui, "comme toujours" affamé, apeuré et meurtri de sa propre misère matérielle et morale, s'abandonne à des turpitudes et à des exploits avec un "merveilleux désespoir".

Le premier paragraphe du texte évoque une foule tumultueuse, à la fois enfantine et furieuse, à la recherche des boucs émissaires face au volcan qui menace la ville : les prostituées et les soldats noirs américains prêts à être lynchés finissent pourtant par se fondre dans la foule, dans la contemplation ébahie du cataclysme. Le tumulte furieux ainsi est à la fois transfiguré littérairement et précisément resitué, comme souvent chez Malaparte, dans la topographie urbaine, juxtaposant ainsi à la chronique vécue une dimension archaïque et sacrée : on attendait des candidats une illustration des moyens mis en œuvre par l'auteur pour susciter cet effet d'intemporalité amoral (lexique, métaphores et antithèses, références répétées à l'Antiquité, jusqu'à la syntaxe rapprochant ici aussi, par exemple, désirs sexuels et besoins alimentaires). De fait, cette première partie du texte se clôt précisément sur des considérations morales de matrice à la fois chrétienne et païenne, dans des oxymores à répétition dont le jury attendait une explication qui ne se limite pas à un constat.

La seconde partie, qu'on pouvait isoler dans les deux paragraphes centraux, est une prolongation de la première, sorte de crescendo hyperbolique et dantesque du tourbillon aveugle et infernal, où soldats, prostituées, peuple vengeur apeuré et affamé, et jusqu'aux deux protagonistes du récit, sont tous vaincus par le "fléau" du Vésuve et communient dans la

---

peur et la fuite, tandis qu'une longue métaphore organique les rabaisse tous à l'état de vaincus asservis, et que la topographie toujours très précise les renvoie cette fois "à ces lieux qui depuis les temps anciens sont réputés parmi les plus sacrés de Naples".

La dernière partie, composée des deux derniers paragraphes, évoque enfin le bruit anthropomorphisé et les secousses sismiques liées à l'éruption, qui contraignent la plèbe la plus misérable à quitter, "come topi", les méandres de l'ancien aqueduc et les égouts où elle s'était réfugiée, pour émerger dans un mouvement contradictoire avec celui du début du texte, en une atroce résurrection apocalyptique pascale où Boccace et Dante se rejoignent explicitement.

Le fil conducteur du texte, par-delà son mouvement chthonien impliquant les éléments primordiaux de la création et reversant dans les rues l'intemporel peuple napolitain, pouvait être le syncrétisme malapartien antimoderniste, capable de mobiliser, afin de décrire cette éruption apparemment catastrophique, paganisme et rite pascal, imagerie populaire et grande littérature, eschatologie et Aïôn géologique antique.

- « Non tutti potranno leggere questo libro...le altre nazioni d'Europa ». *La rivolta dei santi maledetti*, pp. 5-8.

*La rivolta dei santi maledetti* est publié pour la première fois avec le titre *Viva Caporetto* en 1821. Immédiatement censuré car jugé antinationaliste et défaitiste le livre a été republié la même année par Malaparte avec son titre définitif dans le but de contourner la censure mais sans y parvenir. En 1923, l'écrivain publie une seconde édition de la *Rivolta*, revue et augmentée. Cette nouvelle édition ne change rien aux thèses fondamentales du pamphlet : la vision réaliste du fantassin et de la guerre, la défense du comportement des soldats lors de la débâcle de Caporetto, la volonté révolutionnaire et l'idée qu'il fallait poursuivre et mener à son terme le Risorgimento.

Le passage qui est proposé à l'analyse est tiré du début de l'ouvrage. Il ne s'agit ni d'une préface, ni d'une introduction à proprement parler mais d'une adresse implicite au lecteur qui prend dès l'incipit la forme d'une mise en garde : « Non tutti potranno leggere questo libro », affirmation qui ouvre et clôt cette adresse qui compose le premier mouvement du passage où après avoir caractérisé le lecteur qui peut appréhender le texte, le narrateur décrit la nature du livre par la description de son auteur. Le deuxième mouvement est une présentation, en négatif pour ainsi dire, du sujet du livre : *Caporetto*. Le narrateur rappelle l'interprétation officielle de cet événement, l'exploitation politique qui en a été faite après la guerre et enfin le déni des acteurs de cette débâcle qui, au lieu de revendiquer leur geste ont souvent préféré le renier. Le troisième mouvement, enfin, (« Caporetto non è semplicemente un episodio militare ...») correspond à la caractérisation que fait le narrateur de cet événement historique, à ses yeux représentatif de la révolution nationale qu'a été le Risorgimento, commencée en 1821 et poursuivie dans les Argonne et le Carso par les soldats italiens qui ont combattu la Grande Guerre.

L'incipit fait négativement référence à l'existence d'une communauté « d'élus » admis comme lecteurs. Bien que le mot ne soit pas prononcé le texte renvoie de manière elliptique aux simples soldats, ces hommes qui ont goûté dans les tranchées la saveur de la terre. La guerre, observe Aurélie Manzano, « s'apparente à une catabase qui permet d'accéder à une connaissance déniée au commun des mortels. L'idée du passage dans un univers différent, image de l'enfer sur terre, « il cerchio della guerra », est relayée par les indications sur l'itinéraire de l'individu : descendre, entrer, sortir. Les épreuves qu'il doit traverser (manger de la terre, souffrir, espérer, maudire...) constituent les indispensables jalons de tout rite initiatique. C'est pour cette raison que davantage qu'un livre sur la guerre — « Non è un libro

---

di guerra questo » — *La rivolta...* se veut un témoignage sur le parcours de l'homme à travers la guerre. « Dans la suite du texte, la répétition obsessionnelle du terme ' homme ' révèle que Malaparte voit dans cette expérience de guerre la véritable naissance à la condition d'homme. La constante référence aux ' racines ' est d'ailleurs là pour rappeler combien la guerre est selon lui au fondement de la vie et de l'être. En filigrane, se dessine un enfantement par la boue de la tranchée qui évoque à la fois le fossé fangeux du premier manifeste futuriste et le rôle dévolu à la terre, refuge et prison du fantassin, dans toute la littérature de la Première Guerre mondiale ».

La deuxième partie du texte aborde donc directement la question de Caporetto évoquant tout d'abord quelques-uns des protagonistes de cet épisode militaire : le général Alberto Cavaciocchi, le général Pietro Badoglio et Luigi Cadorna, commandant en chef des troupes italiennes, ainsi que son directeur spirituel, le Père Giovanni Semeria. Autant de noms définitivement associés à l'épisode de Caporetto, en bien ou en mal, et qui ont nourri une série de légendes invraisemblables dont le résultat, et c'est ce que met en exergue le narrateur, a surtout été d'occulter deux années de sacrifices et de batailles endurées par les soldats. Les politiciens et les dirigeants italiens, au lieu de mettre en avant la souffrance et le sacrifice des protagonistes de cette défaite, s'en sont servi à des fins électorales ou basement politiques. Ces deux premiers paragraphes jouent sur l'amplification. L'effet de liste, de noms et d'hypothèses contradictoires, mises sur le même plan, produit un effet de chaos qui ridiculise l'ensemble des interprétations courantes de cet événement. Les paragraphes qui suivent présentent, en revanche, la vision de Malaparte. L'énumération et les parallélismes contradictoires sont abandonnés au profit d'une syntaxe claire et explicative. Malaparte exprime d'abord une thèse suivie de la présentation de ses causes et de ses effets. Tout le lexique dysphorique précédemment utilisé laisse la place à une nouvelle axiologie plus positive.

C'est à cet endroit que Malaparte lance son acte d'accusation : Caporetto a fait l'objet d'une exploitation « immonde » de la part du pouvoir politique aidé en cela par le principal vice du peuple italien : son manque de franchise et de sens de la responsabilité. Mais ce sens de la responsabilité, de la part de ceux qui ont vécu et subi, « souffert » Caporetto, consisterait non pas à reconnaître leur manque de courage, non pas à s'accuser d'avoir été traîtres à leur patrie, mais à reconnaître la nécessité tragique et révolutionnaire de cette souffrance. L'acte d'accusation de Malaparte vise ainsi à renverser tous les lieux communs sur cette débâcle. Loin de représenter le moment le plus sombre de la participation italienne à la Grande Guerre, loin de constituer un désastre qui a jeté l'opprobre sur ses protagonistes, de pauvres fantassins en déroute, Caporetto a été un acte terrible de courage, voire, laisse-t-il entendre, de patriotisme. Car en réalité, telle est la thèse que Malaparte défendra tout au long de son pamphlet, Caporetto a été le point d'orgue d'une lutte des classes, le moment décisif d'une prise de conscience collective. Ce ne fut pas un simple événement militaire, mais le point culminant « de la révolution nationale commencée en 1821 ».

La troisième partie du texte où apparaît en conclusion et pour la première fois de manière solennelle le moi de l'auteur (« io pongo l'episodio di Caporetto... ») développe cette idée faisant même de cet événement l'un des grands moments du progrès de la civilisation, et un tournant dans l'histoire de l'humanité, un exemple pour toutes les nations de l'Europe.

---

## II) Traductions improvisées

### Texte 1

Quand j'entrai, poussant la porte mal close, quelques chauves-souris tournoyèrent, puis s'élancèrent au-dehors par la fenêtre dévitrée. J'avais cru l'averse passagère, mais, tandis que je patientais, le ciel acheva de s'assombrir. Me voici bloqué pour longtemps ! Il était dix heures et demie ; on ne déjeunait qu'à midi. J'attendrai jusqu'au premier coup de cloche, que l'on entend d'ici certainement, pensai-je. J'avais sur moi de quoi écrire et, comme ma correspondance était en retard, je prétendis me prouver à moi-même qu'il n'est pas moins aisé d'occuper bien une heure qu'une journée. Mais ma pensée incessamment me ramenait à mon inquiétude amoureuse : ah ! si je savais que quelque jour elle dût reparaître en ce lieu, j'incendierais ces murs de déclarations passionnées... Et lentement m'imbibait un ennui douloureux, lourd de larmes. Je restais effondré dans un coin de la pièce, n'ayant trouvé siège où m'asseoir, et comme un enfant perdu je pleurais.

Certes le mot Ennui est bien faible pour exprimer ces détresses intolérables à quoi je fus sujet de tout temps [...].

André Gide, *Isabelle*, 1911

### *Proposition de traduction*

Quando entrai, sospingendo la porta chiusa male, alcuni pipistrelli volteggiarono, poi si slanciarono fuori attraverso la finestra priva di vetro. Avevo creduto che l'acquazzone fosse passeggero, ma, mentre pazientavo, il cielo finì di oscurarsi. Eccomi bloccato a lungo ! Erano le dieci e mezza ; non si pranzava prima di mezzogiorno. Aspetterò fino al primo rintocco della campana, che certamente si sente da qui, pensai. Avevo con me l'occorrente per scrivere e, visto che la mia corrispondenza era in ritardo, pretesi di provare a me stesso che non è meno facile occupare bene un'ora che una giornata. Ma i miei pensieri mi riportavano incessantemente alla mia inquietudine amorosa : ah ! se sapessi che un giorno o l'altro ella dovesse ricomparire in questo luogo, incendierei i muri di dichiarazioni appassionate... E lentamente mi impregnavo di un tedio doloroso, carico di lacrime. Rimanevo affranto in un angolo della stanza, non avendo trovato niente per sedermi, e piangevo come un bambino sperduto.

Certo, la parola Fastidio è alquanto debole per esprimere le sofferenze a cui fui sempre soggetto [...].

### Texte 2

L'image suivante, c'est un petit groupe, clients et personnel de l'hôtel, massés sur une terrasse au bout du parc, dominant l'océan. Au premier regard, étrangement, on ne remarque rien. Tout paraît normal. Puis, c'est comme si on faisait le point. On s'avise que l'eau est très loin. Entre la bordure des vagues et le pied de la falaise, la plage en temps normal est large d'une vingtaine de mètres. Là, elle s'étend à perte de vue, grise, plate, scintillante sous le soleil voilé : on se croirait au Mont-Saint-Michel à marée basse. On s'aperçoit aussi qu'elle est jonchée d'objets dont on ne mesure d'abord pas l'échelle. Ce bout de bois tordu, est-ce une branche arrachée ou un arbre ? Un très grand arbre ? Cette barque démantelée, est-ce que ce ne serait pas plus qu'une barque ? Carrément un bateau, un chalutier, rejeté et brisé comme une coquille de noix ? On n'entend aucun bruit, pas un souffle n'agite les plumets des

---

cocotiers. Je ne me rappelle pas les premières paroles prononcées dans le groupe que nous avons rejoint [...].

Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, 2009

*Proposition de traduction*

Nell'immagine successiva c'è un piccolo gruppo di persone, clienti e dipendenti dell'albergo accalcati su una terrazza in fondo al parco, a picco sull'oceano. Al primo sguardo, stranamente, non notiamo nulla. Tutto sembra normale. Poi è come se mettessimo a fuoco. Ci rendiamo conto che l'acqua è molto lontana. Tra il bordo delle onde e la base della scogliera la spiaggia solitamente è larga una ventina di metri. Adesso si estende a perdita d'occhio, grigia, piatta, scintillante sotto il sole velato: sembra di essere a Mont-Saint-Michel con la bassa marea. E ci accorgiamo anche che è disseminata di oggetti le cui dimensioni sulle prime ci sfuggono. Quel pezzo di legno storto, è un ramo divelto o un albero? Un albero molto alto? Quella barca smantellata non è forse qualcosa di più che una barca? Forse addirittura un battello, un peschereccio, rigettato e frantumato come un guscio di noce? Non si sente alcun suono, non un alito di vento che smuova i pennacchi degli alberi di cocco. Non ricordo le prime parole pronunciate nel gruppo che abbiamo raggiunto [...].

**Texte 3**

L'année d'après, il y eut la guerre de '14 dans laquelle je fus engagé pendant cinq ans. Un soldat d'infanterie ne pouvait guère y réfléchir à des arbres. À dire vrai, la chose même n'avait pas marqué en moi ; je l'avais considérée comme un dada, une collection de timbres, et oubliée. Sorti de la guerre, je me trouvais à la tête d'une prime de démobilisation minuscule mais avec le grand désir de respirer un peu d'air pur. C'est sans idée préconçue – sauf celle-là – que je repris le chemin de ces contrées désertes.

Le pays n'avait pas changé. Toutefois, au-delà du village mort, j'aperçus dans le lointain une sorte de brouillard gris qui recouvrait les hauteurs comme un tapis. Depuis la veille, je m'étais remis à penser à ce berger planteur d'arbres. « Dix mille chênes, me disais-je, occupent vraiment un très large espace. »

J'avais vu mourir trop de monde pendant cinq ans pour ne pas imaginer facilement la mort d'Elzéard Bouffier, d'autant que, lorsqu'on en a vingt, on considère les hommes de cinquante comme des vieillards à qui il ne reste plus qu'à mourir.

Jean Giono, *L'homme qui plantait des arbres*, 1973

*Proposition de traduction*

L'anno seguente, ci fu la guerra del '14 che mi impegnò per cinque anni. Un soldato di fanteria non poteva pensare agli alberi. A dir la verità, la cosa non mi era nemmeno rimasta impressa; l'avevo considerata come un passatempo, una collezione di francobolli, e dimenticata. Finita la guerra, mi trovai con un'indennità di congedo minuscola ma con il grande desiderio di respirare un po' d'aria pura. Senza idee preconcepite, tranne quella, ripresi la via di quelle terre desertiche.

Il paese non era cambiato. Tuttavia, oltre il villaggio abbandonato, scorsi in lontananza una specie di nebbia grigia che ricopriva le colline come un tappeto. Mi ero rimesso a pensare a quel pastore che piantava gli alberi dal giorno prima. Diecimila querce, mi dicevo, occupano davvero un grande spazio. Avevo visto morire troppa gente in cinque anni per non immaginarmi facilmente anche la morte di Elzéard Bouffier, tanto più che, quando si ha vent'anni, si considerano le persone di cinquanta come dei vecchi a cui non resta altro che morire.

---

#### Texte 4

Pour le dogme Boisrosé tel que Bonne l'avait reçu du ciel, révélé sur on ne sait quel Sinai, l'amour était la seule trahison. Jamais Angélique ne s'en était rendue coupable. Jamais non plus Hedwige ne se perdrait dans ce marécage. Il ne lui arriverait jamais, pareille à un faucon déchaperonné, d'aller vers le large au-dessus de quelque jeune mâle sans revenir à l'heure dite chevaucher le poing maternel. Mais on était moins sûr de Fromentine. Ses dix-huit ans, son tempérament dénichéur et curieux, une certaine audace exploratrice, l'orgueil qui la poussait à essayer sur autrui la dangereuse propagande de sa beauté, indiquaient des tendances au déracinement et des sympathies envers le monde extérieur : elle raffolait des robes et le luxe l'eût percée de ses flèches si elle l'eût connu ; mais elle ne le connaissait que par une sorte de nostalgie inconsciente et par cette pente naturelle qui pousse les filles belles vers la rue de la Paix et l'avenue Matignon. La famille Boisrosé, cela va sans dire, veillait, chacune faisant le quart autour de Fromentine [...].

Paul Morand, *L'homme pressé*, 1941

#### *Proposition de traduction*

Secondo il dogma Boisrosé tale e quale Bonne lo aveva ricevuto dal cielo, rivelato su non si sa bene quale Sinai, l'amore era l'unico tradimento. Angélique non se ne era mai resa colpevole. Nemmeno Edwige si sarebbe mai persa in quel pantano. Simile a un falco scappucciato, non le sarebbe mai accaduto di dirigersi verso il largo al disopra di un qualche giovane maschio senza tornare all'ora prevista ad appollaiarsi sul pugno materno. Ma si era meno certi di Fromentine. I suoi diciotto anni, il suo temperamento scopritore e curioso, una certa audacia esploratrice, l'orgoglio che la spingeva a mettere alla prova sugli altri la pericolosa propaganda della sua bellezza, erano indici di tendenze allo sradicamento e di simpatie per il mondo esterno : andava matta per i vestiti e il lusso l'avrebbe trapassata con le sue frecce se lo avesse conosciuto ; ma ella non lo conosceva che attraverso una sorta di nostalgia inconscia e quell'inclinazione naturale che spinge le belle ragazze verso rue de la Paix e avenue Matignon. I Boisrosé, non c'è bisogno di dirlo, vegliavano, facendo la guardia, ognuno a propria volta, intorno a Fromentine [...].

#### Texte 5

Marianne n'était pas un lecteur de roman ; la leurrer était sans noblesse : elle m'envoyait chaque jour des lettres brûlantes, elle avait foi en moi, elle n'avait consenti cette séparation, pour elle si douloureuse, qu'afin que j'écrivisse. Elle m'avait soutenu dans mon projet de fuir Annecy où je n'écrivais rien (elle ne savait pas, si je le devinais, qu'à Mourioux m'attendait une page tout aussi blanche, qu'aucun voyage ni pédante retraite ne suffissent à remplir), et où j'avais passé un hiver funeste ; dans cette ville facile, propre aux effusions romantiques et au pensum bariolé des sports de neige, j'enrageais davantage que dans de plus grandes villes, où la misère s'allège d'être côtoyée sans cesse, et partagée. Puis, Marianne jouant dans une troupe locale, j'avais inconsidérément accepté un petit emploi à la Maison de la Culture : la promiscuité en laquelle il me fallait vivre avec de bons apôtres forts de leur mission civilisatrice et des fonctionnaires à hobbies, dans une constante surenchère de créativité dévote, m'exaspérait.

Pierre Michon, *Vies minuscules*, 1984

---

*Proposition de traduction*

Marianne non era una lettrice da romanzo; ingannarla era privo di nobiltà : lei mi inviava ogni giorno lettere ardenti, aveva fede in me, si era piegata a questa separazione, per lei così dolorosa, solo perché scrivessi. Mi aveva assecondato nel mio progetto di fuggire Annecy dove non scrivevo niente (lei non sapeva, se pure io lo intuivo, che a Mourioux mi attendeva una pagina altrettanto bianca, che nessun viaggio e nessun ritiro pedante bastano a riempire), e dove avevo trascorso un inverno funesto; in quella città facile, adatta alle effusioni romantiche e all'ingrata attività variegata degli sport invernali andavo maggiormente in bestia che in città più grandi, in cui la miseria si allevia per il fatto di essere incessantemente sfiorata, e condivisa. Poi, visto che Marianne recitava in una compagnia locale, avevo avventatamente accettato un lavoretto alla Casa della Cultura : la promiscuità nella quale mi toccava vivere con dei buoni apostoli forti della loro missione civilizzatrice e dei funzionari con degli hobby, in un costante rincarare di creatività devota, mi esasperava.

**Texte 6**

Casimir m'accompagnait souvent, mais je préférais marcher seul. Et presque chaque jour la pluie me surprenait dans le jardin ; trempé, je rentrais me sécher devant le feu de la cuisine. Ni la cuisinière, ni Gratien ne m'aimaient ; mes avances réitérées n'avaient pu leur arracher trois paroles. Du chien non plus, caresses ou friandises n'avaient pu me faire un ami ; Terno passait presque toutes les heures du jour couché dans l'âtre vaste, et quand j'en approchais il grognait. Casimir que je retrouvais souvent, assis sur la margelle du foyer, épluchant des légumes ou lisant, y allait alors d'une tape, s'affectant que son chien ne m'accueillît pas en ami. Prenant le livre des mains de l'enfant je poursuivait à haute voix sa lecture ; lui, restait appuyé contre moi ; je le sentais m'écouter de tout son corps.

Mais ce matin-là l'averse me surprit si brusque et si violente que je ne pus songer à rentrer au château ; je courus m'abriter au plus proche ; c'était ce pavillon abandonné que vous avez pu voir à l'autre extrémité du parc, près de la grille ; il était à présent délabré [...].

André Gide, *Isabelle*, 1911

*Proposition de traduction*

Casimiro mi accompagnava spesso, ma preferivo camminare solo. E quasi ogni giorno di pioggia mi sorprendevo nel giardino ; bagnato fradicio, rientravo ad asciugarmi davanti al fuoco della cucina. Non piacevo né alla cuoca né a Graziano ; i miei ripetuti approcci non erano riusciti a strappare loro tre parole. Neanche il cane era diventato mio amico nonostante le carezze o i dolciumi ; Terno trascorrevva quasi tutte le ore del giorno steso davanti al vasto focolare, e quando mi ci avvicinavo ringhiava. Casimiro, che ritrovavo spesso seduto sul bordo del camino intento a mondare delle verdure o a leggere, gli dava allora un colpetto, affliggendosi perché il suo cane non mi accoglieva con fare amichevole. Prendendo il libro dalle mani del bambino proseguivo la lettura ad alta voce ; lui restava stretto a me ; lo sentivo ascoltarmi con tutto il corpo.

Ma quella mattina l'acquazzone mi sorprese in modo così brusco e violento che non potei pensare di rientrare al castello; corsi a ripararmi nel posto più vicino; era quel padiglione abbandonato che avete potuto vedere all'altra estremità del parco, vicino al cancello; ormai era sgangherato [...].



---

### Texte 7

Je me souviens de certains soirs de causerie littéraire : en haut, on parlait de poésie et de désir, du plaisir ineffable qu'on prend, dit-on, à composer des livres ; en bas, ayant trouvé la clef de la cave où étaient stockées les bières du petit bar intérieur, je me saoulais sans vergogne. Je me souviens de la neige, toute de fleurs légères dans le halo des réverbères, et pesante et noire autour du bâtiment, foulée de tant de pas et de roues, où j'aurais voulu tomber. Je me souviens, avec des larmes, du sourire étranglé du peintre Bram Van Velde invité là un soir et égaré, de sa trop longue gabardine d'un autre temps, de son chapeau mou qu'il tint gauchement tout le temps qu'il resta assis en butte à ses admirateurs en verve, vieillard bénin et doux, interloqué comme un stylite au pied d'un mât de cognac, honteux des sottises questions qu'on lui posait, honteux de n'y savoir répondre qu'en monosyllabes d'assentiment factice, honteux de son œuvre et du sort que le monde fait à tous, de la parole burlesque dont il afflige les bavards [...].

Pierre Michon, *Vies minuscules*, 1984

### *Proposition de traduction*

Mi ricordo di certe sere di discussione letteraria : sopra si parlava di poesia e di desiderio, del piacere ineffabile che si prova, si dice, nel comporre libri; sotto, avendo trovato la chiave della cantina in cui erano stoccate le birre del baretto interno, io mi ubriacavo spudoratamente. Mi ricordo della neve, fatta di fiori leggeri nell'alone dei lampioni, e pesante e nera intorno all'edificio, calpestata da una tale quantità di passi e di ruote, nella quale sarei voluto cadere. Mi ricordo, con le lacrime agli occhi, del sorriso strozzato del pittore Bram Van Velde invitato lì una sera e smarrito, della sua gabardine troppo lunga di un'altra epoca, del suo cappello floscio che tenne goffamente per tutto il tempo che restò seduto in balia dei suoi ammiratori in vena, vegliando benigno e mite, sconcertato come uno stilite ai piedi di un albero della cuccagna, confuso per le sciocche domande che gli ponevano, confuso di non sapervi rispondere che a monosillabi di finto assenso, confuso per la sua opera e per la sorte che il mondo riserva a tutti, per la parola burlesca con cui affligge i chiacchieroni [...].

### Texte 8

Le fait est que mon père n'avait jamais pensé devenir veuf. Ou bien, craignant que cela arrivât, il en avait gommé la simple possibilité. De sorte que, parmi tous les futurs possibles, il n'en avait envisagé que deux : celui où sa femme serait veuve, celui où tous deux auraient disparu. Mais un monde où lui-même serait seul — c'est-à-dire sans la femme qu'il aimait et avait épousée en septembre 1959 — était à ses yeux impossible. C'était sa conviction avant l'annonce de son cancer qui la tua en moins d'un mois. Ainsi la disparition de ma mère signifia pour mon père la fin des deux seuls mondes qui lui semblaient probables, tandis que le monde qui restait, celui qu'il n'avait pas prévu dans sa cosmologie intime, lui était totalement inconnu. À presque soixante ans (il en avait cinquante-sept lorsque ma mère est morte), comment pouvait-il l'habiter, s'y faire une place convenable ? Sans doute eût-il fallu que je sois plus présent, au moins au cours de la première année, et plus attentionné aussi, que je l'aide, comme on dit, à remonter la pente — même si je ne savais pas quelle pente il fallait remonter.

Thierry Hesse, *Démon*, 2009

---

*Proposition de traduction*

Il fatto è che mio padre non aveva mai pensato di diventare vedovo. Oppure, temendo che succedesse, ne aveva cancellato la semplice possibilità. Di modo che, tra tutti i futuri possibili, ne aveva presi in considerazione soltanto due : quello in cui la moglie sarebbe diventata vedova, quello in cui entrambi sarebbero scomparsi. Ma un mondo in cui sarebbe rimasto da solo — ovvero senza la donna che amava e che aveva sposato nel settembre del 1959 — era impossibile ai suoi occhi. Ne era convinto fino all'annuncio del cancro che la uccise in meno di un mese. Così la scomparsa di mia madre significò per mio padre la fine dei due unici mondi che gli sembravano probabili, mentre il mondo che rimaneva, quello che non aveva previsto nella sua cosmologia intima, gli era completamente sconosciuto. A circa sessant'anni (ne aveva cinquantasette quando mia madre è morta), come poteva vivere in quel mondo, trovarvi un posto adeguato? Forse sarei dovuto essere più presente, perlomeno durante il primo anno, e anche più premuroso, aiutarlo a risalire la china, come si suol dire — anche se non sapevo quale china bisognasse risalire.

---

### III) Epreuve professionnelle

#### 1. Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve

##### EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des épreuves écrites d'admission :

« Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum ; exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ; coefficient 2. L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat ».

Remarque : l'épreuve se déroule en français à l'exception des exemples, des questions posées aux élèves et des réponses attendues, qui sont donnés en italien.

Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports des sessions précédentes. Les critères d'évaluation établis par le jury et que vous retrouverez ci-dessous sont précis et détaillés et se fondent sur la réflexion théorique qui sous-tend les programmes en vigueur.

Le jury attend que les candidats conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, nous préconisons que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à la définition d'objectifs didactiques puis à la recherche d'une mise en œuvre didactique pour atteindre ces objectifs.

Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve.

Cette année, trop de prestations ont consisté en une paraphrase des documents au lieu d'en présenter une véritable analyse et les mises en œuvre se sont révélées souvent artificielles ou sans véritable lien avec la problématisation du dossier, lorsque celle-ci était présente.

##### EXPLICITATION DES CRITERES D'EVALUATION - ATTENTES DU JURY ET CONSEILS

Cette partie énonce les critères et les attentes du jury qui évalue avant tout la pertinence et la cohérence profonde de l'exposé. Lorsque le candidat a défini par une analyse de niveau universitaire la ligne directrice et la problématique de son dossier, les objectifs pédagogiques en découlent logiquement et ce sont les objectifs fixés qui déterminent la mise en œuvre didactique.

Le jury n'attend pas la description détaillée de toutes les séances et de toutes les activités mais la mise en lumière du processus d'apprentissage, la logique des enchaînements, la justification didactique des activités choisies, le tout accompagné d'exemples illustratifs des choix réalisés.

#### **A. Compréhension et spécificité du dossier**

Le candidat débutera sa préparation comme sa présentation par une analyse du dossier.

Chaque document du dossier fera l'objet d'une analyse complète et de niveau universitaire. Le candidat dégagera le lien et l'articulation entre les documents (complémentarité, opposition, illustration etc.), la cohérence interne du dossier, son thème fédérateur.

---

Nous précisons aux candidats que les documents sont bien connus du jury : il est inutile de les décrire longuement comme s'il venait d'en prendre connaissance.

Après avoir fait un choix portant sur les éléments qui seront utilisés dans le projet didactique, le candidat présentera de façon synthétique et concise les résultats de cette étude, qu'il ne perdra jamais de vue, car c'est sur cette étude que s'appuiera toute sa démarche pédagogique. L'analyse avisée des documents fera émerger des axes et conduira à la formulation d'une problématique cohérente à retenir pour le dossier.

L'ordre d'apparition des documents dans le dossier n'a aucune signification : il appartient au candidat de choisir un ordre après analyse et définition du projet. Si une analyse pertinente et exhaustive du dossier est fondamentale, on ne perdra pas de vue que la finalité de l'épreuve est la présentation d'une préparation de cours. Le candidat prévoira à l'avance la gestion de son temps.

De la nature des documents découleront les activités langagières entraînées : un texte littéraire est destiné à être lu, une chanson à être écoutée. Un poème fera l'objet d'une étude stylistique adaptée au niveau de la classe. Les activités d'entraînement seront pensées en fonction des documents et ne seront en aucun cas plaquées artificiellement.

## **B. Explicitation des objectifs pédagogiques**

Il s'agit de définir ce que les élèves, guidés par l'enseignement du professeur, sauront réaliser après s'être entraînés.

La tâche ou le projet prévu à la fin de la séquence se situera dans la ligne du thème traité et des activités langagières concernées par les documents.

Le candidat définira le niveau requis et le niveau visé en se référant aux cadres institutionnels national et européen qui déterminent les orientations générales de l'enseignement des langues vivantes. La connaissance des programmes officiels qui sont adossés au Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues permet d'étayer le choix de la classe ciblée. Pour déterminer la classe concernée, la thématique sera croisée avec le niveau de compétence tel qu'il est défini par les descripteurs du cadre européen. Il est donc indispensable de s'appropriier le contenu du CECRL. Quel que soit le choix effectué, il doit être justifié.

En fonction des besoins identifiés chez les élèves et des documents proposés, le candidat définira les compétences de communication à développer, en s'efforçant de faire des associations vertueuses d'activités langagières (compréhension de l'oral et expression orale par exemple). Le candidat montrera comment les compétences s'articulent.

La place de la séquence dans la progression annuelle permet, grâce à une vue d'ensemble du parcours de l'élève, de tenir compte des acquis. Tel document sera introduit lorsque les élèves auront les moyens linguistiques de l'appréhender. Une progression rigoureusement pensée est une aide à la compréhension et à l'expression car un bon enchaînement des séquences permet le réinvestissement des connaissances et des compétences.

Le professeur apporte aux élèves les savoirs et savoir-faire nouveaux dont ils ont besoin pour accéder au sens du dossier et accomplir la tâche fixée.

## **C. Mise en œuvre**

La mise en œuvre sera justifiée et conforme aux objectifs fixés. Il s'agit, pour le candidat, de décrire ce qu'il fait pour aider les élèves à acquérir les savoirs, savoir-faire, savoir-être, et de montrer comment il les met en synergie pour amener l'élève à construire les compétences nécessaires à son rôle d'acteur social, rôle qui ne se réduit pas à un échange d'informations. Le jury ne peut se contenter d'une déclaration d'intentions, d'une liste de tout ce qui pourrait être fait ; il demande une proposition de mise en pratique efficace et réaliste, des exemples concrets du déroulement de la séquence, validés par l'expérience.

---

Le jury met en garde les candidats tout particulièrement contre toute activité plaquée qui ne répondrait pas à un objectif précis à l'intérieur de la séquence pédagogique proposée, par exemple : faire systématiquement élaborer aux élèves une carte heuristique, faire travailler les élèves en groupe sans donner de sens véritable à cette activité.

L'accès au sens va de la compréhension de l'explicite à la compréhension de l'implicite.

L'expérience du candidat lui permettra de repérer ce qui est difficile ou non pour les élèves, de définir rapidement et avec pertinence ce dont l'élève a besoin.

Si l'on déclare qu'il n'y a pas de difficulté majeure, et donc qu'il n'est pas nécessaire par exemple d'élucider certains termes, il est indispensable de le justifier.

Certains candidats confondent activités d'aide et activités d'évaluation. Le jury engage les candidats à réfléchir particulièrement au questionnement et au QCM : quel rôle ? (aide à la compréhension ou vérification de la compréhension ?) à quel moment ? Il y a sans doute lieu de faire preuve de créativité pour varier les stratégies d'aide à la compréhension : repérage des champs sémantiques, classements, etc.

Les activités proposées doivent permettre l'émergence du sens et l'entraînement spécifique aux compétences de communication choisies.

Le jury rappelle notamment que si l'on veut que les élèves participent à un débat, ils devront avoir reçu un exemple de débat et s'être entraînés préalablement aux différentes compétences que suppose le débat.

Pertinence de la structure grammaticale : le jury tient à rappeler qu'elle doit être étudiée parce qu'elle est liée aux objectifs fixés et non en raison de sa présence dans un document.

#### **D. Évaluation**

On évitera les écueils d'une évaluation constante et la confusion entre les activités d'entraînement et les activités d'évaluation.

L'évaluation sera en étroite relation avec les entraînements effectués. Si la compétence de communication majeure entraînée est la compréhension de l'oral, c'est celle-ci qui sera évaluée en priorité, les autres compétences seront évaluées en deuxième position.

#### **E. Qualité de l'expression**

Le jury sanctionnera sévèrement aussi bien les italianismes que le relâchement de la langue française. Le registre de langue doit être adapté à une situation de concours comme à une situation de classe.

#### **F. Entretien**

Aptitude à communiquer (écoute, ouverture, contrôle de soi...) ; adaptabilité, capacité à s'autocorriger, à préciser, recentrer, approfondir, développer, prendre du recul : l'entretien est fondé sur les qualités de communication du candidat, qualités indispensables à l'enseignant.

Constructif, il est conduit dans un esprit d'évaluation positive. Le regard critique que porte l'enseignant sur son travail est le garant de ses capacités d'évolution. Ainsi, lorsque le jury attire l'attention du candidat sur une erreur, il est souhaitable que celui-ci réagisse positivement : reconnaître rapidement et corriger spontanément une erreur est une qualité. Le moment de l'entretien permet au candidat de justifier autrement sa démarche, d'apporter des éléments nouveaux, de continuer à développer sa pensée et de trouver de nouvelles idées. Ce sont là des compétences professionnelles dont il a besoin au cours de sa carrière.

Enfin, le jury attire l'attention des candidats sur la qualité de leur communication aussi bien lors de l'exposé que lors de l'entretien : ton, attitude et gestuelle doivent être en conformité avec ce moment très formel qu'est un concours.

---

- *Les dossiers*

Chaque dossier de cette année comporte des textes et, au moins, un document iconographique et/ou un document audio ou vidéo. Les dossiers sont construits de telle sorte qu'ils peuvent concerner toutes les activités langagières.

## 2) Dossier « Il calcio »

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – image :

Tableau de Carlo Carrà, *Partita di calcio*, 1934

DOCUMENT 2 – texte :

Paroles de la chanson de Francesco De Gregori, « La leva calcistica della classe '68 », tirée de l'album *Titanic*, 1982

DOCUMENT 3 – audio :

Chanson de Francesco De Gregori, « La leva calcistica della classe '68 », tirée de l'album *Titanic*, 1982

<https://www.youtube.com/watch?v=WVv0HbQdidY>

DOCUMENT 4 – texte :

« Un calcio allo sfruttamento coi palloni equosolidali. Un altro mondiale è possibile » Article publié sur le site [www.corriere.it](http://www.corriere.it) – 9 juin 2014

<http://sociale.corriere.it/un-calcio-allo-sfruttamento-coi-palloni-equosolidali-perche-un-altro-mondiale-e-possibile/>

DOCUMENT 5 – texte :

Poésie de Umberto Saba, « Goal », *Canzoniere*, 1945

DOCUMENT 6 – vidéo :

Extrait du film de Luigi Sardiello, *Piede di Dio*, 2009

DOCUMENT 6 bis – texte :

Fiche de présentation du film *Piede di Dio*

<http://www.film.tv.it/film/40578/piede-di-dio/>

*Analyse générale du dossier* : notions/problématiques possibles

Espace et échanges

- En quoi le « calcio » peut-il représenter une métaphore de l'existence ?

L'idée de progrès / Lieux et formes du pouvoir

- Le foot, entre noblesse du jeu (qui participe à l'idéal d'élévation sociale et morale) et logique implacable de business.

---

### *Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> candidate a effectué une analyse du dossier très superficielle et courte, en paraphrasant les documents. Si la problématique a été formulée clairement, elle a été cependant oubliée tout au long de la mise en œuvre pédagogique.

Les activités proposées n'étaient pas en cohérence avec le projet final ; les tâches intermédiaires étaient mal conçues et aucune évaluation des élèves n'a été prévue.

- La prestation de la 2<sup>ème</sup> candidate a été caractérisée par quelques efforts de problématisation et une tentative à peine ébauchée de faire dialoguer les documents.

La mise en œuvre pédagogique n'était pas en lien avec la problématique (qui avait pourtant été clairement énoncée) et n'était pas toujours réaliste. L'exploitation des documents était superficielle et ne tenait pas compte de leur nature spécifique.

- La prestation du 3<sup>ème</sup> candidat a présenté des pistes d'analyse intéressantes mais l'exposition était parfois confuse. La problématique n'a pas été clairement définie et exposée.

La mise en œuvre s'est avérée superficielle ; aucun entraînement des élèves n'a été prévu en vue de la réalisation de la tâche finale.

### **3) Dossier « Memoria »**

#### *Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – affiche :

« Nessuno tocchi le pietre della memoria – Catena umana », 28/01/2017

<http://www.affaritaliani.it/static/upl2017/memo/memoria.jpg>

DOCUMENT 2 – texte :

« Shoah, in cinquemila in piazza uniti dal filo rosso: "Milano non dimentica e difende la Memoria" », article publié sur le site internet de *la Repubblica* – 28/01/2017

[http://milano.repubblica.it/cronaca/2017/01/28/news/milano\\_catena\\_umana\\_pietre\\_inciampo-157077002/](http://milano.repubblica.it/cronaca/2017/01/28/news/milano_catena_umana_pietre_inciampo-157077002/)

DOCUMENT 3 – texte et photos :

« Mausoleo delle Fosse Ardeatine », site internet du “Ministero della Difesa”

[http://www.difesa.it/Il\\_Ministro/ONORCADUTI/Sepolcreti/Pagine/FosseArdeatine.aspx](http://www.difesa.it/Il_Ministro/ONORCADUTI/Sepolcreti/Pagine/FosseArdeatine.aspx)

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Elena Loewenthal, *Contro il giorno della memoria*, add editore, Torino, 2014

DOCUMENT 5 – texte :

Extrait de : Marcello Pezzetti, *Il libro della Shoah italiana, I racconti di chi è sopravvissuto*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2009

DOCUMENT 6 – vidéo :

« Memoriale della Shoah diventa rifugio per i migranti: "Riscatto della storia contro l'indifferenza" », reportage réalisé par Edoardo Bianchi, 12/07/2016, [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it), Rep.tv

<http://video.repubblica.it/edizione/milano/memorale-della-shoah-diventa-rifugio-per-i-migranti-riscatto-della-storia-contro-l-indifferenza/246086/246190?ref=search>

---

*Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles*

L'idée de progrès

- Les lieux de mémoire n'ont-ils qu'une nécessité historique ou permettent-ils de dépasser le souvenir afin de construire un avenir commun ?

- Dans quelle mesure est-il possible de concilier le devoir collectif de mémoire et la nécessité d'un cheminement intellectuel personnel, d'une réflexion individuelle ?

Espaces et échanges

- Témoignages, mémoriaux et commémorations : tous les champs d'application du devoir de mémoire ont-ils été explorés ?

- Peut-on opposer droit à l'oubli et devoir de mémoire ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- Le 1<sup>er</sup> candidat a effectué une bonne analyse, en croisant intelligemment les documents et en mettant en évidence les enjeux du dossier.

Problématique sous-jacente qui était pertinente, même si elle n'était pas formulée clairement.

Des pistes intéressantes dans la mise en œuvre pédagogique mais pas toujours adaptées au niveau choisi et quelques maladresses (voyage scolaire autour d'un tourisme de la mémoire).

- La prestation de la 2<sup>ème</sup> candidate a été globalement laborieuse et pas toujours structurée au niveau de l'organisation de l'analyse des documents et de leur exploitation pédagogique.

La problématique a été perdue de vue au cours de l'exposé et la mise en œuvre s'est avérée souvent artificielle.

- La prestation de la 3<sup>ème</sup> candidate a posé problème car il n'y avait aucune mise en perspective, sa présentation se limitant à la description et la paraphrase des différents documents. De plus, présenter son exposé sans presque jamais regarder le jury est, du point de vue communicationnel, rédhibitoire. L'exploitation pédagogique était parfois inadaptée au niveau choisi et globalement superficielle (par exemple, lorsqu'on parle de faire décrire aux élèves un document iconographique, il est nécessaire de préciser dans quel but et quels sont les objectifs à atteindre).

#### **4) Dossier « Americanizzazione »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – vidéo :

Extrait du film *Un americano a Roma* de Steno, 1954

DOCUMENT 2 – texte :

Article publié sur le site internet de *La voce di New York*. « Il viaggio dei sapori » d'Emilia D'Albero, Annamaria Grammatica, Angela Percontino, Thomas Prudente, Alexia Stabile, 28 février 2015

<http://www.lavocedinewyork.com/gallery/2015/02/28/il-viaggio-dei-sapori-una-chef-e-unimprenditrice-raccontano-il-mondo-della-cucina-italiana-tra-new-york-e-new-jersey/>

DOCUMENT 3 – texte :



---

« Piazza di Spagna e la rivoluzione per un hamburger »

Article publié sur le site internet de *la Repubblica* – 18 avril 2016

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/04/18/piazza-di-spagna-e-la-rivoluzione-per-un-hamburger29.html>

DOCUMENT 4 – texte :

« L'americano che investe nei ristoranti italiani: Qui si può guadagnare » de Maurizio Bertera

Article publié sur [www.linkiesta.it](http://www.linkiesta.it) – 16 octobre 2015

<http://www.linkiesta.it/it/article/2015/10/16/lamericano-che-investe-nei-ristoranti-italiani-qui-si-puo-guadagnare/27824/>

DOCUMENT 5 – texte :

Extrait de : Beppe Severgnini, *Un italiano in America*, 1995

*Analyse générale du dossier* : notions/problématiques possibles

Espaces et échanges / L'idée de progrès

- Dans quelle mesure les Etats Unis ont-ils influencé la gastronomie italienne ?
- Dans quelle mesure la globalisation a-t-elle modifié les habitudes alimentaires des Italiens ?
- Quelles sont les relations que les Etats Unis et l'Italie entretiennent quant à la gastronomie ?
- Quelles évolutions a connu la gastronomie italienne ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> candidate a ébauché quelques pistes intéressantes dans son analyse des documents mais leur exploitation n'était pas toujours cohérente avec la problématique, par ailleurs pertinente, ou en accord avec le projet final.

- La 2<sup>ème</sup> candidate a proposé une analyse très superficielle, sans aucune mise en perspective historique et aucun croisement entre les documents, en lisant beaucoup trop ses notes et sans presque jamais regarder le jury, lors de son exposé.

La mise en œuvre s'est avérée superficielle et parfois incohérente : par exemple, il fallait veiller à préserver l'accès au sens pour tous les élèves lors de la phase de compréhension globale d'un texte (document 4 du dossier), sans sectionner d'emblée le document en différentes parties pour les confier à des groupes différents, qui manqueraient ainsi d'informations essentielles pour l'accès au sens global.

La tâche finale proposée était inadaptée au niveau choisi (1<sup>ère</sup> LV2), car trop réductrice.

- La prestation du 3<sup>ème</sup> candidat comportait une analyse convenable des documents avec une mise en perspective historique et une problématisation intéressantes.

La problématique proposée était adaptée au niveau choisi et la mise en œuvre pédagogique cohérente, même si parfois elle tendait à une simplification excessive des documents.

## 5) Dossier « I Trattati di Roma »

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – vidéo :

---

« 60° anniversario dei Trattati di Roma, 25 marzo 1957 - 25 marzo 2017 », tirée du site internet [www.europarl.it](http://www.europarl.it), “Ufficio Informazione in Italia del Parlamento Europeo”  
<http://www.europarl.it/it/succede-al-pe/video-eventi-trattati-di-roma>

DOCUMENT 2 – texte :

« Welcome Europe, il concorso per gli studenti dedicato ai 60 anni dell’Unione Europea », article publié sur le site internet “ischool, il futuro della scuola”  
<http://ischool.startupitalia.eu/bandi/58187-20161201-welcome-europe-il-concorso-per-gli-studenti-dedicato-ai-60-anni-della-ue>

DOCUMENT 3 – vidéo :

Extrait du discours de Laura Boldrini prononcé lors du congrès « Da Roma a Lisbona e oltre. La costruzione di una nuova comunità politica », organisé le 11 avril 2016 par le “Dipartimento delle Politiche Europee” au Palais Montecitorio  
<https://www.youtube.com/watch?v=pJrwDdDoKIQ>

DOCUMENT 4 – texte :

« Europa a rischio disintegrazione », de Enrico Franceschini  
Article publié sur le site internet de *la Repubblica*, 27/01/2017  
[http://www.repubblica.it/economia/2017/01/27/news/1\\_europa\\_a\\_rischio\\_disintegrazione\\_-\\_156973610/](http://www.repubblica.it/economia/2017/01/27/news/1_europa_a_rischio_disintegrazione_-_156973610/)

DOCUMENT 5 – vidéo :

« L’Europa, una unione nata per la pace », tirée de "Archivio Rai Europa", 10/04/2014  
<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-bdcc902b-9461-4cb2-a300-9a7b4e73944c.html>

DOCUMENT 6 – texte :

« L’Unità Europea: un cammino di idee », ensemble de citations tirées du site internet “Storia XXI secolo, portale dei siti di storia italiana”  
<http://www.storiaxxisecolo.it/antifascismo/antifascismo4c.html>

*Analyse générale du dossier* : notions/problématiques possibles

Espaces et échanges / visions d’avenir

- Quelles sont les contradictions de l’espace européen aujourd’hui ?
- Echanges d’idées, de marchandises, de main d’œuvre, pour quelle Europe ?

Lieux et formes du pouvoir

- Quels sont les rapports de force et de pouvoir qui ont caractérisé l’Europe d’hier et qui caractérisent celle d’aujourd’hui ?

L’idée de progrès

- Quelle Europe pour un réel progrès ? Quelle Europe et pour quel progrès ?

Mythes et héros

- L’Europe d’hier et d’aujourd’hui, un idéal politique ou un modèle économique ?

---

### *Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> candidate a fourni une description superficielle des documents sans aucune problématisation.

La problématique, pourtant énoncée à un moment, s'est avérée sans aucun lien avec l'exploitation pédagogique. Les tâches proposées n'étaient pas toujours cohérentes par rapport aux documents étudiés, ni forcément réalisables. La candidate s'est exprimée avec une voix presque inaudible, malgré les invitations du jury à parler plus fort.

- L'analyse du dossier de la part de la 2<sup>ème</sup> candidate a été plutôt plate et sans croisement des documents. La problématique était mal formulée, en revanche la mise en œuvre était convenable même si écourtée pour la partie finale.

- La 3<sup>ème</sup> candidate a su bien se saisir du dossier et mettre en évidence les liens thématiques entre les documents. L'exploitation pédagogique proposée était cohérente mais il y avait quelques faiblesses concernant l'évaluation et la réalisation de la tâche finale, sur lesquelles la candidate a su revenir de façon constructive, lors de l'entretien.

### **6) Dossier « Verdi »**

#### *Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – texte :

« Verdi e il *Risorgimento* italiano »

Article extrait de la version numérique de l'exposition « Giuseppe Verdi : un mito italiano » – novembre 2011

[http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina\\_448.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_448.html)

DOCUMENT 2 – image :

*Viva V.E.R.D.I.*

Tiré de : C. Gatti, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941

DOCUMENT 3 – texte :

« Va', pensiero », extrait de l'opéra *Nabuchodonosor (Nabucco)*, 1842 (livret de Temistocle Solera et musique de Giuseppe Verdi)

DOCUMENT 4 – vidéo :

Extrait de « Giuseppe Verdi. L'Italia al tempo del *Nabucco* » – octobre 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=vS6SZFLxKpE>

DOCUMENT 5 – texte :

« Nabucco, bis del pubblico con Muti - "Il Va' pensiero contro i tagli" »

Article publié sur le site internet de *la Repubblica* – 13 mars 2011

[http://roma.repubblica.it/cronaca/2011/03/13/news/nabucco\\_bis\\_del\\_publico\\_con\\_muti\\_il\\_v\\_a\\_pensiero\\_contro\\_i\\_tagli-13545641/](http://roma.repubblica.it/cronaca/2011/03/13/news/nabucco_bis_del_publico_con_muti_il_v_a_pensiero_contro_i_tagli-13545641/)

DOCUMENT 6 – vidéo :

Extrait de « Va' pensiero..., bis all'Opera di Roma di Riccardo Muti, 12.03.2011 »

[https://www.youtube.com/watch?v=MVUeX\\_CxZdc](https://www.youtube.com/watch?v=MVUeX_CxZdc)

---

*Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles*

Mythes et héros

- Comment Verdi et sa musique deviennent-ils un mythe qui dépasse le contexte historique de l'époque ?

Lieux et formes du pouvoir

- Dans quelle mesure l'artiste doit-il mettre son art au service de son engagement politique ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- Le 1<sup>er</sup> candidat a effectué une assez bonne analyse des documents, mais la mise en œuvre pédagogique manquait parfois de cohérence et avait tendance à aplatir certains contenus du dossier (par exemple, en proposant la construction d'une carte heuristique qui s'articulerait sur « hier/ aujourd'hui : époque du *Risorgimento* / coupes dans le budget de la culture »).

La problématique qui avait été formulée a été perdue de vue au cours de l'exposé ; le débit de parole très rapide du candidat laissait difficilement le temps au jury de prendre des notes.

- La 2<sup>ème</sup> candidate a proposé une analyse superficielle des documents avec une terminologie parfois inappropriée. A signaler : un débit de parole très rapide et des erreurs de français (quelques erreurs d'accord, quelques italianismes et barbarismes).

La mise en œuvre pédagogique s'est avérée parfois incohérente, parfois irréaliste (par exemple, la candidate envisageait d'organiser sa programmation annuelle autour du même objet d'étude, la musique, à décliner selon la notion).

- La 3<sup>ème</sup> prestation présentait quelques pistes à peine ébauchées dans l'analyse, qui était cependant globalement superficielle.

La problématique a été oubliée lors de la mise en œuvre ; cette phase a été écourtée et les activités proposées ne répondaient à aucun objectif. Des erreurs de langue italienne.

## **7) Dossier « Il '68 in Italia »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – vidéo :

Premier extrait de « Il tempo e la storia – Il '68 in Italia », 2014

<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/il-68-in-italia/25792/default.aspx>

DOCUMENT 2 – vidéo :

Deuxième extrait de « Il tempo e la storia – Il '68 in Italia », 2014

<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/il-68-in-italia/25792/default.aspx>

DOCUMENT 3 – texte :

Paroles de la chanson « Valle Giulia » de Paolo Pietrangeli, 1968

DOCUMENT 4 – vidéo :

Chanson de Paolo Pietrangeli, « Valle Giulia », avec des images d'archives, 1968

<https://www.youtube.com/watch?v=dnuoNGgpEO4>

DOCUMENT 5 – texte :

Poésie de Pier Paolo Pasolini, « Il PCI ai giovani », *L'espresso*, 1968

---

*Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles*

L'idée de progrès / Lieux et formes de pouvoir

- Dans quelle mesure les mouvements étudiants de 1968 ont-ils représenté un progrès ?
- Quelles sont les limites des mouvements étudiants de 1968 ?
- Dans quelle mesure les mouvements étudiants ont-ils représenté une rupture par rapport au passé ?
- Quels sont les rapports de force et de pouvoir qui se sont manifestés lors des mouvements étudiants de 1968 ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> prestation a débuté par une analyse présentant quelques pistes de véritable réflexion, malgré une tendance à la paraphrase.

La tâche finale était intéressante, mais la candidate n'a pas su utiliser suffisamment les supports contenus dans le dossier pour étayer sa mise en œuvre, notamment pour proposer des activités d'entraînement.

- Le 2<sup>ème</sup> candidat a survolé le dossier ; un document (la poésie de Pasolini) a été écarté sans aucune analyse.

La problématique énoncée était sans aucun lien avec la mise en œuvre ; les activités prévues dans la mise en œuvre ne permettent pas la construction de vraies compétences chez les élèves.

- La 3<sup>ème</sup> candidate a présenté une analyse convenable des documents ; cependant, la mise en œuvre ne répondait pas à la problématique énoncée et s'est parfois avérée incohérente (par exemple pour le travail de compréhension de la poésie de Pasolini, cf. remarques sur la 2<sup>ème</sup> prestation sur le dossier « Americanizzazione »).

## **8) Dossier « Ambiente »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – affiche :

« Giornata mondiale dell'acqua 2010 »

<https://www.legambiente.it/contenuti/articoli/giornata-mondiale-dellacqua-edizione-2010>

DOCUMENT 2 – texte :

« Turismo: sempre più aerei e inquinamento » de Gabriele Bindi

Article tiré de [www.terranuova.it](http://www.terranuova.it), 10/09/2012

<http://www.terranuova.it/layout/set/print/News/Ecoturismo/Turismo-sempre-piu-aerei-e-inquinamento>

DOCUMENT 3 – texte :

« Abbattere gli sprechi e migliorare l'efficienza: ecco la spending review della Nuova Ecologia »

Article de l' "Ufficio Stampa Legambiente", 13/05/2013, [www.legambiente.it](http://www.legambiente.it)

<https://www.legambiente.it/contenuti/comunicati/abbattere-gli-sprechi>

DOCUMENT 4 – texte :

---

Extrait de : Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*, Ed. Mondadori, 2006

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Viaggiatori! e Viaggiatori? » de Bruno Bozzetto, 06/06/2006, [www.arpa.veneto.it](http://www.arpa.veneto.it)  
<http://www.arpa.veneto.it/arpav/chi-e-arpav/file-e-allegati/VIAGGIATORI.zip/view?searchterm=viaggiat>

DOCUMENT 6 – vidéo :

« Vincenzo Balzani per Zerowaste - La scienza in piazza », 10/04/2014  
<https://www.youtube.com/user/ervetspa>

*Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles*

L'idée de progrès

- L'atteinte à l'environnement est-elle une conséquence inéluctable des activités humaines ?
- Toute forme de progrès est-elle nuisible à l'environnement ?

Espaces et échanges

- En quoi la lutte contre toutes les formes de gaspillage constitue-t-elle une réponse efficace aux défis environnementaux ?

Lieux et formes du pouvoir

- La réduction et le traitement des déchets relèvent-ils d'une responsabilité morale individuelle ou collective ? Quelle est la part de l'engagement individuel et celle de l'action collective, qu'elle soit associative ou institutionnelle ?
- Consommateurs et citoyens : quel est notre rôle dans l'avenir du développement durable ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> candidate a survolé les documents ; la mise en œuvre s'est avérée incohérente, avec une mauvaise exploitation des documents et une problématisation inexistante.

- La 2<sup>ème</sup> candidate a fourni une prestation de piètre qualité : analyse du dossier approximative et longue description paraphrastique et superficielle des documents (elle a passé un long moment à décrire la vidéo de Bruno Bozzetto, image par image).

La mise en œuvre était une liste d'activités qui ne construisaient pas de sens et ne répondaient à aucune problématique.

- La 3<sup>ème</sup> prestation présentait quelques pistes d'analyse et une tentative de croisement des documents ; l'exploitation pédagogique, cependant, était superficielle et manquait parfois de cohérence.

## **9) Dossier « Cittadinanza italiana »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – vidéo :

« La Primavera araba di Milano, la voce dei giovani italoegiziani che vogliono cambiare il mondo », de Francesco Gilioli et Antonio Nasso, 30/12/2016, [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it), Rep.tv

---

<http://video.repubblica.it/edizione/milano/la-primavera-araba-di-milano-la-voce-dei-giovani-italoegiziani-che-vogliono-cambiare-ilmondo/263980/264348>

DOCUMENT 2 – dessin humoristique :

"Ius soli" de Mario Biani

<http://maurobiani.it/tag/ius-soli/>

DOCUMENT 3 – texte :

« Ius soli, come funziona la nuova legge »

Article tiré du site internet du quotidien en ligne *Lettera43*, 13/10/2015

<http://www.lettera43.it/it/articoli/attualita/2015/10/13/ius-soli-come-funziona-la-nuova-legge/157194/>

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Igiaba Scego, « Salsicce », *Pecore nere. Racconti*, Laterza, 2006

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Cittadinanza : sì della Camera allo ius soli », extrait du TG3, 13/10/2015

<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-70d7bbe4-1c8e-44a6-aa23-fd1687006868-tg3.html>

DOCUMENT 6 – texte :

« Più alunni stranieri, molti nati in Italia, la scuola è sempre più multiculturale », de Cristina Nadotti

Article publié sur le site internet de *la Repubblica*, 11/05/2016

[http://www.repubblica.it/scuola/2016/05/11/news/scuola\\_alunni\\_stranieri\\_in\\_aumento-139558284/](http://www.repubblica.it/scuola/2016/05/11/news/scuola_alunni_stranieri_in_aumento-139558284/)

*Analyse générale du dossier* : notions/problématiques possibles

L'idée de progrès

- Dans quelle mesure le passage du *ius sanguinis* au *ius soli* peut-t-il représenter un progrès pour l'italianité ?

Espaces et échanges / Lieux et formes du pouvoir / Sentiment d'appartenance

- Quels sont les facteurs qui contribuent ou nuisent à la construction d'une identité commune ?

Lieux et formes du pouvoir

- Quels sont les rapports de force et de pouvoir qui se manifestent au sein des institutions et de la société suite au débat sur le droit de la nationalité ?

- Le pouvoir des institutions et la force des préjugés : quelle école et quelle société pour combattre les discriminations ?

*Quelques remarques sur les productions des candidats*

- La 1<sup>ère</sup> candidate a effectué une analyse qui ne saisissait pas vraiment les enjeux des documents. La mise en œuvre pédagogique s'est avérée artificielle. Des erreurs de français, par moments.

---

- La 2<sup>ème</sup> candidate a présenté des pistes intéressantes dans un effort de croisements des documents ; cependant la mise en œuvre pédagogique reste superficielle et les élèves ne sont pas guidés pour la réalisation d'activités précises.

- La 3<sup>ème</sup> candidate propose sans sourciller à ses élèves de seconde un jeu de rôle : incarner des enfants 7/8 ans ou des personnes âgées de 80 ans. De plus, son débit de parole extrêmement rapide ne laissait guère le temps au jury de prendre des notes.