

Concours : Agrégation interne

Section : Italien

Session 2018

Rapport de jury présenté par :

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

Index

Textes officiels et programme	4
I) Programme de la session 2018	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	19
1) Thème.....	19
2) Version.....	22
Épreuves d'admission	29
I) Épreuve universitaire	29
1) Textes tirés de Giovanni Boccaccio.....	29
2) Textes tirés de C. Malaparte, <i>Opere scelte</i>	40
II) Traductions improvisées	46
III) Épreuve professionnelle.....	52
I) Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve.....	52
II) Les dossiers	55
1) Dossier « Arte e pubblicità ».....	55
2) Dossier « Arlecchino ».....	56
3) Dossier « Il viaggio ».....	57
4) Dossier « La pizza ».....	58
5) Dossier « Lingua italiana »	59
6) Dossier « Milano ».....	60
7) Dossier « Paesaggio »	61
8) Dossier « Roma da set ».....	63
Annexes	65

Textes officiels et programme

I) Programme de la session 2018

1) Question n° 1 :

Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*

Édition de référence : Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*, a cura di F. Ermani, Milano, Garzanti, I grandi libri, 2017.

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 :

Elegia di Madonna Fiammetta

- Prologo, p. 3-4
- p. 7 (« A me, nello ampissimo letto... ») → p. 10 (« ... a quel giorno si celebrava »)
- p. 11 (« Mentre che io... ») → p. 13 (« ... se non di piacergli. »)
- p. 18 (« Ecco che li cresciuti ornamenti,... ») → p. 22 (« ... per troppo bene. »)
- p. 57 (« Quale voi avete di sopra udito... ») → p. 59 (« ... da altro accidente noioso me 'l guardarebbero. »)
- p. 66 (« Quando il cielo... ») → p. 69 (« ... il quale io invano e ingannata ingannata aspettava. »)
- p. 74 (« Ma tra gli altri che me più forte gravava... ») → p. 76 (« ... che non veniva. »)
- p. 92 (« E questo detto... ») → p. 95 (« ... la quale troppo era lontana a potermi giovare. »)
- p. 95 (« – Donna, come tu sai... ») → p. 100 (« ...più contenta (se essere si può contenta di male avere) sono d'avere fedelmente amato. »)
- p. 105 (« Ma poi che quelle danze... ») → p. 109 (« ... si vedrà da tutti. »)
- p. 109 (« Egli avvenia spesse volte... ») → p. 113 (« ... a femina umana. »)
- p. 117 (« – Oh, felice colui... ») → p. 123 (« ... volgere la mente mia. »)
- p. 127 (« “O bellezza...” ») → p. 128 (« “... ne' termini primi laudevole si sarebbe” »)
- p. 145 (« – O iniquissima donna... ») → p. 147 (« ... lieta ricercherei le triste case. »)
- p. 149 (« – O cara figliuola... ») → p. 152 (« ...come la nuova donna ha forse te della sua tratta. »)

- p. 160 (« – O letto, rimanti... ») → p. 163 (« ...anzi piagnendo in me usavano pietoso officio. »)

Corbaccio

- p. 206 (« Non è ancora molto tempo... ») → p. 207 (« ...non è ora da andar cercando questa giustizia. »)
- p. 210 (« Per che essendo io... ») → p. 213 (« ...e in parte mi recò speranza. »)
- p. 216 (« – Questo luogo è da vari... ») → p. 218 (« ... che a voi stessi. »)
- p. 230 (« E cominciando da quello che promesso abbiamo... ») → p. 233 (« ... tutti 'l dí vi dimostrano. »)
- p. 233 (« La femina è animale... ») → p. 235 (« ...chiaramente può conscere sé donna e signoreggiante. »)
- p. 237 (« E sono certo che... ») → p. 241 (« ...per ciò che quelle sempre le vogliono. »)
- p. 246 (« Ma vegniamo ad altro... ») → p. 249 (« ... alle virtuose opere. »)
- p. 253 (« E, acciò che io dalla sua principale cominci... ») → p. 260 (« ... piú che alcuna altra esser degna. »)
- p. 263 (« Alcuni sono chiamati... ») → p. 267 (« ... donde tanta lena le venga. »)
- p. 270 (« E perciò, tornando... ») → p. 272 (« ... gittare alla francesca. »)
- p. 276 (« Né prima fu l'anima mia... ») → p. 280 (« ... chi lavora i suoi. »)
- p. 281 (« Egli è il vero... ») → p. 283 (« ... avessono detto. »)
- p. 290 (« Ma non sai tu qual sia... ») → p. 291 (« ... costei amando. »)

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

Curzio Malaparte

- *La rivolta dei santi maledetti*
- *Tecnica del colpo di stato*
- *Racconti*
- *Kaputt*
- *La pelle*

NB : à partir de la session 2018, concernant la question 2, le jury ne propose plus une liste de textes inscrits au programme, mais la seule liste des œuvres dont seront extraits les textes proposés aux candidats admissibles lors des épreuves orales d'admission.

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 : 148

Nombre de candidats non éliminés : 90 Soit : 60,81 % des inscrits

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

Nombre de candidats admissibles : 21 Soit : 23,33 % des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 17.80 (soit une moyenne de : 8.90/20)

Moyenne des candidats admissibles : 23.22 (soit une moyenne de : 11.61/20)

Rappel

Nombre de postes : 8

Barre d'admissibilité : 20,75 (soit un total de : 10.38/20)

(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 : 9 Soit : 56,25 % des inscrits

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

Nombre de candidats admissibles : 3 Soit : 33,33 % des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 17.86 (soit une moyenne de : 8.93/20)

Moyenne des candidats admissibles : 21.67 (soit une moyenne de : 10.84/20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 18,50 (soit un total de : 9,25/20)

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

Bilan admission enseignement public

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats admissibles : 21

Nombre de candidats non éliminés : 21

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 : 38,10 % 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 : 53.69 (soit une moyenne de : 8.95/20)

Moyenne des candidats admis
sur liste principale : 65.47 (soit une moyenne de : 10.91/20)

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 :	30.48	(soit une moyenne de : 7.62/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	40.63	(soit une moyenne de : 10.16/20)
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 :	54.51	(soit un total de : 9.09/20)
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 :	56,67	(soit une moyenne de : 9.44/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	78.25	(soit une moyenne de : 13.04/20)
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 :	35	(soit une moyenne de : 8.75/20)
--------------------------------------	----	---------------------------------

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 51 (soit une moyenne de : 12.75/20)

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 : 78.25 (soit un total de : 13.04/20)

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

Illustrare, commentare e discutere questa affermazione di Andrea Orsucci:

« In Malaparte risulta predominante una sensibilità barocca [...]. Le sue 'ossessioni' si aggirano sempre attorno allo stesso intreccio di questioni – le deformazioni e la 'duplicità' del reale, tutt'altro che traducibile nei ben distinti 'caratteri' dell'intelletto, l'incessante serie dei 'mascheramenti' in cui 'morte' e 'vita' si scambiano reciprocamente le parti, e inoltre l'infinito splendore di una 'natura' che, proprio nel suo fulgore, travalica e infrange impietosamente ogni 'misura' umana »

(*Il giocoliere d'idee – Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, pp. 10-11)

- *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 »¹. 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 régie 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.

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e 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* »². 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

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

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.

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 dissertationnelle 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 »³. 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

³ G. Genette, *Rhétorique et enseignement*, cit., p. 38.

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, 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 est tratta dall'«Avvertenza preliminare» di un saggio recente di Andrea Orsucci, che sintetizza le sue tesi sull'opera malapartiana e che può valere la pena di riassumere qui. Il saggio ricorda dapprima l'esecrazione o il silenzio della critica letteraria del secolo passato nei riguardi del nostro (Manacorda, Cecchi, Bàrberi Squarotti, Asor Rosa, Gramsci), mentre una parte degli studiosi di letteratura contemporanea, seppur isolata, tende oggi a rivalutare l'opera di Malaparte.

Questa rivalutazione, condivisa da Orsucci, è imperniata sulla "qualità della sua scrittura" e sulla "intrinseca moralità del suo impegno". A questo proposito, sempre secondo questo critico, Malaparte può essere considerato un "moralista" in tutto simile ai letterati descritti da Walter Benjamin in *Il dramma barocco tedesco* (1926), saggio in cui il Barocco è considerato, al contrario della definizione crociana, come "la tradizione che insegna a far vedere, in un mondo in cui Dio volge le spalle agli uomini, come significati opposti vengano a sovrapporsi nel medesimo fenomeno, e come le situazioni più diverse finiscano per intrecciarsi e per confondersi, essendosi ormai disgregato l'ordine imposto dagli schemi e dalle distinzioni della ragione".

Sarà utile ricordare questa valutazione del Barocco per capire la citazione da analizzare, e più generalmente per determinare cosa si deve intendere per Barocco quando si tenta di applicare questa categoria storiografica alle opere di Curzio Malaparte. Infatti, se Benedetto Croce definiva il Barocco come "quella perversione artistica, dominata dal bisogno dello stupefacente", che si impone come spontanea reazione a un'epoca di "decadenza", a un'età di "depressione spirituale, di aridità creativa" (cf. *Storia dell'età barocca in Italia*, 1929), Malaparte si rifà, sempre secondo Orsucci, ad una definizione più benjaminiana del Barocco, esprimendo nelle sue opere un "profondo rispetto per la labilità delle cose". In lui, scrive lo studioso, sgomento e sconcerto "si manifestano sul piano non delle rappresentazioni artistiche, bensì del caotico avvicinarsi degli eventi reali". Così, orrori e guerre "sono profondamente radicati nel mistero dell'essere e non devono venir intesi come momentanee follie collettive o aberrazioni da condannare moralmente", e la scrittura che nasce da queste certezze è "su questo piano, esercizio di radicale disillusione".

Da questo punto di vista, per concludere questa sintesi preliminare, il moralista Malaparte presenta una forte "coerenza ideologica di base", una continuità rimasta in ombra nella leggenda del personaggio malapartiano, "enfant terrible del fascismo, anticonformista ad ogni costo, giornalista e uomo di mondo, amante degli scandali e dei duelli, pennivendolo, camaleonte, egotista e quant'altro". L'indagine di Orsucci vuol mettere in luce quanto autori come Ruysbroeck, Calderòn de la Barca, Daniello Bartoli, Pascal e altri moralisti (fino a Goethe) abbiano inciso sulla sua scrittura. Peraltro, sarà il terzo capitolo del suo saggio ad approfondire la questione del Barocco in Malaparte (e in particolare la parte intitolata «Sensibilità barocca», pp. 151-156, alla quale si rimanda per approfondimenti).

Per quel che riguarda la *composition*, la commissione attendeva *a minima* alcuni elementi essenziali nei temi dei candidati. *In primis*, delle considerazioni sintetiche ma precise sul barocco in Malaparte, tanto dal punto di vista della "sensibilità" quanto da quello delle "ossessioni", e a partire non solo da una definizione approssimativa dell'arte barocca, ma prendendo in considerazione la

sua natura problematica e le principali controversie per quel che attiene al suo significato storico e spirituale o metafisico, come appena ricordato. Oltre a ciò, la giuria contava su chiarificazioni ed illustrazioni dell'"intreccio" evocato nella citazione da analizzare, in particolare incentrandosi sull'accumulazione, o addirittura il crescendo, che oppone le caratteristiche di una sensibilità e/o di una realtà barocca ("duplicità e deformazioni del reale", "mascheramenti incessanti" e "scambi reciproci" tra morte e vita, "infinito splendore e fulgore della natura") ai limiti della ragione e della misura umana ("intraducibile" dai "caratteri dell'intelletto", e che "travalica e infrange ogni misura umana"). Le illustrazioni pertinenti di queste questioni erano numerose, e i candidati più avveduti hanno saputo proporle senza limitarsi agli esempi ricorrenti di *Kaputt* o *La pelle*, ma convocando racconti e testi meno noti, come ad esempio *Primo sangue*, *Ippomatria*, *Cane come me*, *Donna fra le tombe* o *Mamma marcia*.

La necessità di chiarire il rapporto tra i termini "barocco", "sensibilità" e "realtà" che emerge in proposito indica quanto fosse possibile problematizzare semplicemente il tema sottolineando l'ambiguità della citazione. Il "reale" e la "natura" evocati da Orsucci non sembrano rimandare, o almeno non sembrano rimandare solamente ad un problema estetico, ma ben più profondamente ad un problema epistemologico – di possibilità di conoscenza del mondo –, o addirittura ontologico – che concerne la metafisica del mondo stesso. Duplicità, deformazione, dissimulazione, scambio incessante e fulgore accecante del reale e della natura non sembrano più essere allora solamente una rappresentazione artistica distorta, ma una caratteristica intrinseca del loro essere stesso, e di un mistero inerente al loro carattere, alla loro essenza.

Da questo punto di vista, che è fondamentalmente quello di Orsucci, la "sensibilità barocca" di Malaparte non è un tratto psicologico singolare, e le "ossessioni" evocate non rimandano ad una patologia personale, come alcuni candidati hanno dato per scontato, interpretando erroneamente la citazione. Esse rimandano invece entrambe ad un rapporto inadeguato dei contemporanei a un mondo barocco in sé, cioè irrazionale ed incommensurabile, che né "l'intelletto" né "la misura umana" possono comprendere. Da questo punto di vista, sarà più facile capire inoltre l'attivismo e la versatilità dello scrittore, così come il suo rapporto alle avanguardie, con le quali condivide non soltanto un interesse per lo sperimentalismo e per alcuni tratti estetici, ma un partito preso ideologico costante, antiborghese e anticapitalista.

A partire da queste considerazioni e da questo problema basilare, i candidati potevano proporre ad esempio una scaletta in tre parti, declinando il termine "barocco" nella sua dimensione estetica, morale e metafisica, e cercando di mettere in luce progressivamente come questo termine, usato per definire la sensibilità di Malaparte, si carichi di un significato ben più profondo di quello troppo spesso inteso dai candidati come semplice decorativismo estroso, volto a provocare "meraviglia" secondo una definizione nota del Cavalier Marino, troncata e spesso fraintesa, e comunque insufficiente per intendere coerentemente l'opera di Malaparte nel suo insieme e nella sua diversità. Così, selezionando alcune evidenti caratteristiche della scrittura malapartiana ed illustrandole con esempi pertinenti (soggetti come l'estraneità ed il sacrificio, il mostro o il corpo, il cibo ed il dialogo, il fante e gli animali; modalità narrative come l'onirico, l'intreccio e la rivelazione, il plurilinguismo; figure stilistiche e retoriche come l'ironia, l'antropomorfizzazione, la sinestesia, l'ossimoro e l'iperbole; o ancora e più generalmente le importanti dichiarazioni programmatiche di poetica sparse nelle sue opere più svariate) si poteva costruire una prima parte molto illustrativa sulla scrittura barocca di Malaparte, per spostarsi successivamente verso una dimensione più politica e morale, segnalando alcune apparenti contraddizioni dello scrittore e risolvendole sottolineando invece la sua coerenza (si rimanda a questo proposito alle pagine pertinenti dedicate alla correzione della *composition* dell'anno scorso). Questa seconda parte poteva far apparire inoltre la latinità controriformista di Malaparte, antimodernista ed anticapitalista, evocando alcuni suoi testi più saggistici o giornalistici, o le sue attività editoriali per *Oceanica* e *Prospettive*, ad esempio. Infine, una terza parte più elaborata poteva tornare su alcune delle



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

metafore grottesche ed alcune sequenze oscene, e più generalmente sul gusto del paradosso di alcune sentenze e dell'arcaico meraviglioso che denotano non una visione trasfigurata ed allucinata di fatti storici accidentali, ma la contemplazione vasta e profonda, sistematica e ossessiva a suo modo, di un mondo essenzialmente irrazionale e impietoso, mascherato e fulgido, in cui la sensibilità evocata dalla citazione non deve essere intesa come antagonista all'intelletto, ma come inclusiva di quest'ultimo, in una intuizione della natura e della storia adeguata alla realtà non razionale del divenire vitale.

II) Traduction

1) Thème

- *Sujet*

Il n'y aurait pas de messe de funérailles pour Delahaye, juste une bénédiction dans une petite église vers Alésia, en fin de matinée. Quand Ferrer était arrivé, pas mal de monde se trouvait déjà là sans qu'il reconnût qui que ce fût. Il n'aurait pas imaginé que Delahaye possédait tant de parents ou d'amis, mais peut-être n'étaient-ce là que des créanciers résignés. Discrètement il prit place au fond de l'église, ni tout à fait au dernier rang ni derrière un pilier mais à l'avant-dernier, pas trop loin d'un pilier.

Tout ce monde venait d'entrer, allait entrer, entraît : pour éviter de croiser des regards, Ferrer baissait les yeux sur ses chaussures mais sa tranquillité fut brève : remontant l'assistance à contre-courant, une femme pâle aux joues creuses en tailleur damassé vint se présenter à lui : veuve Delahaye. Ah, dit Ferrer qui ne savait pas, qui n'aurait pas imaginé non plus que l'autre avait été marié. Bon, il l'avait été, eh bien ma foi tant mieux pour lui.

Cependant, lui apprit la veuve, elle et Delahaye n'avaient plus de vie commune depuis six ans, occupaient des logements séparés, l'un non loin de l'autre c'est vrai. Car ils étaient restés en bonne intelligence, s'appelaient tous les trois jours et chacun possédait, en cas d'absence, une clef de l'autre appartement pour s'occuper des plantes vertes et du courrier. Mais au bout d'une semaine, inquiète du silence de Delahaye, elle avait fini par entrer chez lui pour découvrir son corps sans vie sur le carreau de la salle de bains. C'est tout le problème quand on vit seul, conclut-elle avec un regard interrogatif. Bien sûr, opina Ferrer. Puis la veuve Delahaye qui avait, dit-elle, beaucoup entendu parler de lui, Louis-Philippe vous aimait beaucoup, proposa impérativement à Ferrer de s'installer près d'elle au premier rang. Bien volontiers, fit-il mensongèrement, se déplaçant à contrecœur. Mais comme c'était au fond la première fois, se rendit-il compte, qu'il assistait à une telle cérémonie, cela donnerait l'occasion de voir d'un peu plus près comment ça se passe.

De fait, c'est assez simple. Vous avez le cercueil sur tréteaux, disposé les pieds devant. A la base du cercueil vous avez une couronne de fleurs à l'ordre de son occupant. Vous avez le prêtre qui se concentre à l'arrière-plan gauche et l'appariteur à l'avant-scène droite – corpulence rouge d'infirmier psychiatrique, expression dissuasive et costume noir, un goupillon dans la main droite. Vous avez le monde qui vient de s'asseoir. Et quand l'église presque pleine fait silence, le prêtre énonce quelques prières, suivies d'un hommage au défunt, puis il invite le monde à s'incliner devant la dépouille ou la bénir à l'aide du goupillon, au choix. C'est assez bref et c'est bientôt fini, Ferrer s'apprête à voir s'incliner le monde lorsque la veuve lui pince le bras, désignant le cercueil du menton en haussant les sourcils.

Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Les Editions de Minuit, 1999, pp. 64-66.

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

- *Proposition de traduction*

[1] Non ci sarebbe stata una messa funebre per Delahaye, solo una benedizione in una chiesetta verso Alésia, a fine mattinata. Quando Ferrer era arrivato, c'era già un bel po' di gente senza che egli riconoscesse chicchessia. [2] Non avrebbe mai immaginato che Delahaye avesse tanti parenti o amici, ma forse quelli erano soltanto dei creditori rassegnati. Prese posto discretamente in fondo alla chiesa, non proprio nell'ultima fila né dietro a un pilastro, ma nella penultima, non troppo lontano da un pilastro.

[3] Tutta quella gente era appena entrata, stava per entrare, entrava: per evitare d'incrociare degli sguardi, Ferrer chinava gli occhi sulle scarpe, ma la sua tranquillità fu breve: risalendo controcorrente il flusso dei presenti, una donna pallida dalle guance incavate, con un tailleur damascato venne a presentarsi a lui: vedova Delahaye. Ah, disse Ferrer che non sapeva, che non avrebbe nemmeno immaginato che quello fosse stato sposato. Va be', lo era stato, ebbene che dire tanto meglio per lui.

[4] Tuttavia, gli fece sapere la vedova, lei e Delahaye non facevano più vita comune da sei anni, occupavano alloggi separati, per la verità non lontani l'uno dall'altro. Infatti fra di loro era rimasta una bella intesa, si chiamavano ogni tre giorni e ognuno possedeva, in caso d'assenza, una chiave dell'altro appartamento per occuparsi delle piante e della posta. Ma dopo una settimana, preoccupata dal silenzio di Delahaye, aveva finito per entrare da lui per scoprire il suo corpo senza vita sul pavimento del bagno. È proprio questo il problema quando si vive soli, concluse con uno sguardo interrogativo. Certamente, assenti Ferrer. Poi la vedova Delahaye che aveva, disse, sentito parlare molto di lui, Louis-Philippe le voleva molto bene sa, propose imperativamente a Ferrer di accomodarsi vicino a lei, in prima fila. Ben volentieri, disse mentendo, spostandosi a malincuore. Ma visto che in fondo era la prima volta, si rese conto, che partecipava a una tale cerimonia, avrebbe avuto l'occasione di vedere un po' più da vicino come funzionano le cose.

[5] Di fatto, è abbastanza semplice. Hai la bara su dei cavalletti, disposta con i piedi in avanti. Alla base della bara hai una corona di fiori intestata al suo occupante. Hai il prete che si concentra sullo sfondo, a sinistra, e il cerimoniere, sul proscenio, a destra – corpulenza rossa da infermiere psichiatrico, espressione dissuasiva e abito nero, con un aspersorio nella mano destra. Hai la gente che si è appena seduta. E quando la chiesa quasi piena fa silenzio, il prete enuncia qualche preghiera, seguita da un omaggio al defunto, poi invita la gente a inchinarsi davanti alla salma o a benedirla con l'aspersorio, a scelta. La cosa dura poco e non va molto per le lunghe, Ferrer si appresta a vedere la gente inchinarsi quando la vedova gli pizzica il braccio, indicando con il mento la bara e alzando le sopracciglia.

- *Analyse des sections*

Section 1

« **il n'y aurait pas** » : *non ci sarebbe* a été lourdement sanctionné (Cf. la rubrique **faits de langue**)

« **messe de funérailles** » : *messa di funeraglie* a été lourdement sanctionné. *Messa per il funerale* et *messa per i funerali* ont été acceptés

« **pas mal de monde** » : *parecchie persone, molte persone, abbastanza gente* ont été considérés comme inexact

« **se trouvait déjà là** » : *si trovava già lì/là* ont été considérés comme des gallicismes

« **sans qu'il reconnût** » : *senza che riconobbe, senza che abbia riconosciuto* ont été sanctionnés (Cf. la rubrique **faits de langue**)

« **qui que ce fût** » : *chiunque fosse, chi potesse essere, chiunque* ont été sanctionnés. *Nessuno* a été considéré comme légèrement inexact. En revanche, *chicchefosse* a été accepté

Section 2

« **possédait** » : ici, *possedeva* a été lourdement sanctionné

« **n'étaient-ce là** » : *erano lì* a été considéré comme un gallicisme. *Questi* a été jugé comme inexact

« **créanciers** » : *credenti, debitori, usurai* ont été sanctionnés

« **discrètement** » : *con discrezione* a été accepté

« **au dernier rang** » : vu le contexte, *all'ultimo rango* a été sanctionné. *All'ultimo banco* a été accepté

Section 3

« **tout ce monde** » : vu le contexte, *tutta questa gente* a été sanctionné

« **croiser des regards** » : *incroci di sguardi, ogni incrocio di sguardo* ont été sanctionnés

« **baissait les yeux sur ses chaussures** » : *abbassava gli occhi sulle scarpe* a été considéré comme mal dit

« **remontant l'assistance à contre-courant** » : *risalendo il corridoio in controcorrente, risalendo l'assistenza a controcorrente* et autres traductions similaires relevant du non-sens ont été lourdement sanctionnées. *Risalendo controcorrente la folla degli astanti* a été accepté

« **vint se présenter à lui** » : *gli si venne a presentare* a été accepté

« **veuve Delahaye** » : *la vedova Delahaye, era la vedova Delahaye* ont été sanctionnés

« **que l'autre avait été marié** » : *l'altro* a été considéré comme un gallicisme. *Era stato sposato* a été lourdement sanctionné (Cf. la rubrique **faits de langue**)

« **ma foi** » : *direi, e così sia* ont été sanctionnés. *Insomma* a été accepté

« **tant mieux pour lui** » : *beato lui* a été sanctionné

Section 4

« **lui apprend** » : *gli comunicò, lo informò* ont été acceptés. *Gli apprese* a été sanctionné

« **car** » : *perché, in effetti* ont été acceptés. *Poiché, siccome* ont été sanctionnés

« **en bonne intelligence** » : *rimasti in buoni rapporti* a été considéré comme inexact, *erano rimasti d'accordo* et autres expressions similaires ont été sanctionnées

« **le carreau** » : *le piastrelle* a été accepté

« **c'est tout le problème** » : *è proprio il problema, ecco qual è il problema* ont été considérés comme inexacts.

« **Louis-Philippe vous aimait beaucoup** » : *le voleva molto bene, l'apprezzava molto* ont été acceptés

« **cela donnerait** » : *questo darebbe* a été lourdement sanctionné ; *questo gli avrebbe dato l'occasione di* a été accepté

« **comment ça se passe** » : *come si svolgono le cose* a été accepté

Section 5

« **de fait** » : *nei fatti, in realtà* ont été acceptés

« **vous avez** » : ici, *avete* a été considéré comme un gallicisme. *C'è* a été considéré comme inexact

« **tréteaux** » : *sostegni, assi di legno* ont été considérés comme inexacts

« **à l'ordre** » : *a nome del* a été accepté. *Indirizzata a* a été considéré comme inexact. *Con il nome* a été jugé mal dit

« **à l'arrière-plan** » : *al secondo piano, in ultimo piano* ont été lourdement sanctionnés

« **à l'avant-scène** » : *al primo piano* a également été sanctionné

« **l'appariteur** » : *il preparatore, l'apparecchiatore, l'aiutante...* ont été considéré comme des faux-sens

« **corpulence** » : *carnagione, robustezza, corporatura* ont été considérés comme inexacts

« **qui vient de s'asseoir** » : *la gente che viene a sedersi* a été lourdement sanctionné

« **s'incliner** » : ici, *inclinarsi* a été sanctionné

« **c'est assez bref** » : *è piuttosto breve, è abbastanza breve, è una cosa abbastanza breve* ont été acceptés

« **c'est bientôt fini** » : *è quasi finito, è presto finito* ont été considérés comme mal dits

« **pince** » : *schiaccia, stringe* ont été sanctionnés

- *Faits de langue*

Il n'y aurait pas de messe de funérailles : Ici le verbe « avoir » est au conditionnel présent et il exprime un futur dans le passé. En italien, pour exprimer la même notion, il faut recourir au conditionnel passé : *Non ci sarebbe stata...*

sans qu'il reconnût qui que ce fût : Proposition subordonnée de manière introduite par la conjonction *sans que*. En français, la conjonction *sans que* requiert le verbe au subjonctif. Ici, nous avons le verbe *reconnaître* au subjonctif imparfait. Cette concordance de temps, désuète maintenant en français, est, en revanche, obligatoire en italien. Traduction possible : *senza che riconoscesse...* Deuxième difficulté : la proposition subordonnée contient le pronom indéfini *qui que ce fût*. En italien, ce pronom indéfini prend la forme contractée de : *chicchessia/chicchefosse*.

que l'autre avait été marié : proposition subordonnée complétive conjonctive. Ici, le verbe de la proposition subordonnée est au plus-que-parfait de l'indicatif. En italien, puisque le verbe de la principale (*immaginare*) exprime une opinion subjective, le verbe de la proposition subordonnée complétive doit obligatoirement être au plus-que-parfait du subjonctif. Traduction possible : *che l'altro fosse stato sposato...*

1) Version

- *Sujet*

Giustina aveva fatto aprire il cancello suppongo per un eccesso di premura, per evitarmi il piccolo fastidio di scendere e sonare e anche, probabilmente, perché non desiderava, a questo punto, che perdessi ancora tempo visto ch'ero arrivato, e che avvenisse subito l'incontro, fra di noi: così non mi restava che fare la manovra e infilarmi dentro, c'era il cancello aperto spalancato sul viale e lo contemplavo e mi pareva, in quel silenzio irrevocabile, un trabocchetto preordinato apposta per me come nei film gialli quelle porte che si aprono da sole per incanto, cigolando cariche d'allusioni e avvertimenti, davanti al protagonista che ispeziona guardingo una casa vuota e sa che in qualche parte dell'appartamento è celata un'insidia apparecchiata contro di lui **da dover sventare** con prontezza, pena la morte.

Il viale della nostra casa non era stato costruito perché un giorno potessero attraversarlo le automobili, veicolo di cui gli architetti di quel tempo lontano sicuramente nelle loro progettazioni non avevano mai tenuto conto ; solo che neppure a una carrozza larga padronale dei nostri nonni

sarebbe stato possibile percorrerlo : si tratta d'un viale stretto lungo incassato fra due muri alti, e sembra un viottolo di campagna, fittamente ricoperti d'edera e clematide : sempre verde, quindi, e, per la scarsità di luce diretta, sempre in ombra, così che il verde ha assunto una colorazione umida scura intensa che risveglia subito un senso di frescura e di sollievo ed è ormai diventato a tal punto rigoglioso e abbarbicato da nascondere le pietre e l'intonaco e sul momento si può credere persino che a delimitare l'ampiezza del viale sia semplicemente una doppia fila ininterrotta di siepi : solo che anche così risulta angusto : un uomo che lo risalga a piedi, a braccia spalancate, potrebbe senza sforzo toccar le foglie con la punta delle dita e io stesso mi domandai per un istante se la mia piccola Triumph bianca ce l'avrebbe fatta : manovrai in modo da calcolare bene le distanze, da introdurmici dentro adesso sì come una spada da rinfoderare adagio nella sua guaina, e risalii lentamente, il piede sulla frizione, sentendo gemere il pietrisco sotto i copertoni e i rami sfrascare contro la carrozzeria da entrambi i lati con un fruscio che risvegliava l'odore amaro dell'edera e ne strappava a tratti un ramo agitandolo davanti al parabrezza e scoprendo la barba delle radici mobile come una riga di lombrichi.

Giustina era invecchiata, in questi anni ? Dopo avrei dovuto notarle sulla pelle una rete di minutissime rughe secche e lucide come una lamina di squame, ma sul momento la trovai immutata. Era proprio la Giustina che ricordavo o che m'ero immaginata : alta e sottile, leggermente angolosa, con quel perpetuo atteggiamento difensivo, o diffidente, con i capelli stretti sulla nuca da un nastro legato senza alcuna civetteria, e il volto pallido che suscitava sempre l'impressione di non essere fatto di carne viva ma d'essere una maschera dove soltanto gli occhi, in fondo alle orbite incavate, d'un colore fra l'azzurro e il viola, erano vivi. Piuttosto mi colpì stavolta un particolare che non avevo mai rilevato in passato : la sua rassomiglianza con nostro padre o, più giustamente, la sua volontà se così posso dire, di assomigliare a nostro padre.

Michele Prisco, *I cieli della sera*, Milano, Rizzoli editore 1974, pp. 28-30.

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

- *Proposition de traduction*

Justine avait fait ouvrir la grille¹, je suppose par excès de prévenance², pour m'éviter le léger désagrément³ de descendre et de sonner, et aussi, probablement, parce qu'elle ne désirait pas, à cet instant, que je perde⁴ encore du temps vu que j'étais arrivé, et souhaitait que notre rencontre se fasse⁵ tout de suite : ainsi il ne me restait plus qu'à manœuvrer et m'engager⁶ à l'intérieur, la grille était grande ouverte⁷ sur l'allée⁸, je l'observais et elle me semblait être⁹, dans ce silence immuable, un traquenard¹⁰ préparé à l'avance et qui m'était destiné, comme dans les films policiers ces portes qui s'ouvrent toutes seules par enchantement, en grinçant, chargées d'allusions et d'avertissements, devant le héros qui inspecte avec circonspection une maison vide et qui sait que quelque part dans

l'appartement est caché un piège qu'on lui a tendu¹¹, et qu'il lui faut promptement déjouer sous peine de mourir.

L'allée de notre maison n'avait pas été aménagée¹² pour qu'un jour les automobiles puissent la parcourir¹³, des véhicules dont les architectes de cette lointaine époque¹⁴ n'avaient sûrement jamais tenu compte dans leurs plans ; mais le fait est qu'une grande voiture de maître¹⁵ de nos grands-parents non plus n'aurait pu l'emprunter : il s'agit d'une allée étroite, longue, encaissée entre deux hauts murs, on dirait un sentier de campagne¹⁶, recouverts d'une épaisse couche¹⁷ de lierre et de clématite, toujours verte¹⁸ donc, et de par la rareté de lumière directe toujours dans l'ombre, de sorte que la verdure¹⁹ a pris une coloration humide très foncée qui réveille tout de suite un sens de fraîcheur et de soulagement, et elle est désormais devenue si luxuriante et si profondément enracinée²⁰ qu'elle cache les pierres et l'enduit, et sur le moment on peut même croire que c'est simplement une double haie ininterrompue qui délimite la largeur de l'allée²¹ : mais elle n'en apparaît pas moins étriquée²² : un homme qui la remonterait à pied, les bras grands ouverts, pourrait sans effort toucher les feuilles du bout des doigts, et moi-même je me demandai²³ un instant si ma petite Triumph blanche arriverait à passer²⁴ : je manœuvrai de manière à bien calculer les distances, à m'y introduire vraiment bien maintenant²⁵ comme une épée que l'on rengainerait doucement²⁶ dans son fourreau, et je remontai lentement, le pied sur l'embrayage ; j'entendais gémir la pierraille²⁷ sous les pneus²⁸, et le froissement des branches²⁹ contre la carrosserie, des deux côtés, avec un bruissement qui réveillait l'odeur amère du lierre et en arrachait une branche par endroits, l'agitant devant le pare-brise et découvrant la barbe des racines, mouvante comme un alignement de lombrics.

Justine avait-elle vieilli³⁰, durant toutes ces années ? Par la suite j'allais devoir remarquer sur sa peau un réseau de toutes petites rides³¹ sèches et brillantes comme une lamelle de squames³², mais sur le moment je la trouvai inchangée. C'était vraiment la Justine dont je me souvenais ou que je m'étais imaginée : grande et fine³³, légèrement anguleuse, avec cette perpétuelle attitude de défense, ou de défiance, les cheveux noués³⁴ sur la nuque par un ruban attaché sans coquetterie aucune, et le visage pâle, qui vous donnait toujours l'impression qu'il n'était pas fait de chair vivante, mais qu'il était un masque où seuls les yeux, au fond des orbites enfoncées, d'une couleur entre le bleu clair et le violet, étaient animés. Mais ce fut un détail que je n'avais jamais relevé par le passé qui me frappa cette fois-ci³⁵ : sa ressemblance avec notre père ou, plus exactement, sa volonté, si je puis dire, de ressembler à notre père.

- *Analyses*

1 "**il cancello**" : le jury a considéré que *portail* était une légère impropreté. A l'origine, c'est une entrée souvent monumentale, et son emploi synonyme de *grille* en français est assez récent.

2 "**premura**" : Justine va au-devant du besoin du narrateur en lui faisant ouvrir la grille ; il s'agit bien là de *prévenance*, non d'*attention*, encore moins de *sollicitude*, qui relèvent d'une disposition d'esprit davantage marquée.

3 "**il piccolo fastidio**" a donné lieu à de nombreuses propositions fautives, comme *inconvenient*, plus proche de l'obstacle, de la conséquence fâcheuse, ou *gêne*, qui tient d'une situation embarrassante.

4 "**perdessi**" : si l'on respecte systématiquement et strictement la règle de concordance des temps en italien – **perdessi** est au subjonctif imparfait - l'usage actuel dans la langue écrite en français révèle que le respect de la concordance varie selon les auteurs : l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif ne sont ni obligatoires, ni obsolètes, et l'idée qu'ils seraient contraires à l'euphonie reste subjective. Ainsi, le jury a accepté l'emploi du subjonctif présent et du subjonctif imparfait pour traduire **perdessi** mais a privilégié *elle ne désirait pas (...) que je perde*.

5 "**e che avvenisse**" : l'ellipse du verbe **desiderava** n'a pas été identifiée par de nombreux candidats, ce qui a occasionné des contresens dans la mesure où il fallait comprendre que c'était la forme affirmative du verbe qui était sous-entendue devant la proposition conjonctive **che avvenisse**. Il fallait donc traduire *et souhaitait que*.

6 "**infilarmi**" ne pouvait se traduire par *s'engouffrer* qui suggère la précipitation, *s'insérer* qui ne peut s'appliquer à un mouvement continu, ou *se faufiler*, synonyme de *se frayer un passage*. Ces faux sens confinent au contresens.

7 "**aperto spalancato**" : la forme adverbiale invariable *grand ouverte* était tout aussi correcte.

8 "**viale**" désigne la voie privée qui mène à différents endroits à l'intérieur d'une propriété. Par conséquent les faux sens que constituent entre autres *avenue*, *boulevard* et *cours* deviennent des contresens.

9 "**lo contemplavo e mi pareva**" : les deux noms de la proposition précédente sont des masculins en italien alors qu'ils sont donc féminins en français ; **il cancello** étant le sujet de la phrase, c'est logiquement qu'il est remplacé par le pronom COD masculin singulier **lo**. Cependant, c'est bien de *la grille* qu'il est question, elle est d'ailleurs ensuite comparée aux *portes qui s'ouvrent toutes seules*, et partant, le sujet de **pareva** est *elle*, en aucun cas *il* ou *cela*, lourdement sanctionnés tout comme l'absence de sujet, grave solécisme.

10 "**un trabocchetto**" : *piège* est une erreur, légère, car le terme est trop général ; *embûche* ne convient pas non plus car il se rapproche davantage du stratagème ou de la manœuvre ; *embuscade* et *guet-apens* supposent une présence humaine, or c'est *la grille*, comme nous l'avons précisé ci-dessus, qui est l'objet de l'attention du protagoniste.

11 "**un'insidia apparecchiata**" : c'est ici qu'il fallait choisir le terme générique français *piège* ; *tendu* s'imposait alors tout naturellement.

12 "**costruito**" : traduire le plus proche du texte n'implique pas nécessairement que la traduction littérale soit appropriée ; le verbe *construire* s'applique certes à une route mais pas à une allée. Cette impropreté est cependant moins fautive que par exemple *bâtie* ou *érigée*, qui ne s'emploient que pour des édifices ou des ouvrages d'art.

13 "**attraversarlo**" : *traverser* une allée signifie se rendre d'un côté à l'autre de l'allée, et non la *parcourir* d'une extrémité à l'autre, traduction la plus adaptée ici ; le faux sens s'apparente alors à un contresens.

14 "**quel tempo lontano**" : ont également été acceptés *ce temps lointain* et *ces temps lointains* d'une part, *cet ancien temps* et *ces temps anciens* d'autre part.

15 "**una carrozza larga padronale**" a considérablement gêné les candidats. Les sens les plus fréquents de **carrozza** sont *voiture* et effectivement *carrosse*, mais l'adjectif qualificatif **padronale** (*de maître*) et l'absence d'autre indication contextuelle pouvaient les mettre sur la voie, leur permettre ainsi d'éviter le faux sens *carrosse* et les conduire à choisir le terme générique *voiture*. Quant à l'adjectif qualificatif *grande*, il a été préféré à *large* et *grosse*, jugés inélégants.

16 "**e sembra un viottolo di campagna**" : proposition incidente dont le verbe n'a pas occasionné beaucoup d'erreurs, si ce n'est l'italianisme *elle parait* ; en revanche des impropriétés telles que *rue*, *ruelle* ou *petite route* pour traduire **viottolo** révèlent une mauvaise compréhension du passage.

17 "**fittamente ricoperti**" : pour résoudre la difficulté posée par la traduction de l'adverbe **fittamente** - *densément recouverts* est peu élégant, *dru* concerne la pluie - le jury a fait le choix du groupe nominal *une épaisse couche*.

18 "**sempre verde**" : tout comme le premier paragraphe du texte, le second, deux fois plus long, est constitué d'une seule phrase. Les correcteurs en ont alors tenu compte dans l'évaluation de la ponctuation ; il reste qu'on ne peut perdre le fil de la description, ce qui a été le cas de ceux qui n'ont pas vu que **verde** qualifiait l'allée et qui l'ont traduit par un masculin.

19 "**il verde**" : ici il s'agit du substantif, sur la traduction duquel il est permis de s'interroger : s'agit-il de la couleur ou de la végétation ? En optant pour *la verdure*, qui recouvre en français les deux acceptions, on reste cohérent avec le texte.

20 "**rigoglioso e abbarbicato**" : *foisonnante* et *bien enracinée* sont recevables à l'inverse des faux sens *prédominant* et *envahie*, lequel confine au non-sens, pour **rigoglioso**, et de *consolidé*, *perché*, *recroquevillé*, ou du non-sens *chenue* pour **abbarbicato**.

21 "**a delimitare l'ampiezza del viale**" : la traduction littérale de cette proposition (*à délimiter*) est un italianisme qui aboutit à un solécisme. Nombreux ont été les faux sens, voire les contresens, quand il s'est agi de traduire **l'ampiezza** ; ainsi : *l'amplitude*, *la profondeur*, *l'étendue*, *l'épaisseur*.

22 "**solo che così risulta angusto**" : si **risultare** a également le sens de *s'avérer* et de *se révéler*, ces deux verbes ne sont pas adaptés, contrairement à *apparaître*. **Angusto** qualifie la largeur de l'allée, en l'occurrence son étroitesse, d'où le choix d'*étriquée*, cependant *serrée* et *resserrée* sont impropres et *angoissante*, *opprimante*, *inquiétante*, *hostile* découlent d'une interprétation erronée du terme et sont par conséquent des contresens.

23 "**mi domandai**" : la méconnaissance du passé simple en français est réhibitoire ; les candidats ont fréquemment traduit par un imparfait de l'indicatif. Par ailleurs nous ne sommes pas en présence d'une proposition incise, l'inversion du sujet n'a pas lieu d'être.

24 "**se la mia piccola Triumph bianca ce l'avrebbe fatta**" : le jury a estimé qu'il était préférable d'explicitier le verbe avec l'ajout de *à passer*. Quant au temps du verbe de cette proposition interrogative indirecte, ce doit être en français un conditionnel présent, qui exprime un futur dans le passé pour une action qui n'est pas accomplie, ce qui est le cas ici : le protagoniste n'a pas encore commencé à manœuvrer.

25 "**da introdurmici dentro adesso sì**" : la cohérence invite à traduire **da** par *à*, la même préposition que pour **da calcolare**. Si **introdurmici** a globalement été bien appréhendé, il n'en a pas été de même pour **dentro adesso sì** : il fallait voir l'insistance dans **dentro** et **sì**, et bien sûr la notion temporelle dans **adesso**, d'où *vraiment bien maintenant*.

26 "**da rinfoderare adagio**" : *que l'on rengaine* et *que l'on doit rengainer* sont recevables, mais pas la traduction littérale *à rengainer*, particulièrement inélégante. *Doucement* pour **adagio** devient évident dès lors que l'on traduit **lentamente** par *lentement* dans la proposition suivante.

27 "**sentendo gemere il pietrisco**" : le gérondif **sentendo** est précédé d'un point-virgule ; ce signe démarcatif indique une pause intermédiaire et il autorise l'emploi du verbe conjugué à l'imparfait de l'indicatif, sa valeur penchant alors du côté du point et non plus de la virgule comme dans la phrase italienne. Il reste que *en entendant* est évidemment tout aussi correct.

Si *gémir* a été proposé à juste titre par une majorité de candidats, bon nombre n'ont pas perçu qu'un *pavage*, un *pavement*, des *dalles*, un *dallage*, une *chaussée* pouvaient difficilement gémir sous les pneus d'un véhicule. *Cailloutis* convient tout autant que *pierraille*.

28 "**sotto i copertoni**" : *roues* est un faux sens, *jantes* en est un aussi, plus grave, et *couvertures* ou *coussins* ont tout du non-sens.

29 "**i rami sfrascare**" : le verbe **sfrascare** exprime aussi bien le mouvement que le bruit produit par le mouvement et correspond au verbe *bruire* en français, mais aussi à *froisser*, qui n'est cependant que transitif et à *frotter*. La présence de **fruscio**, *bruissement*, juste après, conduit à opter pour un substantif et ainsi à *froissement*, *frottement* ayant été également retenu.

30 "**Giustina era invecchiata (...)** ? " : dans cette interrogative directe, il est obligatoire de faire l'inversion du pronom personnel sujet de la troisième personne *elle* qui correspond au sujet *Justine*, sans quoi l'on commet une lourde erreur de conjugaison fondamentale.

31 "**una rete di minutissime rughe**" : **rete** est un des mots du texte qui a engendré le plus de faux sens, ainsi : *maillage*, *quadrillage*, *ramification*, *dédale*. *Réseau* s'imposait, tout comme *résille*. Pour ce qui est de **minutissime righe**, il convenait d'être précis : **minutissime** n'est pas **minute**, mais son superlatif absolu. On pouvait alors, à l'évidence, faire porter ce superlatif sur l'adjectif ou bien sur le nom : *petites ridules*.

32 "**come una lamina di squame**" : la comparaison explicite induit que l'on reste proche du texte puisque les termes sont éclairants : *comme une lamelle de squames*, plutôt qu'*écailles* ou *peaux mortes*, lourd faux sens.

33 "**sottile**" : c'est là aussi l'approximation qui est à l'origine de toute une série de légers faux sens dont on ne citera que *mince*, *svelte*, *élancée*, *gracile*.

34 "**stretti**" : ne pouvait être traduit à l'identique de **legato** (*attaché*) ; *tirés* a été admis.

Cette année encore, le jury a constaté pléthore d'accents erronés, oubliés ou indéfinissables. Les accents sont des signes auxiliaires qui précisent le son, ce qui ne signifie en rien qu'ils soient inutiles ou négligeables. Les candidats se doivent de les connaître et de les marquer correctement et lisiblement.

35 "**Piuttosto mi colpì stavolta un particolare che non avevo mai rilevato in passato**" : le segment ne contenait pas de difficulté particulière ; tout au plus fallait-il voir dans la place de **piuttosto** en tête de phrase la marque d'une insistance qu'il suffisait de restituer par *ce ... que*. Pourtant les correcteurs ont pu observer des oublis (*jamais*, *cette fois-ci*) et de nombreux manquements à la syntaxe comme par exemple la traduction littérale de toute la phrase.

- *Faits de langue*

da dover sventare

La préposition « da » est suivie de l'infinitif apocopé du verbe semi-auxiliaire « dovere », lui-même suivi de l'infinitif « sventare ». En italien elle est employée ainsi pour marquer l'obligation et se traduit alors en français par la préposition « à ».

Ici, pour éviter une impropriété dans la traduction française il faut remplacer le groupe prépositionnel par une proposition relative, introduite par la forme élidée du pronom relatif C.O.D. « que » : « qu'il doit déjouer ». Ce faisant on précise le sujet du verbe « dovere », à savoir, dans la phrase le « protagonista ».

S'agissant en français de l'expression d'une nécessité il est tout aussi possible de traduire par **qu'il lui faut déjouer**, car le verbe « falloir » a également ce sens, et ce choix de traduction a été jugé plus adapté au registre de langue.

un uomo che lo risalga a piedi

Le nom masculin singulier « uomo » précédé de l'article indéfini « un » est suivi de la proposition subordonnée relative « che lo risalga a piedi » introduite par le pronom relatif sujet « che », dont « uomo » est donc l'antécédent. Le verbe « salire », dont « uomo » est par conséquent le sujet, est conjugué à la troisième personne du singulier du subjonctif présent ; le pronom proclitique masculin singulier C.O.D. « lo » remplace « il vialo » et le groupe prépositionnel « a piedi » est complément de moyen.

La proposition relative s'inscrit ici dans une perspective hypothétique, elle exprime l'éventualité et l'on emploie alors le subjonctif présent en italien alors qu'il faut utiliser le conditionnel présent en français : **un homme qui la remonterait à pied** (« il vialo » a été traduit par « l'allée »).

Dopo avrei dovuto notarle sulla pelle

Ce syntagme est constitué de l'adverbe de temps « dopo » suivi du verbe semi-auxiliaire « dovere » conjugué à la première personne du singulier du conditionnel passé, lequel précède le verbe à l'infinitif avec pronom enclitique « notarle » où « le » remplace « Giustina » ; suit le groupe nominal « sulla pelle » où le substantif « pelle » est déterminé par la contraction de la préposition « su » avec l'article défini « la ».

Le conditionnel passé du verbe « dovere » qui précède l'infinitif « notare » exprime un fait postérieur à l'action du récit au passé (marquée par le verbe au passé simple « trovai »), dont le repère temporel est indiqué par « sul momento ». Il s'agit d'un futur dans le passé, dans une proposition indépendante coordonnée par « ma ». Ici on n'emploiera cependant pas le conditionnel présent qui en français rend ce futur dans le passé mais le verbe aller à l'imparfait de l'indicatif suivi de l'infinitif, qui en français restitue également l'idée de futur dans le passé. Il faut conserver par ailleurs le verbe « dovere » qui indique ici une évidence qui s'imposera ensuite au protagoniste : « Par la suite, j'allais devoir remarquer »

En outre, en italien, l'adjectif possessif peut être substitué par un pronom personnel atone C.O.I. si le possesseur n'est pas le sujet du verbe de la proposition. C'est le cas ici, où « la sua » est remplacé par « le », pronom féminin singulier atone C.O.I. enclitique qui renvoie au possesseur « Giustina ». En revanche, en français, on rétablit l'adjectif possessif. Ainsi : « sur sa peau » : **Par la suite j'allais devoir remarquer sur sa peau.**

Épreuves d'admission

I) Épreuve universitaire

1) Textes tirés de Giovanni Boccaccio

TEXTE 1 : Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, pp. 18-22.

Il testo proposto si trova al centro del primo capitolo dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Questo capitolo si articola secondo solide corrispondenze strutturali e giochi speculari. Nelle pagine precedenti, vengono successivamente evocati il sogno premonitorio di Fiammetta, il suo incontro con Panfilo e le perturbazioni indotte da questo fulmineo innamoramento. In simmetria, le pagine che seguono il testo sono dedicate alla fallace apparizione di Venere e all'esposizione delle strategie di avvicinamento operate dagli innamorati. La verità pregnante del sogno precedente e la falsità dell'apparizione seguente inquadrano questo passo, incentrato sul dialogo tra Fiammetta e la sua balia. Ispirato alle tragedie di Seneca, questo scambio è dominato dalla parola della nutrice, il cui tono si evolve dalla benevola suasoria alla violenta requisitoria, mentre il riferimento inizialmente filosofico slitta gradualmente verso la critica sociale.

Il testo si articola in tre momenti principali, che scandiscono l'evoluzione del tono della balia: l'invito alla confidenza (linea 1-38), l'ammonimento (1.38-76) e la violenta requisitoria (1.77-109). Al di là di questa scansione, il testo viene segnato da una serie di simmetrie interne: all'opposizione tra giovinezza e vecchiaia, saggezza e stoltezza, si sovrappone lo scontro culturale tra la tradizione stilnovista ormai superata e la valorizzazione della tradizione antica di matrice stoica riscoperta nel Trecento. I giochi di opposizioni che strutturano il testo rispecchiano il passaggio da una tradizione cortese, ancora feudale, alla cultura umanista.

1. L'invito alla confidenza (linea 1-38)

Ispirato in particolare alla *Fedra* di Seneca, questo passo ricalca la forma teatrale del dialogo, di qui viene sottolineata l'intimità. Questa intimità è legata non solo all'identità dell'interlocutrice di Fiammetta (1.3: "tra gli altri domestici familiari...una mia balia"), ma anche al luogo della scena: il letto (1.7) su cui giace Fiammetta diventa una metonimia della sua camera, richiamo alla "camera delle lacrime" della *Vita Nova*, quasi a suggerire la proiezione di uno spazio mentale: l'interiorità della narratrice. Per l'affetto proclamato nei confronti di Fiammetta e la sua complicità (1.33-38), la balia è una figura materna di protezione (1.11: "O figliula...cara"), e quasi un *alter ego* di Fiammetta, come suggeriscono i costrutti riflessivi ridondanti (1.11: "a me come me medesima cara"). In questo senso, il dialogo si rivela anche un modo di animare il racconto, e di teatralizzare il lungo monologo dell'elegia, mettendo in scena le diverse voci interiori contraddittorie che si svelano gradualmente.

Così come la balia finge inizialmente di non conoscere la passione amorosa (1.5-6: "già seco conoscendo le triste fiamme, mostrando di non conoscerle") anche Fiammetta fa finta di non sentire le domande della nutrice e di dormire (1.16: "quasi di dormire infingendomi"). Sottolineati dalla ricorrenza dei verbi "mostrare" (l. 6, 26) e "celare" (l. 27, 32, 33), questi mascheramenti reciproci sono processi dilatori (1.18: "per tempo prendere alla risposta") che permettono alla verità di

rivelarsi gradualmente, finché non cadano completamente le maschere (l. 27-28: “egli non t’è bisogno di celarmi quello che io [...] in te manifestamente conobbi”; l. 1.31: “se tu il sai, di che addimandi?”).

La dialettica che sottende il dialogo si articola non solo sulla differenza di età e di maturità dei personaggi ma anche sullo scarto dei valori culturali che simboleggiano. La giovane Fiammetta, travolta dalla passione amorosa, appare come la versione femminile del poeta stilnovista. Ritroviamo nella sua descrizione i sintomi della fenomenologia amorosa, descritta come malattia (l.11, 13: “sospiri”; l.15: “d’uno in altro colore più d’una volta mutatami”) e il conseguente atterramento (l.7-8: “sopra il mio letto malinconiosa giacere”). La ricorrenza dell’aggettivo “nuovo” (l.1,3,6,20) sottolinea il richiamo a questa tradizione del dolce stil *nuovo*, di cui Fiammetta rappresenta tuttavia soltanto il versante disforico. A questa tristezza malinconica (l.8,13), si oppone la ricerca della felicità propugnata dalla nutrice: la “perduta quiete” (l.2) di Fiammetta “una volta lieta” (l.13). A un primo livello, la “vecchia balia” (l.24) impersona certo la saggezza (l.4-5: “d’anni antica e di senno non giovine”) delle “persone attempate” (l.25). Ma attraverso questo personaggio viene anche rappresentata, a livello culturale, la tradizione filosofica antica, testimoniata nel testo dai numerosi riecheggiamenti delle tragedie di Seneca. In particolare, l’evocazione della “perduta quiete” (l.2) rimanda chiaramente alla difficile ricerca stoica dell’atarassia alla quale forse anche Fiammetta fa riferimento, nella sua risposta alla balia: “li naturali corsi, non tenenti sempre d’una maniera li viventi” (l.21-22). Come lo dimostra l’ammonimento della nutrice, il problema centrale posto da questa tentazione adultera non è tanto di ordine sociale, morale o religioso (basta essere prudenti: “con diligenza guarda non altri conosca...”, l. 37), quanto di natura esistenziale e filosofica: la ricerca della felicità nel distanziamento dalle vicende del mondo. Anche questa sfumatura è derivata dalla tragedia di Seneca in cui la nutrice denuncia la gravità della passione di Fedra, non risetto alla società, ma alla propria coscienza morale. In questo senso, il discorso opposto dalla balia ad una Fiammetta in preda alla moda stilnovista, non è tanto un ammonimento morale cristianizzato, quanto un richiamo di stampo umanistico alla filosofia antica.

2. L’ammonimento (l.38-77)

Il secondo movimento si apre con la svolta tonale in seno alla terza battuta della balia (l. 38: “Ma se quella sciocchezza, nella quale io ti conosco caduta...”). È proprio la “sciocchezza” di Fiammetta a giustificare l’ “ammaestrare” (l.41) della balia che si presenta precisamente come un maestro antico di fronte ad un giovane discepolo, quasi a dire che i giovani imbevuti della tradizione cortese hanno ormai bisogno di venire istruiti e tratti d’errore alla luce della filosofia stoica. L’*immoderata cogitatio* teorizzata da Andrea Cappellano viene evocata senza la minima compassione (l.50-51: “chi con lunghi pensieri e lusinghe il [amore] nutrica, tardi può poi ricusare il suo giogo”). Boccaccio riprende, ma in modo diverso, la condanna della tradizione cortese già espressa da Dante, per i suoi effetti nefandi sui lettori, e in particolare le lettrici (*Inferno*, V, 137: “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”). Per la balia boccacesca in effetti, la condanna si articola meno sui valori religiosi che invece presiedono alla *Divina Commedia*, che sull’insegnamento della filosofia antica, come indicano le riprese dei versi di Seneca, letteralmente tradotti in volgare nella battuta della balia (l.46-47: “mi piace di ricordarti e di pregarti che tu del casto petto esturbi e cacci via le cose nefande e ispegni le disoneste fiamme, e non ti facci a turpissima speranza servente”).

Superando la tradizione cortese, la balia paragona amore, non più al signore di una corte feudale, ma ad un tiranno (immagine derivata dalla *Fedra* di Seneca), che minaccia la libertà del cittadino di una repubblica (l.42-44: “questo crudele tiranno [...] suole insieme con la libertà il conoscimento occupare”). L’opposizione tra libertà e schiavitù non viene interpretata in chiave biblica di Redenzione, né la volontà di resistere alla tentazione in chiave religiosa di libero arbitrio, in una prospettiva trascendente, ma vengono ricondotte all’ambito razionale della conoscenza e

della volontà (l.47-48: “non ti facci [...] servente”; l.44: “semplicemente ti se’ sottomessa”; l.52: “quasi volontario si sommise”).

L’amore come desiderio viene sistematicamente connotato in modo negativo (l.46: “cose nefande”; l.47: “disoneste fiamme”; l.47-48: “turpissima speranza”; l.63: “falsi dilette”, “sozza speranza”). L’Amore per diletto non può corrispondere ad una dinamica di elevazione di chi ama, ma è sempre una forza degradante e devastante, come lo suggerisce il concetto di “furore”. Antica espressione della dismisura, il furore appare come una forza dirompente, frutto di “desideri strabocchevoli” (l.73), che né ragione né volontà sono in grado di arginare e che finisce per dilagare al centro del testo dove il termine viene più volte ripetuto (l.64,72,75,83,95). Questo furore è una forma di follia distruttrice, paragonabile ad una malattia mentale dalla quale difficilmente si guarisce (l.69-70: “sanità”, “guarita”), come suggerisce pure la gestualità stessa di Fiammetta, che ricade “quasi vinta” sulle sue braccia” (l.78), cedendo all’idolatria del dio Amore (l.75-77: “la nostra mente tutta possiede e signoreggia Amore con la sua deità”).

3. La violenta requisitoria (l.78-109)

Da supplichevole che era (l.64-66: “io supplichevolmente [...] ti priego”), il tono della nutrice si fa più rigido (l.79: “più che prima turbata, con voce più rigida”). Il plurale del vocativo (“Voi”) e delle forme verbali (l. 82-86: “vi avete”, “chiamate”, “vogliate, dite”) amplifica la requisitoria contro un intero gruppo sociale: la “turba delle vaghe giovini”, espressione in cui il connotato negativo di “turba” associato alla “focosa libidine” (l.81) mette in risalto la valenza ironica dell’aggettivo “vaghe” di stampo cortese. L’uso di interiezioni e di frasi esclamative (l.86: “O ingannate, e veramente di conoscimento in tutto fuori”), di domande retoriche (l.87: “Che è quello che voi dite?”) scandisce questa invettiva che verte su due temi principali.

L’accusa si scaglia innanzitutto contro l’idolatria denunciata come un’eretica confusione (l.82-92). Nella scia del *Convivio* di Dante, la sapiente balia sottolinea la natura sacra dell’Amore diffuso dalle intelligenze angeliche nel terzo cielo del Paradiso, il cielo della stella Venere, un amore puro e celeste, da non confondere con l’amore sensuale, il “folle amore”, freccia scagliata sui mortali da Cupido, figlio della dea Venere, secondo la mitologia antica. In questa figura alata (l.83: “con subito volo”) viene ad impersonarsi il “furore” invadente delle righe precedenti. Da lui nasce la “follia” di queste giovani (l.85), la “pazzia di chi il riceve” (l.79). Oltre all’ignoranza delle giovani donne dell’aristocrazia, la nutrice denuncia la loro malafede nel cercare una giustificazione culturale presuntuosa alle loro mancanze morali (l.87: “da infernale furia sospinto”). Il tema della malafede era già presente in Seneca, come pure quello del grave errore di confondere Cupido con il furore amoroso. Boccaccio articola ormai questo discorso sulle teorie teologico-cosmologiche medievali già sintetizzate da Dante, ma non assimilate da Fiammetta. In questo senso, Fiammetta simboleggia l’acculturazione superficiale delle donne dell’epoca di cui viene denunciata da Boccaccio “non tanto l’ignoranza, quanto una certa cultura orecchiata, una soggezione alla letteratura di consumo”, per dirla con Francesco Ermani (*Elegia di Madonna Fiammetta, Corbaccio*, Milano, Garzanti, 2017, p. XXXIII).

A questa distinzione erudita di terminologia tra Amore e furore (l. 83-84; 95) subentra una critica sociale, già presente in Seneca, suscitata dall’idea di dismisura dei desideri. Lo stesso appetito sfrenato (l.105-106: “in questo come bnell’altre cose insaziabili”) è all’origine delle ricerche delle ricchezze mondane. Il lusso viene suggerito attraverso metonimie di “cibi delicati”, di vestimenti “risplendenti” e di “alti palagi”. L’altezza dei palazzi evoca l’arroganza di questa classe sociale, mentre la ripetizione dell’aggettivo “diligato” e il polittoto *risplendenti/splendenti* suggeriscono immagini di stampo cortese. Nel contesto dei comuni del Trecento, queste immagini possono riferirsi sia all’aristocrazia che alla grassa borghesia toscana. Si tratta meno di una critica di classe sociale, che della condanna della vita cittadina superficiale, tempio dei dilette mondani e contrapposta alla vita frugale nel mangiare, nel vestire (l.117-118: “cibi alla natura bastevoli, come

gli vestimenti”) e nelle case “piccole”, “povere case” (l.94, 101). Solo questa frugalità, che è la ricerca del “convenevole” (l.106) non solo nell’ambito amoroso, garantisce la felicità di cui Fiammetta, “infelicissima giovine” è priva, alla stregua delle altre “vaghe giovini”, vittime tutte di questa nuova cultura, in verità già superata da Boccaccio.

TEXTE 2 : Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, pp. 95-99.

Il secondo testo è tratto dal capitolo quinto che funge da pernio centrale all’*Elegia di Madonna Fiammetta*. I quattro capitoli precedenti sono dedicati all’evocazione dell’avventura di Fiammetta con Panfilo, dal loro incontro fino alla partenza dell’amante per Firenze e al suo misterioso ritardo, che crea un sospeso nella narrazione. Il quinto capitolo si apre proprio con l’annuncio di una svolta nel racconto: “lievi sono stati fino a qui le mie lagrime, o pietose donne, e miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli, i quali la dolente penna [...] s’apparecchia di dimostrarvi” (p. 77). La prima parte del quinto capitolo è in effetti incentrata sulla rivelazione delle infedeltà di Panfilo, di cui Fiammetta viene a sapere, non solo che si è sposato a Firenze (il che si rivelerà poi una falsa notizia), ma anche che aveva altre amanti a Napoli prima della sua partenza. La malattia psicologica e fisica provocata da queste dolorose rivelazioni e i vari tentativi del marito di Fiammetta per curarla, occupano il centro del capitolo. Dopo vane medicazioni esclusivamente orientate verso la cura fisica, il marito propone un rimedio alla malinconia di Fiammetta: un soggiorno a Baie, luogo di divertimento aristocratico che si rivelerà il peggiore dei rimedi. Questo rovesciamento dei valori e la violenta condanna che ne deriva, percorre l’intero testo che si articola in tre momenti principali: la descrizione di questi luoghi in apparenza paradisiaci secondo il marito (l. 1-28), il loro effetto morale disastroso sulla società aristocratica che li frequenta secondo Fiammetta (l. 29-55) e l’evocazione del suo soggiorno a Baie (l. 56-102).

1. Baie: *locus amoenus*? (l. 1-28)

Il connotato positivo di Baie nella descrizione del marito, si riallaccia alla strategia argomentativa del suo discorso. In una dinamica di focalizzazione progressiva, la descrizione si restringe dall’intera regione alla località di Baie. I riferimenti geografici suggeriscono una conoscenza precisa della regione di Napoli. All’esperienza personale del Boccaccio, si sovrappongono le conoscenze geografiche del futuro autore del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus...*, scritto tra il 1355 e il 1374. Già nella descrizione di Baie proposta in questo testo degli anni 1340, i riferimenti alla geografia fisica di un luogo contrassegnato dalla *varietas* (monti, marini liti, pianura) si arricchiscono di considerazione di geografia umana, antica e contemporanea (l.13-14: “cose antichissime e nuove”). Le prime indicazioni toponimiche del testo rimandano a famose località antiche (Cuma, Pozzuoli), a cui si aggiungono poi i Campi Flegrei, il lago Averno, Miseno etc., evocati dal marito come luoghi di turismo culturale della società aristocratica dell’epoca. L’attività umana si delinea sin dalle prime righe, con l’allusione alla viticoltura (l. 6: “di viti coperti”), anche suggerita dal monte Falerno. Associato alla caccia, che viene evocata subito dopo (l.5-8), il vino diventa metonimico dei banchetti post-feudali della società aristocratica (“donne e cavalieri”) che frequenta questi luoghi di diletto. Il riferimento alla bella stagione (“il cielo mitissimo in questi tempi”) l’aggettivazione ripetuta (piacevole, dilettevole, sollazzevole), i superlativi (bellissimi, grandissima), la litote (non piccola) contribuiscono a presentare la regione di Baie come un *locus amoenus*.

Tuttavia, questo rimedio alla malinconia di Fiammetta non può che fallire per diverse ragioni. Innanzitutto perché la malata accetta di fare questo soggiorno, non per guarire, ma nella speranza che Panfilo la venga a ritrovare, dunque con una speranza che alimenta il suo male. Inoltre, questo luogo in apparenza idillico non corrisponde alla natura dell’età dell’oro, rimpianta nella *Fedra* di Seneca con cui l’uomo viveva in armonia: l’allusione alla caccia suggerisce una

violenza e l'immagine dei banchetti ("mai senza festa e molta allegrezza") si contrappone all'ideale di una vita frugale. L'attività vulcanica della regione non viene evocata, proprio perché immagine del furore che devasta Fiammetta e l'allusione alla "sepultura del grande Miseno, dante via al regno di Plutone" anticipa la dimensione infernale di questo soggiorno per Fiammetta.

2. L'effetto morale disastroso di Baie sulla società aristocratica (l. 29-55)

La continuità tra il primo e il secondo movimento del testo è segnata dall'uso ricorrente del locativo "quivi" (l. 9,10, 16, 17 poi l. 30, 37, 4148, 52, 53), mentre la descrizione del marito viene completamente rovesciata nel commento di Fiammetta. L'opposizione *malattia/guarigione* viene ripresa nella denuncia di questa "contraria medicina" (l. 29). Il chiasma (mente sana/ sana mente) sottolinea ironicamente l'effetto nefando di questi bagni in caso di passione amorosa, in quanto rafforzano proprio il corpo in cui si radica questo furore (l. 47: "quanto ancora in ciò può la virtù dei bagni diversi operi"). I bagni diventano anzi il luogo propizio all'amore sensuale, un "tempio" di Venere, luogo di "licenzia" (l.38) in cui giovani donne e maschi della alta società si trovano riuniti ("l. 43: "donne per se, o mescolate co' giovini") per dilettarsi nei banchetti di "vivande... delicate" (che fanno eco alla denuncia della balia) e di "vini per antichità nobilissimi" (in cui l'aggettivazione e il superlativo si colorano d'ironia). I pregi della regione accennati dal marito vengono ripresi e sviluppati nella loro potenzialità amorosa: i bagni, le feste con le danze, la musica e le "amorse canzoni" (l.50), ma soprattutto le conversazioni ("amorosi ragionamenti"). Tra le righe corre la denuncia già espressa dalla balia (e derivata da Seneca) dell'ozio aristocratico in cui il furore amoroso trova terreno più fertile (l.41: "la maggior parte del tempo ozioso trapassa"). Ai riferimenti alla cultura antica che sottendono il discorso del marito, si contrappongono rimandi chiaramente legati al furore amoroso provocato da Venere nata nelle acque (l.34) e da Cupido suo figlio (l.52), che regna in sovrano a Baie, "luogo principalissimo dei suoi regni" (l. 53-54).

3. L'evocazione del soggiorno di Fiammetta a Baie (l. 56-102).

L'ultimo movimento del testo riprende il motivo della dominazione di Amore a Baie, ormai illustrato dall'esempio di Fiammetta la cui esperienza personale conferma le considerazioni generali che precedono. Il *topos* dell'incendio che divampa traduce l'amplificazione dell'amore (l.62: "raccese in si gran fiamme"). Lungi dal guarire (l.57: "amorosa febbre"), Fiammetta si ammala maggiormente (l. 65-66: "il dolore mi cresceva"). Secondo la tradizione ovidiana dei *Remedia Amoris*, la lontananza dell'amato e il consecutivo dolore vengono presentati come rimedi efficaci ad *attiepidire* la passione amorosa (l.60), mentre questo "disio" (l.76) viene alimentato dalla ruminazione dei ricordi suscitati da questi paesaggi (l. 67, 71: monte, valle, lito, scoglio, isoletta). La gradazione che restringe lo spazio, viene accentuata dal diminutivo suggerendo che non c'è la minima via di scampo ("niuno") al ricordo che invade la mente di Fiammetta. La presenza dell'amato vi si impone progressivamente, prima come oggetto del pensiero (l.72_73: "qui fui con Panfilo") poi come interlocutore diretto (l. 87: "O Panfilo, ora fossi tu qui"). Il motivo della caccia si amplifica nell'ultimo paragrafo. In opposizione alla tradizione cortese ancora presente nel discorso del marito, la caccia diventa per Fiammetta il teatro in cui si palesa la perdita delle sue facoltà. Presentata nella sua fama di cacciatrice esperta ("l.93-94: "niuna che Diana seguisse fu più di me ammaestrata giammai"), Fiammetta si mette in scena proprio nell'atto di lasciare scappare il falco nel momento sbagliato (l.97: "non lasciandolo io, si levo volando delle mie mani"). Questa distrazione non solo traduce il suo stato mentale degradato ("l. 96-97: "quasi essendo io a me medesima quasi uscita di mente"), ma evoca anche, metaforicamente, la sua incapacità a trattenere Panfilo, volato via a Firenze. In modo più ironico, la mancanza di destrezza di questa pretesa casta Diana suggerisce forse la vocazione mancata di Fiammetta alla fedeltà coniugale.

Alla stregua del primo testo, di cui si trovano echi lessicali, questo passo condanna la vita oziosa e lussuosa della società aristocratica. Questo motivo, derivato da Seneca ed illustrato in particolare nella sua *Fedra*, per voce della nutrice, ma anche da Ippolito, viene acculturato da Boccaccio alla società del Trecento. All'élite dei Magnati, nobili napoletani o ricchi mercanti fiorentini, ultimi rampolli di una tradizione cortese degenerata, vengono contrapposti valori di una vita frugale, nostalgia dell'età dell'oro, che si ritrova anche in Petrarca. Più che un elogio della povertà, corre in filigrana l'ideale di una vita ritirata e solitaria, cara al Petrarca, al riparo delle mondanità del teatro sociale. L'originalità di questo testo di Boccaccio sta proprio nel denunciare la contaminazione della natura stessa, che a Baie, riproduce le strutture della città e della società napoletana di cui non è un'alternativa, bensì uno specchio.

TEXTE 3 : Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, pp. 105-109.

Il testo è collocato al centro del quinto capitolo, tra i vani tentativi per distrarre Fiammetta dal dolore. Dal soggiorno ai bagni di Baie alle gite in barca e alle giostre napoletane, tutti questi divertimenti in campagna e in città si rivelano inutili, anzi non fanno che accrescere il dolore di Fiammetta. Così è anche per le feste di matrimonio a cui deve assistere a Napoli, appena tornata da Baie. Dopo aver guardato con invidia gli altri ballare, si ritira per infierire in disparte contro la fortuna in stile diretto. Quest'apostrofe si trasforma gradualmente dall'invettiva alla supplica, mentre il ritratto della Fortuna che corre tra le righe trasforma i tratti di questa dea indifferente ai destini umani, in una divinità permalosa e vendicativa, oggetto dell'idolatria di Fiammetta. Il testo si articola in tre momenti principali : l'invocazione della fortuna mutevole (l.1-13), il caso esemplare e insieme inedito di Fiammetta (l. 13-64) e la sua preghiera (l.64-98). L'inutilità di questa supplica rivolta ad una dea per definizione indifferente, è emblematica non solo del vano tentativo della ragione umana contro l'ingegno della fortuna, ma anche della dinamica circolare propria al genere de l'elegia. Questa opposizione che può fungere da filo nell'analisi di questo testo.

In accordo con tradizione classica, la fortuna viene inizialmente rappresentata nelle sembianze di una "dea", una "deità", riverita alla fine del testo nella sua "maestà". La sua descrizione fisica si focalizza sulle espressioni del "viso", che essa sia indifferente ("cieca" e "sorda") o favorevole ("ridente" e "lusigante"). La sua "mano" o le sue "mani" sono l'evocazione metonimica del suo potere sugli uomini. Il suo ritratto psicologico mette in risalto i suoi difetti: non solo "ingiusta", ma iraconda (la sua "ira" scandisce la seconda metà del testo) e vendicativa ("pure di me volevi vendetta"). La sua insaziabile sete di vendetta ("la tua ira doveria essere mitigata") ricorda l'accanimento di Venere contro Febo e i suoi discendenti, tra cui Fedra. Nell'omonima tragedia di Seneca, essa ricorda appunto che Venere si vendica contro di loro di essere stata sorpresa insieme al suo amante Marte. Un esempio di questa vendetta è ricordato nel testo con l'allusione a Cupido, figlio di Venere e di Marte. Provocato da Febo/Apollo, Cupido gli scocca la freccia d'oro che gli fa provare per Dafne un amore non ricambiato ("l'amorose saette quali ardirono di prendere vendetta di Febo").

La Fortuna vendicativa del testo è ostinata e accanita ("più volte hai cercato di farmene noia", "alcuna volta", "talvolta", "e più volte", "a te sono mille vie da nuocere ai tuoi nemici"), ingegnosa e perversa ("ingegnastiti", "i tuoi ingegni si risarcirono per altra via"). Inizialmente, gli amanti tentano di resistere con la forza della loro ragione, il loro "senno" ("il nostro senno continuamente in ciò t'ha soperchiata", "i tuoi ingegni per addietro rotti col nostro senno"), finché non rimangono vinti dalla fortuna ("dunque al tuo contrasto niente valse il senno nostro"). La sconfitta del "senno" umano contro la fortuna, fa eco al fallimento della ragione davanti al furore dell'amore. In ogni caso, la ragione è la forza che lo stoico cerca di opporre al destino, il distacco speculativo che gli permette di resistere di fronte all'instabilità del mondo esterno, ossia i capricci della fortuna. La sua mutevolezza viene sottolineata dal polittoto ("permutatrice", "mutato viso", "mutabile"). Ora amica

dell'uomo (“ridente e lusingante”), ora “inimica”, la fortuna è all'origine di ogni “inopinato avvenimento”. Il polittoto (“inimicizia, “inimico”, “nemici”) suggerisce l'accentuarsi di questa avversità della dea, il suo dilagarsi nel testo e la contaminazione che minaccia le relazioni tra Fiammetta e Panfilo, tra cui cerca di seminare la discordia.

Sempre in accordo con la tradizione classica, la fortuna domina il destino umano (“permutatrice de' mondani casi”). Giochi di opposizioni sottolineano la sua facoltà di fare e disfare (“sollevi e avvalli”, “essalti e deprimi”) senza logica apparente (“in un caso”, “in uno altro”). Il suo campo d'azione è tradizionalmente quello dei beni materiali, delle ricchezze terrene (“copiosa quantità di beni”, “la nobiltà e le ricchezze”, “altissime case e belle, ampissimi campi e molte bestie”, “ricca, nobile e possente”). Fiammetta si presenta inizialmente come una vittima esemplare dei capricci della fortuna, un “ammaestrevole esemplo” (“di questi cotali io misera mi trovo”). Ma in verità, ne sarebbe un esempio piuttosto singolare, perché nel suo caso, l'inimicizia della fortuna si esprime, non più nel campo materiale, ritirandole le sue ricchezze “o con fuoco, o con acqua, o con rapina, o con morte”, bensì nel campo dell'Amore. L'ambiguità della formula “d'alta donna piccolissima serva” traduce questo slittamento. In teoria il campo amoroso sarebbe la riserva di caccia di Cupido, che domina tutti, persino Apollo-Febo, ma che viene qui umiliato da quest'ingerenze della Fortuna (“l'amorose saette quali ardirono di prendere vendetta di Febo, e da te tanta ingiuria sostengono”; “tu ingiusta hai messa la tua falce nell'altrui biade. Che hanno le cose d'amore a fare con teco?”). La Fortuna diventa quindi la dea onnipotente di questo Parnasso boccacciano in cui non c'è il minimo posto per la Provvidenza cristiana.

Il tono del passo si evolve gradualmente dall'apostrofe, introdotta dal vocativo “O Fortuna”, all'accusa (con la ripetizione del “tu” in particolare alle righe 64 a 75: “tu ingiusta”...) per sfociare in un'implorante preghiera (“comincia ad essere pietosa”), associata all'oblazione delle proprie ricchezze materiali (“sfoghisi sopra il rimanente delle mie cose”) e alla promessa di un'immagine votiva (“prometto, e qui sieno testimonii gl'iddii, di porre la mia immagine ornata quanto potassi, ad onore di te”). Il concetto plurale di divinità (“gl'iddii”) associato alle trattative inoltrate da Fiammetta con la dea Fortuna, denunciano chiaramente l'idolatria della protagonista che, alla fine del quinto capitolo fingerà di diventare una cristiana devota, rivolgendo a Dio una preghiera in forma di riscatto, simile a quella rivolta alla dea Fortuna alla fine di questo passo. I versi sottoscritti all'immagine votiva e sui quali si chiude il brano (“Questa è Fiammetta, dalla Fortuna di misera infima recata in somma allegrezza”) suonano come un epitaffio, quasi a sottolineare la vanità di questa sua preghiera, consona alla dinamica circolare dell'elegia.

TEXTE 4 : Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, pp. 206-207.

Questo testo è collocato all'inizio del *Corbaccio*, immediatamente dopo l'esordio che, alla stregua del prologo dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, presenta il proposito dell' “umile trattato”. La motivazione principale è quella di rendere pubblicamente “onore e gloria” a Dio e alla Vergine, per una “speciale grazia” “nuovamente [...] concessuta” all'autore. Alla consueta invocazione della potenza divina si aggiunge, non più la speranza di compassione del lettore, ma l'auspicio della funzione esemplare del racconto nel campo morale, la sua “utilità” per i “molti lettori”. Sin dalle prime righe, l'impostazione del racconto, il tono solenne e il lessico si rifanno chiaramente alla *Divina Commedia* le cui eco, amplificate dal Boccaccio, lasciano trapelare una carica parodica. Questa distanza parodica dall'opera dantesca si ritrova anche nel testo proposto, ma rivolta alla *Vita nuova*.

Il testo si articola in due momenti principali. Il primo tempo corrisponde alla rievocazione dell'erranza dell'autore in una serie di cupi pensieri provocati dal suo amore deluso (l.1-22). In questo labirinto si stacca tuttavia un pensiero più luminoso e salvifico, espresso in stile diretto nella seconda parte del testo (l.23-39), e che si protrae al di là del passo proposto all'analisi. Questi due

momenti ben distinti della riflessione traducono il superamento del registro cortese, esaurito nella parodia prima di venire sostituito da un nuovo sistema di valori. Questo distanziamento parodico della letteratura cortese può fungere da filo rosso dell'analisi.

1. Il labirinto dei tetri pensieri (I.1-22)

Il primo paragrafo del testo è dedicato all'evocazione *in crescendo* delle ruminazioni dolorose del protagonista rinchiuso nella sua camera: "ritrovandomi solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime". La proposizione relativa appare chiaramente come una dilatazione della più sintetica espressione dantesca di "camera delle lagrime", inaugurata nel capitolo XIV della *Vita nuova*: "E partitomi da lui, mi ritornai ne la camera de le lagrime; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso dicea...". In verità, l'evocazione della propria camera è ricorrente nella *Vita nuova* da cui deriva questo *topos* del luogo chiuso, propizio alla meditazione solitaria e alla scrittura poetica: in somma una proiezione spaziale dell'interiorità del poeta. A differenza della camera di Dante tuttavia, né quella di Fiammetta, né quella del protagonista del *Corbaccio* vengono presentate come luogo di creazione poetica, ma si rivelano invece terreni di una sterilità morbosa legata alla circolarità dei pensieri dolorosi. La distanza presa rispetto al modello dantesco, riveste in questo testo una dimensione parodica. La parodia si palesa nella ripresa del lessico del Dante stilnovista trasfigurato in pesanti ridondanze a valore comico ("solo", "veramente sola", "sospiri e rammarichii"). Il lessico della sofferenza si richiama allo stesso modello ("lagrime", "lagrimare", "piagnere", "dolendomi") con una forzatura comica del crescendo ("cominciai non a lagrimare solamente ma a piagnere").

Allo stesso modo, il lessico usato per qualificare la donna amata si rifà chiaramente alla poesia cortese ("eletta", "amava", "onorava", "riveriva"), ma le mancano gli attributi essenziali di bellezza, di luminosità e di potenza di attrazione (e di astrazione) esercitata dalla lucente stella dei poeti stilnovisti. La donna è percepita solo nella sua dimensione distruttrice ("fieramente", "crudeltà", "crudele"), con un abbassamento del lessico ("trattato male"). In questo caso in effetti, la donna amata non eleva il protagonista, ma lo riconduce alla "bestialità" del suo "amor carnale". L'evocazione stessa della morte che "più fugge chi più la desidera", sembra contaminata e l'amore cortese viene completamente desacralizzato.

Anche l'evocazione del pensiero ossessivo ("assai volte") è di derivazione dantesca, ma viene qui spinto ai limiti di una ridicola ruminazione ("cose già trapassate volgendo e ogni atto e ogni parola pensando"). Alla stregua dei poeti stilnovisti, il protagonista cerca di sottoporre la propria passione ad un'analisi razionale ("cominciai a pensare", "pensando", "giudicai", "estimai", "conoscendo", "immaginar", "diliberato") che sfocia tuttavia sulla constatazione contraddittoria della propria follia ("laquale [colei] io mattamente per mia singulare donna eletta avea"). L'opzione del suicidio, pudicamente evocato nella perifrasi ("costringerla [la morte] a tormi del mondo") viene presentata come l'esito razionale di questo sillogismo. Il suicidio trova in questo caso una giustificazione pseudo-stoica nell'insopportabile servitù ad una donna, vale a dire degradata dal campo filosofico al campo della passione amorosa. Se non viene evocata in un primo tempo la dannazione dei suicidi nell'oltretomba, è proprio perché il suo amore per la donna evince ogni considerazione relativa alla Salvezza dell'anima, invece al centro delle preoccupazioni di Dante, sia nella *Vita nuova* che nella *Divina Commedia* ("estimai che molto meno dovesse essere grave la morte che cotal vita").

Il secondo paragrafo traduce l'impossibilità di attuare il progetto di suicidio e di uscire, pur tragicamente, dal labirinto dei pensieri dolorosi di cui il protagonista rimane prigioniero. L'impedimento principale è la paura del protagonista ("sudore freddo e compassione di me stesso, con una paura di non passare da malvagia vita a peggiore"). Agli antipodi del coraggio del suicidio filosofico attuato dagli stoici, la paura viene qui associata ad un sintomo fisico, il "sudore freddo", che fa eco alla teoria degli spiritelli applicata dagli stilnovisti all'innamoramento. Ma l'uso di questo lessico vien qui spostato dal campo stilnovista dell'amore nobilitante a quello della

“compassione” di se stesso, cioè all’amore proprio. Proprio in questa degradazione risiede la parodia. Questa comica confusione si ritrova nella descrizione dell’amore proprio, presentato come il fulmine guinizzelliano emblematico dell’innamoramento: “fu di tanta forza che quasi del tutto ruppe e spezzo quello proponimento”. Anche in questo caso, è la degradazione della metafora stilnovista a creare l’effetto parodico. I riecheggiamenti lessicali del paragrafo precedente traducono l’impossibilità di superare le ruminazioni (“ritornatomi alle lagrime e al primiero rammarichio”, “desiderio della morte [...] ritorno un’altra volta”, “tolto via come la prima volta e le lagrime ritornate”). Il polittoto (ritornatomi/ ritorno/ ritornate) sottolinea la circolarità di questi pensieri ossessivi che imprigionano il protagonista (“in cosifatta battaglia dimorante”). Questo labirinto potrebbe venire interpretato come quello della tradizione cortese, esaurita e sterile, che va ormai superata. Proprio questa funzione si assumerà il pensiero successivo, “da celeste lume mandato”, ed espresso in stile diretto nel secondo movimento del testo.

2. il pensiero luminoso (l.23-39)

Secondo un procedimento già sperimentato nell’*Elegia di Madonna Fiammetta*, la forma del dialogo permette di dinamizzare un monologo interiore. Ritroviamo tutti gli artifici che permettono di teatralizzare la voce interiore: le domande retoriche (“che è quello a che ...ti conduce?”, “perché tu apponi ad alcuno quello che tu medesimo t’hai fatto e ti fai?”), le domande indirette (“mostrami dov’ella venisse [...], qual forza...”), e le accuse con la ripetizione del vocativo “tu”. Ma in questo caso, non si tratta di un semplice sdoppiamento ridondante della voce del narratore, ma di una vera e propria dialettica, che introduce un’alterità di pensiero.

La voce denuncia in effetti l’errore del ragionamento precedente (“stolto”, “poco conoscenza della ragione, anzi più tosto il distaccamento di quella”). L’errore è quello indotto dai falsi valori della tradizione cortese (“se’ ingannato”, “se’ tu si abagliato”). La ricorrenza del sostantivo “causa” sottolinea l’origine del dolore amoroso che in verità è alimentato dalla stessa vittima, come dimostra, nel polittoto, lo slittamento del lessico della crudeltà inizialmente riferito alla donna (“crudeltà”, “crudele”), e ora al protagonista (“mentre tu estimi altrui in te crudelmente operare, tu solo se’ colui che verso te in crudelisci”). L’uso della preterizione (“vorrai forse dire: conoscendo ch’io l’amo, dovrebbe amar me”) accentua la denuncia della legge di reciprocità dell’amore cortese espressa da Francesca da Rimini nel canto V dell’*Inferno*: “Amor che nullo amato amar perdona”. L’evocazione di amori non reciproci non è tuttavia elevata al livello tragico del teatro seneciano, in cui è effetto del fato o della vendetta delle divinità, ma calato nella banalità del buon senso comune (“forse che non li piaci tu; come vuoi tu alcuno ami quello che non gli piace?”). Il protagonista viene in tal modo rimandato alla propria responsabilità nelle scelte sbagliate. Il campo lessicale giuridico che sottende tutto il paragrafo (“giurisdizione”, “questa giustizia”) suggerisce l’idea della giustizia di Dio, “giusto giudice”, e la “grave penitenza” meritata dai violenti contro se stessi (“per lo avverti tu stesso offeso”), assegnati da Dante al secondo girone dell’*Inferno*, quello dei suicidi. L’*exemplum* proposto qui da Boccaccio si distingue tuttavia dal poema dantesco per la letteralità dell’esposizione, priva di dimensione allegorica e ridotta ad una portata didattica e morale. Per dirla con Francesco Ermani, a Boccaccio non interessa “tutta l’impalcatura allegorica” della *Divina Commedia*, “avendo egli intenzione di puntare direttamente ai significati ultimi, pedagogici e morali, suggeriti dalla *Commedia*”. In altri termini, troviamo qui abbozzato il processo che Ermani individua nell’intero *Corbaccio*, in cui “Boccaccio sottopone l’*Inferno* di Dante a un’opera di volgarizzazione, di scomposizione delle allegorie e dei loro significati letterali, per giungere ad una riscrittura prosastica, ad un’identificazione più immediata di ciò che si cela dietro il complesso simbolismo, in definitiva a un’equivalenza riconoscibile fra inferno e vita peccaminosa” (Introduzione all’*Elegia di Madonna Fiammetta, Corbaccio*, Milano, Garzanti, 2017, p. XXXII).

In conclusione, questo testo dialoga con le opere di Dante, che si tratti di un processo di volgarizzazione della *Divina Commedia* o di un distanziamento parodico rispetto alla *Vita nuova*. Questa parodia diventa emblematica della condanna della letteratura cortese, ormai denunciata dal Boccaccio come “letteratura di puro consumo”, uno fra i tanti “segni esteriori di una nobiltà fittizia e frutto di rapina”, per riprendere le espressioni di Erboni (p.XXX). Contro questi valori, e “al riparo dal frastuono dei mercanti e dei bottegai”, vengono “riabilitati i valori dell’aristocrazia del sapere, della *turris eburnea* delle scienze [...]. Ai circoli che si dilettono leggendo i romanzi in lingua d’oil, si contrappone una *societas* di dotti alla quale il protagonista del *Corbaccio* appartiene, e nella quale trovano sollievo passioni e sofferenze” (Erboni, p.XXXIV). Tale è proprio il significato delle pagine che seguono il testo analizzato: il protagonista, illuminato da questo pensiero ispiratogli da Dio, si risolve ad uscire dalla “camera delle lagrime” e dalla sua morbosa solitudine, per andare a trovare “compagnia assai utile alle mie passioni: colla quale [...] primieramente cominciammo a ragionare con ordine assai discreto delle volubili operazioni della Fortuna [...]. E di quindi alla perpetue cose della natura venimmo [...]. E da queste passammo alle divine” (p. 210).

TEXTE 5: Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, pp. 210-213.

Questo testo è collocato tra le prime pagine del *Corbaccio* e corrisponde all’inizio del sogno del narratore. Le pagine precedenti sono dedicate all’impostazione della cornice del racconto: liberato dal labirinto delle sue cupe e solitarie ruminazioni da un pensiero luminoso di origine divina, il narratore trova conforto nella compagnia di amici dotti e nelle loro conversazioni filosofico-teologiche di stampo scolastico. Ma questo superamento teorico delle pene recategli dal suo “folle amore” si rivela ancora insufficiente poiché, tornato nella sua camera e addormentatosi, il protagonista viene di nuovo assalito, in sogno, da immagini sempre più inquietanti. Il testo si articola in tre momenti principali: al *locus amoenus* descritto nelle prime righe (l.1-13) si contrappone lo scenario infernale che accentua la solitudine del protagonista (l.13-37) in cui emerge finalmente la figura che gli farà poi da guida (l.38-47). La dimensione parodica che percorre l’intero passo, può fingere da filo all’analisi che cercherà di valutare il significato di questa distanza.

1) un *locus amoenus* ? (l.1-13)

Già annunciato nelle righe precedenti, lo slittamento dal “veggliare” al “sonno” viene ripreso all’inizio del passo in cui il riferimento alla fase dell’ “altissimo sonno” suggerisce l’idea del sogno. La parola “sogno” non viene esplicitamente usata dal Boccaccio che ricorre ad una perifrasi di ordine teorico (“virtù fantastica che il sonno non lega”). Il polittoto (legato/ non lega) rimanda all’opposizione, caratteristica del sonno, tra l’inerzia del corpo e l’attività mentale, cioè allo scarto tra apparenza e realtà. Il campo lessicale della sensazione visiva rinvia ad una concezione antica del sogno come serie di immagini (“forme paratemi”, “agli occhi miei”, “da me veduta”). L’uso ripetuto del verbo *parere*, di stampo dantesco, rimanda chiaramente alle visioni della *Vita nuova* e della *Divina Commedia* (“non mi pareva”, “ma mi pareva”, “a me pareva”, “mi parve”). Ma questa ricorrenza quasi caricaturale diventa già l’indizio di una distanza parodica.

Il paesaggio descritto in questa visione è inizialmente ameno (“dilettevole”, “bello”, “piacevole”). Il “sentiero” che orienta il paesaggio evoca il “cammino” dantesco, mentre la “speranza” e la promessa di “letizia inestimabile” che ne costituiscono l’orizzonte fanno eco al “colle” dalle “spalle vestite già de’ raggi del pianeta che mena dritto altrui per ogni calle” (*Inferno*, I, 14-18). Ma quest’orizzonte, che nella *Commedia* prefigura il paradiso terrestre, è nel *Corbaccio* di tutt’altra natura e proprio in questo scarto risiede la dimensione parodica. La speranza del narratore non è quella della felicità filosofica o della visione beatifica ricercata da Dante personaggio della

Commedia, bensì un “disio” del tutto profano, affine al “disiato riso” baciato da Paolo Malatesta per imitazione di Lancillotto di cui la tradizione cortese tramanda la storia.

L’accelerazione che sottende queste righe (“subitamente”, “velocissime”, “rattamente”) si carica di comicità poiché l’esito doloroso della visione è già stato anticipato dal riferimento all’ostilità della fortuna “nemica”, che “s’ingegna”, nella veglia a fare “ingiurie” al protagonista, e nel sonno a “noiarlo”. Questa comicità contamina persino l’immagine del volo e delle “velocissime ali”, che rimanda alla potenza di attrazione e di elevazione della donna, sia come stella nella tradizione stilnovista, sia come donna ormai angelicata nella Beatrice del *Paradiso*. Nel *Corbaccio* invece, ogni valenza positiva della donna è esclusa e il sentiero diventa l’allegoria di un percorso poetico attraente di primo acchito, ma che sembra poi “cambiare qualità”, rivelandosi fallace e errato.

2) un luogo infernale (l.13-37)

Questo cambiamento si riflette nella sospensione del ritmo del testo. Dopo l’*accelerato* che contrassegna il primo movimento del testo, la dinamica rimane come sospesa (“immobile e sospeso”, “arrestato nella via guisa che mostrata è”). La ripetizione dei verbi *impedire* e *dimorare* sottolinea che l’azione viene ostacolata, come (“il mio volare impedio”, “per lungo spazio dimorato”, “dopo lungo spazio”, “m’impediva di prendere partito”, “mi pareva di dimorare niuna cosa facendo”).

Il *locus amoenus* (“erbe verdi e vari fiori”) si è mutato in luogo selvatico. La notte (“’l cielo per la sopravvenuta notte oscuro fosse”) e la “nebbia si folta e si oscura”, immagine dell’oscuramento della ragione, rimandano all’inferno dantesco, come pure la vegetazione che rispecchia la “selva selvaggia e aspra e forte”(Inferno, I, 5) :“tassi, ortiche e triboli e cardì”, “aspri sterpi e rigide piante”, “aspra e fiera, piena di salvatiche piante, di pruni o di bronchi, senza sentieri o via alcuna, e intornata di montagne asprissime”. L’accumulazione dei vegetali, la ripresa dell’aggettivazione dantesca, ripetuta e rafforzata dal superlativo (aspra/asprissime) traducono il rincarare di Boccaccio sui luoghi tipici derivati dalla *Commedia*. Le montagne somigliano alle torri della città di Dite, per la prigione che delimitano (“intornata”), e per la loro altezza, che sembra sfidare Dio (“si alte che colla loro sommità pareva toccassero il cielo”). Tutta la descrizione di questa valle rimanda alla dantesca “valle che m’avea di paura il cor compunto” (Inferno, I,15), che sarebbe la biblica “valle delle lacrime”. Alla dimensione allusiva del verso di Dante e al discreto riecheggiamento del *Salmo* 84, si sostituisce nel Boccaccio uno sviluppo caricaturale del motivo delle lacrime (“il dolore agli occhi miei recava continue lacrime, e sospiri e rammarichii alla bocca”, “piangendo mi pareva dimorara”). Persino la fauna rimanda alle fiere dantesche (“ferocissimi animali”, “crudel bestia”).

Tuttavia nella parodia boccacciana, le bestie sono solo suggerite dai loro “muggi, urlì e strida” che al protagonista pare di sentire ovunque (“mi pareva per tutto, dove io mi volgessi, di sentire”), ma che sono probabilmente frutto della sua immaginazione (“ferocissimi animali: de’ quali la qualità del luogo mi dava assai certa testimonianza per tutto ne dovesse essere piena”). Il protagonista viene ridicolizzato, quasi avesse paura della propria ombra e la nobile paura di Dante, santo timore del peccato, è qui ridotto ad una prosaica vigliaccheria. Persino la solitudine dantesca diventa comica nella ripresa ridondante del Boccaccio: “solitudine diserta”. La caduta in pieno volo (“all’entrare del cammino mi fece cadere”) sembra la caricatura dell’atterramento cavalcantiano, deriso nell’accostamento del dantesco “cammino” al prosaico “mi fece cadere”. Persino il richiamo all’aiuto di Dio perde la sua solennità, essendo formulato “tacitamente”.

3) comparsa della guida (l.38-47)

Il motivo della valle delle lacrime viene ripreso nell’ultimo movimento (“tutto delle mie lacrime molle”, “nella misera valle”) in cui diventa lo scenario della comparsa del personaggio della guida. La collocazione ad Est, suggerita dal sorgere del sole, è simbolo di speranza, trasformando quasi l’apparizione del marito in epifania (“di verso quella parte dalla quale nella misera valle il

sole si levava”). Il riferimento ad un punto cardinale suggerisce l’eco dantesca, accentuata dal costruito della formula foggiate da Boccaccio in uno stile quasi profetico che ricorda i versi dedicati alla nascita di San Francesco nella *Commedia* : “non dica Ascesi che direbbe corto ma oriente se proprio vuol dire” (*Paradiso*, XI, 54).

L’entrata in scena di questo personaggio provvidenziale viene teatralizzata con enfasi. Per la sua funzione di guida, questo personaggio rimanda ovviamente al Virgilio della *Commedia*, che “per lungo silenzio pareva fioco./Quando vidi costui nel gran deserto, *Inferno*, I, 63-64). La questione sarebbe di sapere quale poeta funge nel *Corbaccio* da guida per Boccaccio: a chi potrebbe dire, come Dante a Virgilio: “Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore” (*Inferno*, I, 85)? Nella sua descrizione convergono in verità diverse fonti.

Per tanti aspetti, il marito-guida potrebbe identificarsi con Dante, “uomo senza compagnia”. Il “lento passo”, ricorrente nella *Commedia*, di quest’uomo “asciutto e nerboruto, e di non molto piacevole assetto”, suggerisce nella sua andatura l’austerità di Dante. Caratteristico del grande poeta è anche il “colore vermiglio” del suo “vestimento lunghissimo e largo”. Anche l’allusione all’arte dei tintori toscani nella realizzazione di questo colore (“quello che di qua tingono i nostri maestri”) fa eco al “sanguigno” dantesco, con cui Paolo e Francesca tinsero il mondo (“noi che tingnemmo il mondo di sanguigno”, *Inferno*, V, 90). Il marito canuto potrebbe anche evocare il Caronte dantesco (“ed ecco verso di noi venir per nave, un vecchio bianco per antico pelo”, *Inferno* III, 84). In Boccaccio ritroviamo non solo la formula introduttiva (“ed ecco [...] venir verso me”) ma persino l’allusione all’età, dilatata con una precisione prosaica che confina alla caricatura (“gli anni, de’ quali sessanta o forse più dimostrava d’aver”). Questa precisazione sembra comunque escludere Dante morto all’età di cinquantasei anni, quant’anni prima, se si ritiene che il *Corbaccio* sia composto nel 1366. Boccaccio stesso aveva allora cinquantatré anni, ma l’età del marito-guida potrebbe invece corrispondere a Petrarca che nel 1366 aveva appunto sessantadue anni.

Il “passo lento” del marito-guida ricorda in effetti anche i “passi tardi e lenti” del Petrarca che “solo e pensoso” va “misurando i più deserti campi” (*Canzoniere*, sonetto XXXV). Anche il suo pelo “in parte bianco [...] divenuto per gli anni” evoca “il vecchierel canuto e bianco” al quale si identifica Petrarca (*Canzoniere*, XVI). La frugalità suggerita dalla sua magrezza ed austerità potrebbe rimandare simbolicamente al Petrarca, rappresentato anche lui a volte con l’ampio vestito rosso.

In conclusione, il sentiero evocato in questo passo potrebbe essere l’immagine del percorso poetico di Boccaccio che, con la parodia, prende le distanze dalla tradizione cortese, seguita dal Dante stilnovista della *Vita nuova*, ma poi condannata dal Dante della *Commedia* di cui Boccaccio scrive il commento proprio in quegli anni. Tuttavia si delinea anche il superamento di quest’ultimo modello, forse a favore del Petrarca. Nel *Corbaccio* in effetti, la tradizione cortese non viene superata, come in Dante, con la sacralizzazione dell’amore per una donna angelica, bensì con la difesa dei valori di un umanesimo filosofico, metaforicamente simboleggiato dalla compagnia presso cui il protagonista trova conforto prima di addormentarsi.

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

TEXTE 6: Curzio Malaparte, *Tecnica del colpo di stato*, pp. 153-155. (« La tecnica del colpo di Stato ... abbastanza difeso. »)

Le texte est extrait de l'essai publié en 1931 à Paris par Malaparte, alors directeur de *La Stampa*, dans lequel il se proposait de "mostrare come si conquista uno stato moderno e come si difende". L'originalité de l'ouvrage, qu'illustre ce passage, est liée à la thèse centrale de Malaparte, qu'il était opportun de rappeler – ce que trop peu de candidats ont fait –, selon laquelle "il problema della conquista e della difesa dello Stato non è un problema politico, ma tecnico, [...] l'arte di difendere lo Stato è regolata dagli stessi principi che regolano l'arte di conquistarlo, e [...] le circostanze favorevoli a un colpo di Stato non sono necessariamente di natura politica e sociale e non dipendono dalle condizioni generali del paese". Cette thèse, la dissociation du programme révolutionnaire et de la tactique insurrectionnelle, ainsi que les exemples historiques saisissants qui l'illustrent, ont assuré au livre et à son auteur une notoriété remarquable, ainsi qu'un malentendu persistant rappelé par Malaparte dans ses importantes préface et note finale de 1948. Surtout, c'est à la lumière de l'intention de l'ouvrage ainsi proclamée dans ces paratextes tardifs, un "traité de l'art de défendre la liberté", qu'il fallait lire et problématiser l'extrait en question.

Ainsi le chapitre III, dont il est tiré, est un récit détaillé de la tentative de coup d'Etat survenue en Pologne en 1920, et à laquelle Malaparte a personnellement assisté, en tant que conseiller auprès de la Légation italienne à Varsovie. C'est en cette occasion que l'écrivain va pouvoir vérifier ces idées de matrice machiavélique, en constatant à quel point les responsables politiques des états européens modernes et policés répondent de façon inadéquate aux menaces des révolutions qu'il appelle "catilinaires", désignant par ce terme les révolutionnaires fascistes ou bolchéviques. Ce sont d'ailleurs ces événements de l'été 1920 qui l'ont incité, comme il le rappelle au chapitre précédent, à écrire ce livre, puis, de peur d'être censuré par le régime de Mussolini, à proposer chez Grasset à Daniel Halévy, l'historien et essayiste qui avait également fait découvrir au public français, entre autres, Sorel et Nietzsche.

Très synthétiquement, la situation politique polonaise pendant l'été 1920, alors que la guerre contre la nouvelle Union Soviétique faisait rage, comptait trois acteurs d'importance : Pilsudski, ancien socialiste et Chef de l'Etat empêché par les partis mais dont les Polonais attendaient des mesures autoritaires, sorte de "catilinaire bourgeois" et indécis dont Malaparte dresse un portrait mordant ; Witos, le récent et fragile Président du Conseil des Ministres, dont le gouvernement semblait comme les précédents destiné à tomber très rapidement, d'une façon ou d'une autre ; et Trotski, Commissaire soviétique à la guerre dont les cosaques bolchéviques arrivaient début août aux portes de Varsovie "résignée au sac". De fait, alors que l'entrée en ville de l'Armée rouge semblait imminente et que les coups de feu résonnaient déjà dans les faubourgs ouvriers, "le moment était venu de tenter le coup d'Etat", aussi bien de la part de Pilsudski, des communistes polonais que des partis de droite, préoccupés par le désordre et "par les intérêts de grands propriétaires terriens".

Le chapitre III débute par un portrait de la capitale chaotique, sous la chaleur, pleine de blessés et de prisonniers, où éclatent ici et là des tumultes tandis que les juifs du ghetto attendent avec impatience les troupes bolchéviques : selon Malaparte, "n'importe quelle tentative de coup aurait alors été couronnée de succès". Le 12 août, alors que l'Armée rouge est à 80 km de la ville et que Weygand, le général français allié du gouvernement polonais, est chargé de la défendre, les Légations française et italienne envoient le Capitaine Rollin et le Consul Italien Brenna accompagné de notre auteur évaluer les précautions prises par le Gouvernement polonais afin d'éviter toute sédition.

L'extrait est composé d'une première partie (les trois premiers paragraphes) où Malaparte compare la situation polonaise de 1920 avec d'autres situations insurrectionnelles récentes ou antiques : pour cette partie, le jury a apprécié les brefs rappels et explications donnés par les candidats capables de resituer Sylla et Catilina, le coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte de fin 1851, et des personnages comme Kerenski, chef du gouvernement provisoire russe avant la

révolution d'octobre 1917, ou Wolfgang von Kapp, monarchiste allemand qui tenta de renverser la République de Weimar à Berlin, en mars 1920. Dans toute cette prémisses, la force de Malaparte consiste à comparer les coups d'État modernes avec la tentative séditeuse de Catilina, afin d'affirmer à la fois un parallèle républicain et une divergence proprement structurelle entre les États du passé et ceux du XX^e siècle, dont les points névralgiques dépendent de considérations proprement techniques (communications de masse, énergie, infrastructure administrative).

La seconde partie de l'extrait correspond au dernier, très long paragraphe, qui revient à la situation de Varsovie en 1920, et que l'on pourrait toutefois subdiviser en trois ou quatre parties correspondantes à l'accumulation des principaux lieux stratégiques visités par les Légations (*Centrale elettrica / Fortezza / Stazione ferroviaria ; Stato Maggiore ; Palazzo della Posta ; Dieta*). Ici, ce sont les annotations très précises de Malaparte, en terme de topographie et de défense militaire, qui captent l'attention du lecteur, tout comme l'antithèse entre une circulation sans obstacle et les piquets dérisoires de sentinelles immobiles, les pauses dialoguées ironiques, les déclarations ridicules et révélatrices du *grasso* Président de l'Assemblée Nationale (le *Maresciallo della Dieta*), qui confond la république et sa représentation parlementaire.

Le mouvement du texte réside donc en une illustration historique puis en une confirmation de la désorganisation et de la vulnérabilité de Varsovie à la veille d'un possible coup d'État. L'accumulation des lieux stratégiques visités dans la capitale, avec force de détails topographiques, logistiques ou militaires, ainsi que les dialogues complices et les mots d'esprit, achèvent de mettre en perspective ces événements tout en leur conférant une précision dramaturgique toute malapartienne, où la hauteur de vue historique le dispute aux figures renvoyant à une concrétisation du chaos. Il était enfin souhaitable de rappeler, en conclusion ou dès l'introduction, que cet extrait sur la situation polonaise de 1920 est complété, quant à sa signification la plus profonde, par un passage de la note finale de 1948 déjà évoquée : il s'agit bien par ces considérations, insiste Malaparte, "d'éveiller l'inquiétude des hommes libres".

TEXTE 7: Curzio Malaparte, « Il sangue », pp. 956-958 (« I Principi reali... la patria degli uomini civili. »)

En 1944, *Kaputt* reprend plusieurs chroniques de guerre de Curzio Malaparte parfois publiées entre 1941 et 1943, alors qu'il était correspondant sur les fronts de l'Europe de l'Est et du Nord. Ces textes, ramenés en Italie dans des conditions aventureuses racontées dans la préface du livre, sont transfigurés en un récit apocalyptique qui est également celui d'un douloureux retour à soi, dont nous avons ici une illustration.

L'extrait à l'étude est tiré de la fin de la sixième et dernière partie de *Kaputt*, « Le mosche », dont le chapitre final s'intitule « Il sangue ». Malaparte, protagoniste et narrateur qui a traversé l'Europe en ruines avant d'être brièvement incarcéré lors de son retour en Italie, vient d'être libéré de la prison romaine de Regina Coeli début août 1943 – soit un mois avant la proclamation par le Maréchal Badoglio de l'armistice qui allait marquer les débuts chaotiques d'une nouvelle phase de la guerre mondiale, et de la guerre civile italienne. Comme bientôt beaucoup d'autres, Malaparte fuit la guerre et tente de rejoindre sa maison, à Capri.

Sous un soleil écrasant, tandis qu'il descend à pied de la gare vers le port de Naples, la ville lui apparaît comme un amas de débris insalubres, que seul son ciel bleu distingue désormais de Varsovie, de Belgrade, de Kiev, de Hambourg, de Berlin. Apparemment déserte, bombardée régulièrement depuis trois ans par les Alliés, et depuis quelques jours très violemment pilonnée, elle révèle progressivement pourtant ses habitants les plus modestes, qui n'ont pu la quitter et continuent de vivre en symbiose parmi les morts et les mouches. Une foule d'infirmités de toutes sortes, de

marginiaux, de parias, d'orphelins abandonnés, ainsi que leur dieu-roi monstrueux, entraînent alors Malaparte dans leur fuite du quartier populaire de Pallonetto vers une grotte, où ils espèrent se protéger du nouveau raid aérien qui frappe la ville. C'est la Naples sur laquelle reviendra Malaparte dans *La pelle*, "la Napoli vera, la Napoli viva", chaotique et encore apeurée, aux réminiscences pestilentielles déjà manzoniennes (*i monatti*), et pourtant capable de solidarité et de joie, à laquelle il se sent, "pour la première fois", appartenir.

L'extrait choisi illustre cette appartenance paradoxale au travers du récit du jour suivant son arrivée : après avoir dormi chez un ami dans une partie plus aisée de San Ferdinando, Malaparte veut traverser à nouveau le Pallonetto afin d'aller prendre le bateau-vapeur pour enfin rentrer à Capri.

Alors qu'il marche dans ce labyrinthe, dans un développement narratif inattendu (ligne 11), il entend monter des profondeurs un mot murmuré qu'il ne reconnaît pas immédiatement, jusqu'à l'identifier enfin au paragraphe suivant (ligne 24), surpris et apeuré, "trasparente, pulita come un frammento di vetro", dans la bouche du vieillard édenté d'un *basso*, archaïque foyer urbain.

Il s'agit du sang, "o' sangue", que progressivement la foule entière répète en *crescendo* de rumeurs dans la dernière, longue partie de l'extrait (ligne 49 jusqu'à la fin du texte). Le narrateur reprend alors en anaphore ce mot oublié, d'abord étranger, et le compare à la meurtrissure du terme allemand équivalent ("parola terribile, crudele, schifosa [...] *Blut, Blut, Blut* [...] un suono di odio, di paura, di disprezzo, di gioia, di orrore, di crudele, barbarico compiacimento, di sensuale piacere, un accento che sempre mi aveva riempito di orrore e di disgusto"), un terme perçu par lui, phonétiquement et symboliquement, comme violemment antithétique à ce que le terme napolitain lui évoquait alors, "pour la première fois". Dans cette dernière partie de l'extrait, c'est ainsi à une merveilleuse épiphanie sonore que nous sommes conviés, une manifestation nouvelle de la réalité de l'innocence ("mamma, bambino, cielo, Madonna, pane, Gesù") cachée à Malaparte par ces années de guerre incessante. Au dégoût nauséux et à la douleur traumatique d'innombrables souvenirs de sang versé, sale et cruel, "o' sangue" –, ainsi prononcé comme une invocation sacrée et une prière antique, avec "alta, pura, gentile innocente voce" dans la tradition superstitieuse, païenne et chrétienne de Naples –, transforme cette ville et ses accumulations d'abus, de violences et de souffrances, son dénuement oxymorique "miserabile e nobilissimo", en une antonomase de "la terra degli uomini, la patria degli uomini civili".

Cette prise de conscience, tout comme les toutes dernières pages du livre qui suivent et rappellent l'inexorable prolifération des mouches indissociables de ce peuple auquel il appartient désormais, illustrent la maîtrise narrative et la continuité du propos de Malaparte de *Kaputt* à *La pelle*, et son attachement, plus constant encore, à l'exaltation paradoxale d'un mot et d'un symbole populaire suranné, constamment associé dans toute son œuvre à la mort, à la souffrance, à la boue et à la saleté, jusqu'à son retour napolitain. *O' sangue* invoqué ainsi (et dont le lecteur encore ébahi ne s'assurera qu'après ces pages qu'il est bien celui des reliques vitrées de San Gennaro, dont la rumeur populaire craignait qu'elles n'eussent été brisées dans les bombardements du Duomo), devient pour Malaparte "il sangue perduto, il sangue versato invano, la terra bagnata di sangue, gli stracci insanguinati, il sangue prezioso dell'uomo mischiato alla polvere delle strade, i grumi di sangue sui muri delle prigioni", tandis que ce son si doux l'envahit comme un port ultime, vrai repos d'un sein qui se substitue définitivement, en cet épilogue aventureux, à sa fameuse maison de Capri.

TEXTE 6: Curzio Malaparte, « Il martellatore della vecchia Inghilterra », dai *Racconti*, pp. 311-314. (« A quell'assalto... e si buttò di sotto. »)

Le texte est extrait de l'une des huit nouvelles de *Sodoma e Gomorra*, le premier volume de récits publié à Milan par Malaparte en 1931, alors qu'il était par ailleurs directeur de *La Stampa*, et que sortait à Paris sa *Tecnica del colpo di stato*.

Le récit dont est tiré l'extrait est « Il martellatore della vecchia Inghilterra », déjà paru par ailleurs dans *La Stampa* en février 1928. Il s'agit d'un récit "strapaesano" assez court, situé dans la Prato natale de Curzio Suckert à une époque indéterminée, mais vraisemblablement contemporaine à la publication, et qui illustre, tout comme les récits de voyage, l'un des genres qu'affectionne Malaparte à ses débuts, et auquel il se prêtera souvent par la suite en tant que personnage et narrateur : le portrait d'un étranger en terre étrangère (cf. « Il moro di Comacchio »).

Il s'agit ici d'un marginal déchu, coloré et tragicomique, Bob As, ancien champion écossais de boxe qui se produit dans des spectacles de rue et dont Malaparte raconte l'arrivée inattendue sur la place du *Duomo* de Prato un lundi, jour de marché. Après avoir installé son tapis de scène et ses accessoires d'Hercule populaire à l'aide d'une petite fille chétive qui semble l'assister assidûment, il s'annonce à la foule curieuse et exhibe sa force, puis défie quiconque de soulever son boulet métallique pour cinquante lires. Après l'essai infructueux d'un *pratese*, et alors qu'il s'apprête à renouveler, souriant, son défi aux habitants, voici qu'un chien sorti de la petite foule des spectateurs urine sur son poids sphérique, suscitant l'hilarité générale : Bob As le prend par la queue et le balance par-delà le monument de la place, tandis que le propriétaire de la bête, le tripier Carnaccia "gras, gros et rond comme une montgolfière", vient rabrouer et secouer le "marteleur de la vieille Angleterre".

Le texte à analyser comprend la fin de la nouvelle : dans une première partie, la réaction du vieux champion et le coup de pied déloyal du tripier, l'assaut général de la foule à Bob As afin de libérer le *compaesano* jusqu'à l'arrivée des gardes municipaux, la réaction indignée du "plus gentleman des boxeurs d'Ecosse" et son départ entouré de gardes municipaux, avec ses affaires et suivi de la petite. En seconde partie, un très court et elliptique paragraphe central, où par le biais de rumeurs rapportées, le narrateur signale la libération du champion de la maison d'arrêt pour assister à l'enterrement de la petite ; enfin, dans les deux derniers paragraphes, son retour un lundi soir *Piazza del Duomo*, sa marche dans la ville avec son poids noué au cou, l'abandon de sa valise puis de son *Union Jack* endeuillée d'un ruban noir, et son saut du pont du Mercatale dans le Bisenzio, le fleuve qui traverse Prato.

On se devait d'être attentif, pour ce texte de jeunesse, à quelques éléments à partir desquels il était possible de construire un commentaire problématisé : ainsi le mouvement du texte, très frappant, du réalisme comique au grotesque et au tragique, voire au sublime, avec un passage brutal du brouhaha diurne de la foule et de la place publique bigarrée au silence de la solitude désespérée, à l'obscurité définitive ; de même, l'évolution du ton dramatique et burlesque de la chronique au lyrisme contemplatif du désespoir. Ainsi, les candidats les plus brillants ont signalé les éléments stylistiques qui caractérisent chacun de ces aspects du texte : le comique (en particulier le burlesque, le lexique familier et dialectal, les noms propres et surnoms évocateurs) ; le *strapaese* (le dialecte encore une fois, la précision des éléments topographiques *pratesi*, la focalisation chorale, non omnisciente, et la suite de portraits urbains tour à tour familier, enjoué, crépusculaire, lyrique, enfin insondable et abyssal) ; le ridicule et la dignité concomitante du portrait du protagoniste (au travers de son aspect, de ses accessoires, de son discours direct et de ses hurlements de douleur, de ses comportements énigmatiques devant la foule et les enfants, jusqu'à son silence et son geste final). Enfin, il aurait pu être judicieux pour les candidats de souligner, en guise de fil rouge problématique, la technique narrative du jeune Malaparte, basée sur un tragicomique déjà très inattendu et elliptique, surprenant au point de causer ce choc et cet émerveillement du lecteur qui deviendront la caractéristique de son style littéraire plus mûr, et qu'il atteindra néanmoins



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

essentiellement avec d'autres outils et d'autres thématiques, moins anecdotiques, après une seconde guerre mondiale vécue aux premières loges en tant qu'observateur, soldat et vaincu.

II) Traductions improvisées

Texte 1

La course avait fini trop tôt. Il était quatre heures et demie et il faisait jour encore, lorsque Meaulnes se retrouva dans sa chambre, la tête pleine des événements de son extraordinaire journée. Il s'assit devant la table, désœuvré, attendant le dîner et la fête qui devait suivre.

De nouveau soufflait le grand vent du premier soir. On l'entendait gronder comme un torrent ou passer avec le sifflement appuyé d'une chute d'eau. Le tablier de la cheminée battait de temps à autre.

Pour la première fois, Meaulnes sentit en lui cette légère angoisse qui vous saisit à la fin des trop belles journées. Un instant il pensa à allumer du feu ; mais il essaya vainement de lever le tablier rouillé de la cheminée. Alors il se prit à ranger dans la chambre ; il accrocha ses beaux habits aux portemanteaux, disposa le long du mur les chaises bouleversées, comme s'il eût tout voulu préparer là pour un long séjour.

Cependant, songeant qu'il devait se tenir toujours prêt à partir, il plia soigneusement sur le dossier d'une chaise, comme un costume de voyage, sa blouse et ses autres vêtements de collégien ; sous la chaise, il mit ses souliers ferrés pleins de terre encore.

Alain Fournier, *Le grand Meaulnes*, 1913

Proposition de traduction

La corsa era finita troppo presto. Erano le quattro e mezzo e faceva ancora luce, quando Meaulnes si ritrovò nella sua camera, la testa stordita dagli eventi di quella giornata straordinaria. Si sedette davanti alla tavola, senza saper che fare, aspettando l'ora della cena e la festa che doveva seguire.

Si era alzato di nuovo il vento forte della prima sera: rumoreggiava come un torrente o passava via con il sibilo sostenuto di una cascata. La serranda che chiudeva il camino vibrava a intervalli.

Per la prima volta Meaulnes sentiva quella leggera angoscia che prende alla fine delle giornate troppo felici. Per un momento pensò di accendere il fuoco; ma non riuscì a sollevare la serranda arrugginita. Allora si mise a fare ordine nella stanza; appese i suoi abiti eleganti all'attaccapanni, allineò lungo i muri le seggiole, come se avesse voluto preparare tutto per un lungo soggiorno.

Però pensando che doveva tenersi sempre pronto a partire, dispose anche con molta cura sullo schienale di una sedia la sua blusa e gli altri indumenti da collegiale, come una tenuta da viaggio; sotto la seggiola mise gli scarponi chiodati ancora sporchi di terra.

Texte 2

J'ai voulu raccrocher tout de suite parce que je sais que le patron n'aime pas qu'on nous téléphone de la ville. Mais Raymond m'a demandé d'attendre et il m'a dit qu'il aurait pu me transmettre cette invitation le soir, mais qu'il voulait m'avertir d'autre chose. Il avait été suivi toute la journée par un groupe d'Arabes parmi lesquels se trouvait le frère de son ancienne maîtresse. « Si tu le vois près de la maison ce soir en rentrant, avertis-moi. » J'ai dit que c'était entendu.

Peu après, le patron m'a fait appeler et sur le moment j'ai été ennuyé parce que j'ai pensé qu'il allait me dire de moins téléphoner et de mieux travailler. Ce n'était pas cela du tout. Il m'a déclaré qu'il allait me parler d'un projet encore très vague. Il voulait seulement avoir mon avis sur la question. Il avait l'intention d'installer un bureau à Paris qui traiterait ses affaires sur la place, et directement, avec les grandes compagnies et il voulait savoir si j'étais disposé à y aller. Cela me permettrait de

vivre à Paris et aussi de voyager une partie de l'année. « Vous êtes jeune, et il me semble que c'est une vie qui doit vous plaire. »

Albert Camus, *L'Étranger*, 1942

Proposition de traduction

Volevo riattaccare subito perché so che il principale non è contento che riceviamo telefonate in ufficio. Ma Raimondo mi ha detto di aspettare e mi ha detto che quell'invito avrebbe potuto anche trasmettermelo la sera, ma che adesso voleva avvertirmi di un'altra cosa. Per tutta la giornata era stato seguito da un gruppo di arabi fra cui si trovava il fratello della sua ex amante. “Se lo vedi vicino a casa stasera quando torni dall'ufficio avvertimi.” Gli ho detto che l'avrei fatto senz'altro. Poco dopo, il principale mi ha mandato a chiamare, e lì per lì sono rimasto male perché pensavo che mi avrebbe detto di telefonare di meno e lavorare di più. Ma non si trattava affatto di questo. Ha detto che voleva parlarmi di un progetto ancora molto vago: voleva soltanto conoscere il mio parere. Aveva l'intenzione di aprire un ufficio a Parigi per trattare i suoi affari sul posto, direttamente con le grandi compagnie, e voleva sapere se io fossi disposto ad andarci. Questo mi avrebbe permesso di vivere a Parigi e anche di viaggiare una parte dell'anno. “Lei è giovane, e mi sembra che sia una vita che dovrebbe piacerle.”

Texte 3

Vers la fin du mois de mai 184., un homme, d'une trentaine d'années, marchait rapidement dans un sentier du quartier Saint-Joseph, près des Aygalades. Il avait confié son cheval au méger d'une campagne voisine, et il se dirigeait vers une grande maison carrée, solidement bâtie, sorte de château campagnard comme on en trouve beaucoup sur les coteaux de la Provence.

L'homme fit un détour pour éviter le château et alla s'asseoir au fond d'un bois de pins, qui s'étendait derrière l'habitation. Là, écartant les branches, inquiet et fiévreux, il interrogea les sentiers du regard, semblant attendre quelqu'un avec impatience. Par moments, il se levait, faisait quelques pas, puis s'asseyait de nouveau en frémissant.

Cet homme, haut de taille et de tournure étrange, portait de larges favoris noirs. Son visage allongé, creusé de traits énergiques, avait une sorte de beauté violente et emportée. Et, brusquement, ses yeux s'adoucirent, ses lèvres épaisses eurent un sourire tendre. Une jeune fille venait de sortir du château, et, se courbant comme pour se cacher, elle accourait vers le bois de pins.

Emile Zola, *Les mystères de Marseille*, 1884

Proposition de traduction

Verso la fine del maggio 184... un uomo sulla trentina camminava frettoloso per una stradiciola del quartiere San Giuseppe, vicino alle Aygalades. Aveva affidato il suo cavallo al garzone di una fattoria vicina e si dirigeva verso una grande casa quadrata, costruita solidamente, una specie di castello campagnolo come ve ne sono tanti sulle colline della Provenza.

L'uomo fece un giro per star lontano dal castello e andò a sedere in fondo a un bosco di pini che si stendeva dietro a quella casa. Là, scostando i rami, inquieto e smanioso, pareva interrogare con lo sguardo i sentieri del bosco, come se aspettasse con impazienza qualcuno. Di tanto in tanto si alzava, faceva alcuni passi e sedeva di nuovo fremendo.

Quell'uomo, alto di statura e di aspetto strano, aveva delle lunghe fedine nere. Nel suo viso di forma allungata, improntato di lineamenti energici, c'era una specie di bellezza violenta. Ma improvvisamente l'espressione dei suoi occhi si addolcì e le labbra carnose si atteggiarono a un

sorriso di tenerezza Una giovinetta era uscita dal castello, e curvandosi come se si volesse nascondere, correva verso il bosco di pini.

Texte 4

Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne ; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent. Un crime a-t-il été commis, la police jette, si cela se peut dire, son filet dans cette fange ; presque toujours elle y prend les coupables. Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes ; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais. Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique, les mille ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis. On a frémi pour les colons et pour les habitants des villes, en songeant que si près d'eux vivaient et rôdaient ces tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation.

Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, 1843

Proposition de traduction

Un tapis-franc, nel gergo dei ladri e degli assassini, è un'osteria o una bettola della peggior specie. Un pregiudicato che, in quella ignobile lingua, si chiama orco, o una donna, anch'essa pregiudicata, che si chiama orchessa, gestiscono di solito queste taverne, frequentate dalla feccia della popolazione parigina: vi si trovano a bizzeffe ex forzati, truffatori, ladri, assassini. Quando viene commesso un delitto, la polizia getta, per così dire, la sua rete dentro questa melma; quasi sempre vi prende i colpevoli. Il lettore capisce da questo inizio che dovrà assistere a scene sinistre; se vorrà, potrà penetrare in regioni orribili, sconosciute; individui repellenti, spaventosi, pulluleranno in queste immonde cloache come i rettili negli stagni. Tutti hanno letto le pagine stupende nelle quali Cooper, il Walter Scott americano, ha descritto i feroci costumi dei selvaggi, la loro lingua pittoresca, poetica, le mille astuzie con le quali sfuggono ai loro nemici o li inseguono. Abbiamo temuto per i coloni e per gli abitanti delle città al pensiero che così vicino a loro vivessero e s'aggirassero queste tribù barbare tanto lontane dalla civiltà per via delle loro abitudini sanguinarie.

Texte 5

Ils vivaient dans un appartement minuscule et charmant, au plafond bas, qui donnait sur un jardin. Et se souvenant de leur chambre de bonne — un couloir sombre et étroit, surchauffé, aux odeurs tenaces — ils y vécurent d'abord dans une sorte d'ivresse, renouvelée chaque matin par le pépiement des oiseaux. Ils ouvraient les fenêtres, et, pendant de longues minutes, parfaitement heureux, ils regardaient leur cour. La maison était vieille, non point croulante encore, mais vétuste, lézardée. Les couloirs et les escaliers étaient étroits et sales, suintants d'humidité, imprégnés de fumées graisseuses. Mais entre deux grands arbres et cinq jardinets minuscules, de formes irrégulières, pour la plupart à l'abandon, mais riches de gazon rare, de fleurs en pots, de buissons, de statues naïves même, circulait une allée de gros pavés irréguliers, qui donnait au tout un air de campagne. C'était

l'un de ces rares endroits à Paris où il pouvait arriver, certains jours d'automne, après la pluie, que montât du sol une odeur, presque puissante, de forêt, d'humus, de feuilles pourrissantes.

Georges Perec, *Les Choses*, 1965

Proposition de traduction

Vivevano in un appartamento minuscolo e grazioso, col soffitto basso, che dava su un giardino. E, ricordandosi della loro vecchia soffitta – un corridoio buio e stretto, surriscaldato, con odori persistenti – vi vissero in un primo tempo, una specie di ebrezza, rinnovata ogni mattina col cinguettio degli uccelli. Aprivano le finestre e, durante alcuni lunghi minuti, perfettamente felici, guardavano il loro cortile. La casa era vecchia, non ancora del tutto a pezzi ma vetusta, screpolata. I corridoi e le scale erano stretti e sporchi, trasudavano umidità, erano impregnati di evaporazioni unte. Ma, tra due grandi alberi e cinque minuscoli giardinetti, di forme irregolari, in gran parte all'abbandono, ma ricchi di erba rara, di fiori nei vasi, di cespugli e persino di statue di semplice fattura, c'era il tracciato di un viale fatto d'un acciottolato irregolare, che dava all'insieme un'aria di campagna. Era uno dei rari luoghi a Parigi dove poteva accadere, in certi giorni d'autunno, dopo la pioggia, che salisse dal suolo un odore, quasi potente, di foresta, di humus, di foglie marce.

Texte 6

Cependant, la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis, plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel, formées par des groupes de peupliers d'Italie. J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'être étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante. Je me vis, perdu, allant à l'aventure dans cette brume épaisse, me débattant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter [...].

Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, 1876

Proposition de traduction

Nel frattempo, il fiume si era a poco a poco ricoperto di una fittissima nebbia bianca che strisciava a filo d'acqua, talché, alzandomi in piedi, non vedevo più né il fiume, né i miei piedi, né la mia barca, ma scorgevo soltanto le punte delle canne, poi, più in là, la pianura pallidissima per il riflesso della luce lunare, con grandi chiazze nere che salivano al cielo, formate da gruppi di pioppi italici. Ero come sepolto fino alla cintola in una coltre ovattata di un singolare candore e mi venivano in mente delle fantasticherie. Mi immaginavo che qualcuno tentasse di salire nella barca che non riuscivo più a individuare e il fiume, nascosto da quella nebbia opaca, fosse gremito di esseri strani che mi nuotavano intorno. Provavo un terribile malessere, mi sentivo comprimere le tempie, il cuore mi batteva all'impazzata e fuori di me, pensai di mettermi in salvo nuotando; ma subito quest'idea mi fece rabbrivire di spavento. Mi vidi, smarrito, errare senza meta in quella fitta foschia, dibattermi tra le erbe e le canne che non avrei potuto evitare [...].

Texte 7

Ma femme a réellement beaucoup de tête ! se disait, le lendemain à six heures du matin, le maire de Verrières, en descendant à la scie du père Sorel. Quoique je le lui aie dit, pour conserver la supériorité qui m'appartient, je n'avais pas songé que si je ne prends pas ce petit abbé Sorel, qui, dit-on, sait le latin comme un ange, le directeur du dépôt, cette âme sans repos, pourrait bien avoir la même idée que moi et me l'enlever. Avec quel ton de suffisance il parlerait du précepteur de ses enfants !... Ce précepteur, une fois à moi, portera-t-il la soutane ?

M. de Rênal était absorbé dans ce doute, lorsqu'il vit de loin un paysan, homme de près de six pieds, qui, dès le petit jour, semblait fort occupé à mesurer des pièces de bois déposées le long du Doubs, sur le chemin de halage. Le paysan n'eut pas l'air fort satisfait de voir approcher M. le maire ; car ces pièces de bois obstruaient le chemin, et étaient déposées là en contravention. Le père Sorel, car c'était lui, fut très surpris et encore plus content de la singulière proposition que M. de Rênal lui faisait pour son fils Julien.

Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1830

Proposition de traduction

«Mia moglie ha davvero molto cervello», si ripeteva il sindaco di Verrières, dirigendosi alle sei della mattina successiva verso la segheria del vecchio Sorel. «Con tutte le cose che le ho detto per conservare la mia superiorità, non avevo pensato che, se non assumo io il giovane Sorel, il quale ha fama di sapere il latino come un angelo, quell'anima in pena del direttore del deposito potrebbe avere la stessa idea e soffiarmelo. Figurarsi poi con quale sufficienza avrebbe parlato del precettore dei suoi figli!... Piuttosto, dopo averlo assunto, dovrò fargli portare la tonaca?».

Rênal era tutto assorto in questo dubbio, quando vide da lontano un contadino alto quasi sei piedi, che fin dall'alba appariva tutto occupato a misurare pezzi di legno disposti sull'alzaia del Doubs. Il contadino non si mostrò entusiasta di vedere avvicinarsi il signor sindaco, perché i suoi pezzi di legno, ostruendo il cammino, contravvenivano alla legge.

Il vecchio Sorel, poiché era proprio lui, fu molto sorpreso, ma, più ancora, felice, sentendo la singolare proposta che Rênal gli faceva per suo figlio Julien.

Texte 8

Le lendemain, de fort bonne heure, Julien faisait des copies de lettres dans la bibliothèque, lorsque M^{lle} Mathilde y entra par une petite porte de dégagement, fort bien cachée avec des dos de livres. Pendant que Julien admirait cette invention, M^{lle} Mathilde paraissait fort étonnée et assez contrariée de le rencontrer là. Julien lui trouva en papillotes l'air dur, hautain et presque masculin. M^{lle} de La Mole avait le secret de voler des livres dans la bibliothèque de son père, sans qu'il y parût. La présence de Julien rendait inutile sa course de ce matin, ce qui la contraria d'autant plus, qu'elle venait chercher le second volume de *La Princesse de Babylone* de Voltaire, digne complément d'une éducation éminemment monarchique et religieuse, chef-d'œuvre du Sacré-Cœur ! Cette pauvre fille, à dix-neuf ans, avait déjà besoin du piquant de l'esprit pour s'intéresser à un roman.

Le comte Norbert parut dans la bibliothèque vers les trois heures ; il venait étudier un journal, pour pouvoir parler politique le soir, et fut bien aise de rencontrer Julien, dont il avait oublié l'existence.

Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1830

Proposition de traduction

Il giorno dopo, di buon mattino, Julien stava copiando alcune lettere in biblioteca, quando entrò Mathilde attraverso una porticina segreta, nascosta molto bene dietro i libri. Mentre Julien ammirava quella trovata, Mathilde appariva molto stupita e abbastanza contrariata di vederlo lì. Julien pensò che, con i bigodini in testa, ella aveva un aspetto duro, altero e quasi mascolino. Mathilde de La Mole conosceva il segreto di sottrarre dei libri nella biblioteca di suo padre senza che nessuno se ne accorgesse. Quella mattina la presenza di Julien rendeva inutile la sua manovra, ed ella ne fu tanto più contrariata in quanto era venuta a prendere il secondo volume de *La principessa di Babilonia* di Voltaire, degno complemento di una educazione eminentemente monarchica e religiosa, capolavoro del collegio del Sacro Cuore! Perché un romanzo la interessasse, quella povera ragazza di diciannove anni aveva bisogno che fosse scabroso.

Il conte Norbert fece la sua apparizione in biblioteca verso le tre; veniva a studiare un giornale per poter discutere di politica la sera e si mostrò molto contento di incontrare Julien, di cui aveva dimenticato l'esistenza.

III) Epreuve professionnelle

I. 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 encore, 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'ÉVALUATION - 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 seule 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.

II. 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.

1) Dossier « Arte e pubblicità »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

« Arte e pubblicità | Dialogo con l'autore Elio Grazioli »

Interview publiée sur le site www.memecult.it – 2 janvier 2015

<http://www.memecult.it/arte-e-pubblicita-dialogo-con-elio-grazioli/>

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : Fortunato Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria*, 1931

DOCUMENT 3 – affiche :

Campagne publicitaire *Lavazza*, 2009

http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1749

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Italo Calvino, « Luna e Gnac », *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, 1963

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Sabato notte al museo », campagne de communication du MiBACT, juin - décembre 2015

http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_606708349.html

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir, Espaces et échanges, L'idée de progrès

- Art et publicité, des liaisons dangereuses, entre conflit et connivence.
- Le pouvoir de la publicité / le pouvoir de l'art imprègne-t-il tous les domaines ?
- L'art, un produit comme un autre ?
- De quelle façon la publicité s'empare-t-elle de l'art et/ou peut-elle devenir artistique ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La prestation de la 1^{ère} candidate témoigne d'une tentative de croisement entre les documents, qui reste tout de même superficielle ; certains documents n'ont pas été traités dans leur spécificité (notamment le manifeste).

La problématique a été énoncée mais il n'y avait pas forcément de correspondance avec l'analyse et la mise en œuvre proposées. L'exploitation pédagogique est souvent irréaliste (par exemple, la proposition d'étudier deux textes en parallèle) ; la tâche finale envisagée (faire une publicité) s'est révélée trop réductrice par rapport au niveau indiqué, une classe de terminale.

- La prestation du 2^{ème} candidat présentait quelques ébauches de réflexion sans s'appuyer vraiment sur l'analyse des documents du dossier. La problématique énoncée était correcte mais elle a été

perdue de vue lors de l'exploitation pédagogique qui était très répétitive et reposait sur une fausse autonomie des élèves. Il n'y avait pas d'entraînement véritable aux stratégies de compréhension, les propositions se limitant à la simple vérification. Quelques erreurs de français.

- Le 3^{ème} candidat a effectué une bonne analyse, en croisant les documents avec des enchaînements de qualité et une finesse certaine, en employant une langue élégante.

La problématique était bien amenée et en accord avec l'analyse et l'exploitation pédagogique, qui était globalement cohérente, même si parfois un peu trop ambitieuse ou parfois un peu superficielle.

2) Dossier « Arlecchino »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

“Il borgo di Oneta” - sans date, article publié sur le site

<http://www.museodeitasso.com/it/dove-siamo/intorno-a-noi/il-borgo-di-oneta/>

DOCUMENT 2 – texte :

“Ferruccio Soleri: Il mio Arlecchino ora lo farebbero fuori” – article publié sur le site

<http://www.lastampa.it/2009/11/02/spettacoli/ferruccio-soleri-il-mio-arlecchino-ora-lo-farebbero-fuori-RnJM4qID5ILVkwelD5dJHI/pagina.html>

2/11/2009

DOCUMENT 3 – texte :

“Arlecchino servitore di due padroni per la regia di Giorgio Strehler”- sans date, résumé de mémoire publié sur le site

<https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=4288>

DOCUMENT 4 – texte :

“Diavolo d'Arlecchino!” - tiré de Dario FO (a cura di Franca RAME), *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1997, p. 66-69

DOCUMENT 5 – vidéo :

Extrait du spectacle *Arlecchino servitore di due padroni* (1745) de Carlo Goldoni, mise en scène de Giorgio Strehler, Milan, Villa Litta, 2/7/1974

https://www.youtube.com/watch?v=6_yUIAgAp7w

DOCUMENT 5 BIS – texte :

Texte introductif au document 5

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

L'idée de progrès, Mythes et héros, Espaces et échanges

- Dans quelle mesure la figure d'Arlecchino peut-elle être considérée comme une figure mythique pour la culture italienne ?

- Quelles évolutions la figure d'Arlecchino a-t-elle connu depuis sa naissance ?

- Dans quelle mesure et de quelle façon la figure d'Arlecchino participe-t-elle au rayonnement de la culture italienne à l'étranger ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a fourni une analyse des documents presque inexistante. Problématique qui était pertinente, même si elle a été perdue de vue dans la mise en œuvre pédagogique qui s'est révélée parfois incohérente, sans entraînement pour la tâche finale.
- La 2^{ème} candidate n'a pas véritablement effectué d'analyse des documents du dossier. La problématique, certes intéressante, a été oubliée au cours de l'exposé et la mise en œuvre s'est avérée incohérente, sans entraînement aux activités visées (E.E.). Des erreurs de français et un langage parfois un peu relâché ont ponctué cette prestation.
- Des ébauches d'analyse et une tentative de croisement pour la dernière prestation autour de ce dossier. Malgré une problématique assez intéressante, l'exploitation pédagogique était confuse et a débouché sur une tâche finale inadaptée au niveau visé.

3) Dossier « Il viaggio »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait du roman de Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, 1940

DOCUMENT 2 – audio :

Chanson du groupe Mercanti di liquore, «Il viaggiatore», tirée de l'album *La musica dei poveri*, 2002

<https://www.youtube.com/watch?v=m-iwqLY2QQc>

DOCUMENT 2 bis – texte :

Paroles de la chanson du groupe Mercanti di liquore, «Il viaggiatore», tirée de l'album *La musica dei poveri*, 2002

DOCUMENT 3 – image :

Tableau de Umberto Boccioni, *Stati d'animo (secondo ciclo). Gli addii*, 1911

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait du roman de Giuseppe Culicchia, *Tutti giù per terra*, 1994

DOCUMENT 5 – texte :

Extrait d'une fable de Gianni Rodari, «Il giovane gambero» tirée du recueil intitulé *Favole al telefono*, 1962

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

L'idée de progrès, Espaces et échanges

- Le voyage comme métaphore de la vie : limites et perspectives.
- Le voyage entre fuite et recherche : rite de passage et parcours initiatique ou encore quête intérieure ?
- Peut-on dire qu'à chaque voyage correspond un voyageur ?
- Quelles symboliques de l'existence et de l'espace le voyage nous propose-t-il ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Après une analyse du dossier très sommaire, le 1^{er} candidat a ébauché une problématique qui n'a cependant pas été traitée lors de la mise en œuvre. Malgré une certaine cohérence entre les entraînements et le projet final proposé, l'exploitation pédagogique manque de réalisme et est parfois superficielle. On signale quelques erreurs de français.
- La prestation du 2^{ème} candidat comportait une analyse tout à fait convenable des documents avec une tentative de croisement et une problématisation intéressante en accord avec la tâche finale proposée. La mise en œuvre s'est avérée parfois un peu superficielle, par moment comme une sorte de « doublon » de l'analyse, manquant d'exemples de mise en activité des élèves.
- La 3^{ème} candidate a croisé et problématisé les différents éléments du dossier présentant ainsi une analyse plutôt convaincante mais qui était parfois un peu forcée et surinterprétait le sens des documents. En revanche la mise en œuvre comportait de nombreuses incohérences, notamment dès qu'il s'agissait de travail en groupe ou du travail en parallèle sur plusieurs documents. L'ensemble était malheureusement ponctué d'erreurs de français et d'italianismes.

4) Dossier « La pizza »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de : Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Francesco Perrella Editore, Napoli, 1906

DOCUMENT 2 – texte :

« Unesco: l'arte del pizzaiolo napoletano diventa patrimonio dell'umanità »

Article tiré de www.lastampa.it, 07/12/2017

<http://www.lastampa.it/2017/12/07/societa/cucina/larte-del-pizzaiolo-napoletano-diventa-patrimonio-dellumanit-AuGPBsX7VwnXyvfGeqrxSI/pagina.html>

DOCUMENT 3 – vidéo :

Extrait de l'épisode 2 « Pizze a credito », tiré du film de Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli*, 1954

www.downvimeo.com/174004528

DOCUMENT 3 bis – texte :

Fiche de présentation du film *L'oro di Napoli*

DOCUMENT 4 – texte :

« Buitoni a Benevento. La pizza italiana, dalla Campania al mondo »

Communiqué de presse publié sur le site www.nestle.it, 12/09/2017

<https://www.nestle.it/media/pressreleases/buitoni-a-benevento-la-pizza-italiana-dalla-campania-al-mondo>

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Ecco come si prepara la vera pizza napoletana, il segreto è la lievitazione »

Reportage tiré de La Stampa TV, 07/12/2017

[http://www.lastampa.it/2017/12/07/multimedia/societa/cucina/ecco-come-si-prepara-la-vera-pizza-
napoletana-il-segreto-la-lievitazione-29svcx1PlaAgSj4LAsyI3N/pagina.html?replay=1](http://www.lastampa.it/2017/12/07/multimedia/societa/cucina/ecco-come-si-prepara-la-vera-pizza-napoletana-il-segreto-la-lievitazione-29svcx1PlaAgSj4LAsyI3N/pagina.html?replay=1)

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles
Espaces et échanges, L'idée de progrès, Mythes et héros

- De quelle façon l'art du pizzaiolo napolitain peut-il contribuer au rayonnement du patrimoine culturel italien ?
- Peut-on concilier tradition et modernité sans perdre en authenticité ?
- Comment la pizza, de produit local et pauvre, est-elle devenue un produit mondialisé ?
- Comment l'art de la pizza participe-t-il au 'mythe' de la cuisine italienne ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a fourni une description parfois superficielle des documents ; la problématique énoncée s'est avérée sans lien véritable avec la mise en œuvre. Les choix pédagogiques n'étaient ni toujours cohérents par rapport aux supports écrits du dossier ni toujours forcément adaptés au niveau de classe choisi (2^{nde} LV2).

- L'analyse et la problématisation du dossier de la part du 2^{ème} candidat n'ont pas posé de problème, contrairement à la mise en œuvre, plutôt pauvre, qui présentait des activités parfois inadaptées au niveau des élèves, même si on remarquait une certaine cohérence entre l'entraînement et les tâches envisagées. L'ensemble proposé était peu ambitieux par rapport au développement de l'esprit critique des élèves.

- La 3^{ème} candidate a très bien su se saisir des enjeux du dossier et mettre en évidence les liens thématiques entre les documents. Problématique intéressante à laquelle néanmoins elle n'a pas répondu vraiment par le biais de la mise en œuvre.

L'exploitation s'est avérée tout à fait cohérente, même si inachevée ; la candidate a su y revenir de façon constructive et fructueuse, lors de l'entretien, faisant preuve d'une grande capacité de réflexion pédagogique.

5) Dossier « Lingua italiana »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

“Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella agli Stati Generali della Lingua italiana nel Mondo” Firenze – 18/10/2016, publié sur le site www.quirinale.it

DOCUMENT 2 – vidéo :

“Pasolini in *Sapere - l'uomo e la società*”- extrait de l'interview du 22/02/1968, <http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-in-sapere-luomo-e-la-societa-1968/>

DOCUMENT 3 – texte :

“Uno, nessuno e centomila modi per amare l'italiano, la lingua più bella”
Article publié sur le site <https://www.lavocedinewyork.com> – 12/01/2018

DOCUMENT 4 – texte :

“Baci sì, ma in dialetto: la svolta “local” di Perugia”

Article publié sur le site <http://www.repubblica.it/sapori/2017/09/26/news/> – 26/09/2017

DOCUMENT 5 – vidéo :

“Koine. I vocabolari, come si fanno e come si usano” (4:51), extrait de l’émission télévisée “La piazza delle lingue”, Accademia della Crusca, 12/01/2012

<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/i-vocabolari-come-si-fanno-e-come-si-usano/1303/default.aspx>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Espaces et échanges / visions d’avenir

- Langue, langues et identité nationale. Quels facteurs (économiques, politiques, culturels, démographiques) peuvent conditionner le rayonnement de la langue italienne et de l’Italie sur la scène internationale ?

Lieux et formes du pouvoir

- Langue et citoyenneté: la réappropriation du concept d’italianité et d’unité à travers l’affirmation de la langue comme unique Patrie.

- Une langue en partage entre langue officielle, richesse dialectale et influences étrangères.

L’idée de progrès

- La langue comme reflet de l’évolution de la société italienne : mémoire et avenir d’une langue à partager.

Mythes et héros

- Je parle italien, donc je suis Italien: la langue comme patrimoine littéraire commun, reflet d’un prestige culturel reconnu dans le monde entier.

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a effectué une analyse correcte, avec une tentative de croisement des documents, même si parfois un peu forcée et surinterprétée.

La problématique n’a pas été explicitée ; la mise en œuvre pédagogique était parfois confuse même s’il y avait une certaine cohérence entre les activités proposées.

- La prestation de la 2^{ème} candidate relevait d’une paraphrase des documents ; l’exploitation pédagogique était très superficielle, répétitive, sans dynamisme, ni progression pédagogique.

- La 3^{ème} prestation se limitait à une simple description des documents, avec un aplatissage de leur complexité diachronique. La problématique était mal formulée et pas en lien avec l’exploitation pédagogique qui s’est révélée inadaptée à la classe et à la spécificité des supports proposés (par exemple, pour la tâche finale, la proposition de promouvoir la langue avec un produit commercial).

6) Dossier « Milano »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de Giovanni Verga, “I dintorni di Milano” (1881), dans *Tutte le novelle*, Mondadori

DOCUMENT 2 – tableau :

Umberto BOCCIONI, *La città che sale*, 1910 - 1911

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de Pino CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Feltrinelli, p. 86-87, 1993

DOCUMENT 4 – texte :

“Milano: il futuro abita qui” – article publié sur le site

http://viaggi.corriere.it/viaggi/eventi-news/milano-citta-creativa-letteratura-unesco/?refresh_ce-cp,1/11/2017

DOCUMENT 5 – vidéo :

“Milano segreta” – vidéo sur l’association culturelle *Milano segreta* fondée par Angelo Mazzone

https://www.youtube.com/watch?v=T_1m1ovrVT8

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

L’idée de progrès, Espaces et échanges

- Quelles évolutions la ville de Milan a-t-elle connue depuis la fin du XIX^{ème} siècle jusqu’à nos jours ?
- Quel rôle la ville de Milan joue-t-elle dans l’économie, la culture et la géographie italienne ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} prestation a débuté par une analyse présentant quelques pistes et une tentative de rapprochement des documents mais avec un aplatissement de leurs spécificités et de leur chronologie. La problématique énoncée était intéressante mais elle n’était pas vraiment en relation avec l’exploitation et la tâche finale ; la mise en œuvre s’est révélée assez superficielle, parfois approximative ou inadaptée au niveau choisi.
- La 2^{ème} candidate a présenté quelques pistes d’analyse et a posé une problématique intéressante et pertinente en accord avec l’exploitation, qui péchait néanmoins par son aspect répétitif et reposait parfois sur une fausse autonomie des élèves.
- L’analyse effectuée par la 3^{ème} candidate se résumait à une paraphrase, parfois artificielle, des documents, qui extrapolait des éléments périphériques pour en faire des axes d’analyse. La problématique était mal posée et l’exploitation très confuse et pas en accord avec la spécificité et la difficulté de certains documents.

7) Dossier « Paesaggio »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – vidéo :

« Stati generali del paesaggio. Roma Palazzo Altemps 25-26 ottobre 2017. Prima giornata »
MiBACT.TV – 26/10/2017

<https://www.youtube.com/user/MiBACT/search?query=stati+generali+del+paesaggio+prima+giornata>

DOCUMENT 2 – texte :

Article “Il paesaggio e la rinascita delle aree” publié sur le site de “la Repubblica”, 15/09/2017
http://genova.repubblica.it/cronaca/2017/09/15/news/il_paesaggio_e_la_rinascita_delle_aree-175573189/

DOCUMENT 3 – texte :

“I fiumi” (1916) poème de Giuseppe Ungaretti, extrait du recueil *L'Allegria* (dans *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Oscar Mondadori, 2004, pages 43-45)

DOCUMENT 4 – audio :

“I luoghi del cuore in radio e tv”, spot de la campagne de communication FAI (Fondo Ambiente Italiano) “8° censimento nazionale *I Luoghi del Cuore*” <http://iluoghidelcuore.it/campagna-comunicazione>

DOCUMENT 5 – tableau :

« Lanciere in vedetta » ou « Lanciere al tramonto » (1894-1895) par Giovanni Fattori (1825-1908), huile sur bois, 27,5 x 52 cm, “Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti”, Florence, Italie.

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

L'idée de progrès

- La mémoire des lieux comme source de renaissance à travers la reconquête d'une identité perdue ou rêvée.
- Paysage(s) et patrimoine : des ressources à préserver et à valoriser pour une nouvelle façon de construire l'avenir.

Espaces et échanges

- La centralité du paysage, à la fois naturel et culturel, pour développer un nouveau modèle, alternatif et durable, du vivre ensemble.
- Du paysage extérieur aux paysages de l'âme : une promesse d'harmonie possible grâce à la protection de l'environnement.

Lieux et formes du pouvoir

- Droits du paysage et responsabilité civile: droit pour tous de jouir d'un environnement adéquat et devoir de le protéger.
- Histoire du paysage et paysages de nos histoires : retracer les événements passés (gouvernés aussi bien par les conditions physiques du milieu que par les facteurs sociaux) pour comprendre le paysage actuel et les processus qui s'y exercent.

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a survolé les documents ; la mise en œuvre s'est avérée répétitive, superficielle, ne correspondant pas forcément à la problématique proposée, intéressante par ailleurs, et ne tenant pas compte de la différente nature des documents (poème).

Quelques erreurs de langue.

- Le 2^{ème} candidat a fourni une analyse superficielle ; la problématique énoncée a été oubliée tout au long de la mise en œuvre qui s'est avérée confuse et incohérente (par exemple, le travail demandé aux élèves n'était pas en phase avec les activités d'entraînement en classe). L'expression manquait parfois de clarté ; des erreurs de langue.

- Pour la dernière prestation autour de ce dossier, une analyse qui ne tentait pas vraiment de croiser les documents. La problématique n'était pas en lien avec l'exploitation pédagogique ni avec les notions proposées (l'idée de progrès/ lieux et formes du pouvoir).

Dans la mise en œuvre, les travaux de groupe n'étaient pas toujours proposés à bon escient, en prétextant une fausse autonomie des élèves. Pas d'entraînement à la réalisation de la tâche.

8) Dossier « Roma da set »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait d'un roman de Tommaso Pincio, *Pulp Roma*, 2012

DOCUMENT 2 – vidéo :

«Cinecittà in mostra: dai "telefoni bianchi" al Neorealismo»

Extrait d'un numéro d'*Effetto notte*, une émission sur le cinéma de la chaîne *TV2000* – 2015

https://www.youtube.com/watch?v=2hv8Xl_0mZw

DOCUMENT 3 – vidéo :

Extrait du film de Luchino Visconti, *Bellissima*, 1951

<https://www.youtube.com/watch?v=YWwLTcsTmJ4>

DOCUMENT 3 bis – texte :

Fiche de présentation du film *Bellissima*

<https://www.comingsoon.it/film/bellissima/22573/scheda/>

DOCUMENT 4 – texte + infographie :

« Roma, Capitale del cinema : i più grandi film girati nella Città Eterna»

Article publié sur le site www.ilrestodelgargano.it – 8 septembre 2017

<http://www.ilrestodelgargano.it/spettacolo/2017/09/news/roma-capitale-del-cinema-i-piu-grandi-film-girati-nella-citta-etera-20301.html/>

DOCUMENT 5 – texte :

«Roma set sempre meno aperto. La Città Eterna non ama più il cinema»

Article publié sur le site www.lastampa.it – 11 août 2017

<http://www.lastampa.it/2017/08/11/spettacoli/cinema/roma-set-sempre-meno-aperto-la-citt-etera-non-ama-pi-il-cinema-WbJ9zP22Cn7bQ1CWskmGVJ/pagina.html>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Mythes et héros, Espaces et échanges

- Rome ville éternelle du cinéma, mythe ou réalité ?

- Rome ville du cinéma avec ou sans Cinecittà ?

- En quoi l'étude des liens entre Rome et le cinéma offre-t-elle nombre d'éclairages sur l'Italie du XXème siècle et d'aujourd'hui ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a effectué une analyse très superficielle. Une problématique intéressante qui a été parfois un peu perdue de vue. La mise en œuvre était cohérente, mais avec des faiblesses, sur lesquelles la candidate a su revenir lors de l'entretien qui a été particulièrement fructueux et constructif.

- La 2^{ème} prestation débutait par une paraphrase des documents, avec parfois des incompréhensions au niveau du contenu du dossier. La problématique intéressante, mais perdue de vue, n'était pas vraiment en lien avec la mise en œuvre qui souffrait de nombreuses incohérences (notamment, pour la tâche intermédiaire, le travail d'E.E. envisagé sur des films entiers différents pour chaque binôme, à visionner d'un cours sur l'autre) ; incohérences sur lesquelles la candidate n'a pas su revenir malgré les questions aidantes du jury. Beaucoup d'erreurs de français.

- La 3^{ème} prestation présentait une analyse superficielle avec de nombreuses inexactitudes, mais avec quelques pistes. La problématique énoncée était univoque et ne permettait pas de nuancer le propos. L'exploitation ne prenait pas en compte les difficultés liées aux documents. Les tâches proposées n'étaient pas en adéquation avec le niveau choisi.

Quelques erreurs de français.

ANNEXES

Dossier 1 / Arte e Pubblicità

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

« Arte e pubblicità | Dialogo con l'autore Elio Grazioli »

Interview publiée sur le site www.memecult.it – 2 janvier 2015

<http://www.memecult.it/arte-e-pubblicita-dialogo-con-elio-grazioli/>

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : Fortunato Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria*, 1931

DOCUMENT 3 – affiche :

Campagne publicitaire *Lavazza*, 2009

http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1749

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Italo Calvino, « Luna e Gnac », *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, 1963

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Sabato notte al museo », campagne de communication du MiBACT, juin - décembre 2015

http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_606708349.html

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

Interviste

Arte e pubblicità | Dialogo con l'autore Elio Grazioli

2 gennaio 2015

“Non esiste infatti percezione senza desiderio e senza pensiero, né comportamento senza seduzione e persuasione”

Elio Grazioli, *Arte e pubblicità*

Alessandra De Bianchi: Nell'introduzione al suo libro *Arte e pubblicità* troviamo scritto “il reale stesso è già pubblicità, se non addirittura pubblicità della pubblicità”, ci spiega questa affermazione alla luce delle riflessioni che pervadono l'intero testo?

5 **Elio Grazioli:** La pubblicità è diventata così pervasiva da essere considerata una sorta di categoria con cui non è più possibile non fare i conti. Quello che mi sembra interessante è che, così come l'arte è uscita dalla cornice e si mescola alla realtà, allo stesso modo la pubblicità ha rotto la sua cornice ed è entrata in circolazione in ogni ambito e comportamento.

10 **A.D.B:** Gli esordi dell'arte moderna hanno coinciso, non a caso, con l'inizio della pubblicità, l'apparizione dei manifesti, la nascita di grandi centri commerciali, il sodalizio con gli artisti stessi soprattutto in Francia... Quale rapporto sussiste, dunque, tra arte e pubblicità oggi?

15 **E.G.:** Nella post-post-modernità tutto sembra possibile. Qualcuno pensa che la pubblicità sia la forma d'arte corrispondente a questa società ed epoca, altri che non si sa più che cosa sia arte. Io spero che i due ambiti conservino ancora un certo grado di conflitto. L'arte incita la pubblicità a non limitarsi a vendere un prodotto e a perseguire una certa qualità; la pubblicità non permette all'arte di illudersi di essere “pura”, unica e senza interessi.

20 **A.D.B:** Esiste un'arte fine a se stessa, oppure l'arte che arriva al pubblico, che viene esposta ha comunque una valenza pubblicitaria, una volontà di attrarre, di essere desiderata anche materialmente e dunque quella “aggressività” e quel “narcisismo” che già Marinetti attribuiva alla pubblicità definendola “autopubblicità”?

25 **E.G.:** Non è che l'arte sia fine a se stessa, ma essa è la parte fine a se stessa di ogni attività umana. Così quando diciamo che un idraulico è un artista, vogliamo evidenziare quella parte del suo atteggiamento nei confronti della propria attività. Poi c'è il narcisismo, ma c'è anche il suo opposto, la fuga, la provocazione, l'isolamento, fino alla follia. In arte noi le abbiamo tutte queste storie che ci sembrano indispensabili perché l'arte nasca.

30 **A.D.B:** Dal Cubismo al Futurismo e al Dadaismo fino alla Pop art, il confine tra arte e pubblicità è stato dichiaratamente eliminato nelle correnti artistiche del '900, oggi la fusione di prospettive è sempre esplicita o più subliminale?

E.G.: Non credo che ci sia fusione assoluta. Sia pubblicità che arte cambieranno nome e statuto, ma credo che l'evoluzione dei media e nuovi comportamenti umani che emergono da ogni dove ci riserveranno ancora molte sorprese. Che cosa è (la)

35 pubblicità in Internet? Che cos'è (l')arte nella cultura islamica o nella società dello spettacolo generalizzata?

Elio Grazioli (classe 1954), critico d'arte e curatore, insegna all'Università e all'Accademia di Bergamo, vive e lavora vicino a Milano.

Alessandra De Bianchi è laureata in Filosofia Teoretica-Eстетica, vive e lavora a Firenze

<http://www.memecult.it/arte-e-pubblicita-dialogo-con-elio-grazioli/>

il futurismo e l'arte pubblicitaria

glorie, prodotti e arte del passato e del presente.
stile futurista - precursori - plagari

l'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria-

tale audace insegnamento ed inoppugnabile constatazione l'ho avuta dai massi, dalle grandi opere del passato-

tutta l'arte dei secoli scorsi è improntata a scopo pubblicitario: esaltazione del guerresco, del religioso; documentazioni di fatti, cerimonie e personaggi nelle loro vittorie, nei loro simboli, nei loro gradi di comando e di splendore-

anche i loro prodotti eccelsi erano in simultanea glorificazione: le architetture, le reggie, i troni, drappi, alabarde, stendardi, stemmi ed armi di ogni foggia-

non c'è opera antica se non inghirlandata di trofei pubblicitari, di loro arnesi di guerra e vittoria, timbrati da sigle e simboli originali di potenti casati, con una libertà autoincensoria ultra-reclamistica-



anche oggi abbiamo i nostri capitani che affrontano poderose imprese per la valorizzazione delle loro battaglie, delle loro campagne per i propri prodotti e progetti-

ad esempio **PIRELLI**, re di selve infinite di caucciù, proprietario di montagne di gomma, produce milioni di pneumatici per dare ed accrescere la velocità al mondo-

non è questo un poema? un dramma? un quadro? una formidabile architettura della più alta poesia, della più magica tavolozza, della più diabolica fantasia?-

ANSALDO - FIAT - MARCHETTI - CAPRONI - ITALA - LANCIA - ISOTTA FRASCHINI - ALFA ROMEO - BIANCHI ecc. non sono can-

tieri di miracoli che creano e gettano furie meccaniche - sirene meccaniche - aquile meccaniche, fornite di precisi registri perfetti, di ali e polmoni pulsanti, capaci di ogni sorta di voli, a picco - a spirale - obliqui - conquistando distanze ed altitudini inverosimili - creando la nuova superdelizia: l'estasi della velocità e dello spazio?-



BALBO DE PINEDO-DE BERNARDI DAL MOLIN-MADDALENA

questi nomi hanno creato degli autentici miracoli, offrono agli artisti degli spettacoli ben più potenti che „una mucca al pascolo“ od „una capra all'abbeveratoio“ od „una natura morta“-

le battaglie aeree sopra le metropoli, le trasvolate continentali e transatlantiche, i cantieri che producono centinaia di macchine e motori al giorno, sono spettacoli ed ambienti di alta ispirazione artistica e moderna-

ebbene, rarissimi sono gli artisti che vedono, studiano ed esultano questa nuova natura splendente e trionfante d'oggi-

l'arte del passato, è bene ripeterlo per la milionesima volta, servì ad esaltare il passato; lo stile classico ed arcaico del passato, servì per glorificare la vita di allora-

lo splendore nostro, le glorie nostre, gli uomini nostri, i prodotti nostri, hanno bisogno di un'arte nuova altrettanto splendente, altrettanto meccanica e veloce, esaltatrice della dinamica, della pratica, della luce, delle materie nostre-

anche l'arte deve marciare di pari passo all'industria, alla scienza, alla politica, alla moda del tempo, glorificandole-

tale arte glorificatrice venne iniziata dal futurismo e dall'arte pubblicitaria-

Fortunato Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria*, 1931

DOCUMENT 3



Campagna pubblicitaria 2009 per *Lavazza*

Estate
14
Luna e Gnac

La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, la falce della luna crescente dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza, fino allo spolverio della Via Lattea, tutto questo visto in fretta in fretta, ogni particolare su cui ci si fermava era qualcosa dell'insieme che si perdeva, perché i venti secondi finivano subito e cominciava il GNAC.

Il GNAC era una parte della scritta pubblicitaria SPAAK–COGNAC sul tetto di fronte, che stava venti secondi accesa e venti spenta, e quando era accesa non si vedeva nient'altro. La luna improvvisamente sbiadiva, il cielo diventava uniformemente nero e piatto, le stelle perdevano il brillio, e i gatti e le gatte che da dieci secondi lanciavano gnaulii d'amore muovendosi languidi uno incontro all'altro lungo le grondaie e le cimase, ora, col GNAC, s'acquattavano sulle tegole a pelo ritto, nella fosforescente luce al neon.

Affacciata alla mansarda in cui abitava, la famiglia di Marcovaldo era attraversata da opposte correnti di pensieri. C'era la notte e Isolina, che ormai era una ragazza grande, si sentiva trasportata per il chiar di luna, il cuore le si struggeva, e fino il più smorzato gracchiar di radio dai piani inferiori dello stabile le arrivava come i rintocchi d'una serenata; c'era il GNAC e quella radio pareva pigliare un altro ritmo, un ritmo jazz, e Isolina pensava ai dancing tutti luci e lei poverina lassù sola. Pietruccio e Michelino sgranavano gli occhi nella notte e si lasciavano invadere da una calda e soffice paura d'esser circondati di foreste piene di briganti; poi, il GNAC! e scattavano coi pollici dritti e gli indici tesi, l'uno contro l'altro: – Alto le mani! Sono Nembo Kid! – Domitilla, la madre, a ogni spegnersi della notte pensava: «Ora i *ragazzi* bisogna ritirarli, quest'aria può far male. E Isolina affacciata a quest'ora è una cosa che non va!» Ma tutto poi era di nuovo luminoso, elettrico, fuoricome dentro, e Domitilla si sentiva come in visita in una casa di riguardo.

Fiordaligi, invece, giovinetto melanconico, vedeva ogni volta che si spegneva il GNAC apparire dentro la voluta del *gi* la finestrina appena illuminata d'un abbaino, e dietro il vetro un viso di ragazza color di luna, color di neon, color di luce nella notte, una bocca ancor quasi da bambina che appena lui le sorrideva si schiudeva impercettibilmente e già pareva aprirsi in un sorriso, quando tutt'un tratto dal buio risaettava fuori quello spietato *gi* del GNAC e il viso perdeva i contorni, si trasformava in una fioca ombra chiara, e della bocca bambina non si sapeva più se aveva risposto al suo sorriso.

In mezzo a questa tempesta di passioni, Marcovaldo cercava d'insegnare ai figlioli la posizione dei corpi celesti.

– Quello è il Gran Carro, uno due tre quattro e lì il timone, quello è il Piccolo Carro, e la Stella Polare segna il Nord.

– E quell'altra, cosa segna?

– Quella segna *ci*. Ma non c'entra con le stelle. È l'ultima lettera della parola COGNAC. Le stelle invece segnano i punti cardinali. Nord Sud Est Ovest. La luna ha la gobba a ovest. Gobba a ponente, luna crescente. Gobba a levante, luna calante.

– Papa, allora il cognac è calante? La *ci* ha la gobba a levante!

– Non c'entra, crescente o calante: è una scritta messa lì dalla ditta Spaak.

– E la luna che ditta l'ha messa?

– La luna non l'ha messa una ditta. È un satellite, e c'è sempre.

– Se c'è sempre, perché cambia di gobba?

– Sono i quarti. Se ne vede solo un pezzo.

– Anche di COGNAC se ne vede solo un pezzo.

– Perché c'è il tetto del *palazzo Pierbernardi* che è più alto.

– Più alto della luna?

E così, ad ogni accendersi del GNAC, gli astri di Marcovaldo andavano a confondersi coi commerci terrestri, ed Isolina trasformava un sospiro nell'ansimare d'un *mambo* canticchiato, e la ragazza dell'abbaino scompariva in quell'anello abbagliante e freddo, nascondendo la sua risposta al bacio che Fiordaligi aveva finalmente avuto il coraggio di mandarle sulla punta delle dita, e Filippetto e Michelino coi pugni davanti al viso giocavano al mitragliamento aereo, – Ta–ta–ta–tà... – contro la scritta luminosa, che dopo i venti secondi si spegneva.

– Ta–ta–tà... Hai visto, papa, che l'ho spenta con una sola raffica? – disse Filippetto, ma già, fuori della luce al neon, il suo fanatismo guerriero era svanito e gli occhi gli si riempivano di sonno.

– Magari! – scappò detto al padre, – andasse in pezzi! Vi farei vedere il Leone, i Gemelli...

– Il Leone! – Michelino fu preso d'entusiasmo. –Aspetta! – Gli era venuta un'idea. Prese la fionda, la caricò del ghiaino di cui sempre aveva in tasca una riserva, e tirò una sventagliata di sassolini con tutte le forze contro il GNAC.

Si sentì la gragnuola cadere sparpagliata sulle tegole del tetto di fronte, sulle lamiere della gronda, il tintinnio dei vetri d'una finestra colpita, il gong d'un sassolino picchiato giù sulla scodella d'un fanale, una voce in strada: – Piovano pietre! Ehi lassù! Mascalzone! – Ma la scritta luminosa proprio sul momento del tiro s'era spenta per la fine dei suoi venti secondi. E tutti nella mansarda presero mentalmente a contare: uno due tre, dieci undici, fino a venti. Contarono diciannove, tirarono il respiro, contarono venti, contarono ventuno ventidue nel timore d'aver contato troppo in fretta, ma no, nulla, il GNAC non si riaccendeva, restava un nero ghirigoro male decifrabile intrecciato al suo castello di sostegno come la vite alla pergola. – Aaah! – gridarono tutti e la cappa del cielo s'alzò infinitamente stellata su di loro.

Marcovaldo, interrotto a mano alzata nello scapaccione che voleva dare a Michelino, si sentì come proiettato nello spazio. Il buio che ora regnava all'altezza dei tetti faceva come una barriera oscura che escludeva laggiù il mondo dove continuavano a vorticare geroglifici gialli e verdi e rossi, e ammiccanti occhi di semafori, e il luminoso navigare dei tram vuoti, e le auto invisibili che spingono davanti a sé il cono di luce dei fanali. Da questo mondo non saliva lassù che una diffusa fosforescenza, vaga come un fumo. E ad alzare lo sguardo non più abbarbagliato, s'apriva la prospettiva degli spazi, le costellazioni si dilatavano in profondità, il firmamento ruotava per ogni dove, sfera che contiene tutto e non la contiene nessun limite, e solo uno sfittire della sua trama, come una breccia, apriva verso Venere, per farla risaltare sola sopra la cornice della terra, con la sua ferma trafittura di luce esplosa e concentrata in un punto.

Sospesa in questo cielo, la luna nuova anziché ostentare l'astratta apparenza di mezzaluna rivelava la sua natura di sfera opaca illuminata intorno dagli sbiechi raggi d'un sole perduto dalla terra, ma che pur conserva – come può vedersi solo in certe notti di prima estate – il suo caldo colore. E Marcovaldo a guardare quella stretta riva di luna tagliata là tra ombra e luce, provava una nostalgia come di raggiungere una spiaggia rimasta miracolosamente soleggiata nella notte.

Italo Calvino, "Luna e Gnac", in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, 1963

Dossier 2 / Arlecchino

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

“Il borgo di Oneta” - sans date, article publié sur le site

<http://www.museodeitasso.com/it/dove-siamo/intorno-a-noi/il-borgo-di-oneta/>

DOCUMENT 2 – texte :

“Ferruccio Soleri: Il mio Arlecchino ora lo farebbero fuori” – article publié sur le site

<http://www.lastampa.it/2009/11/02/spettacoli/ferruccio-soleri-il-mio-arlecchino-ora-lo-farebbero-fuori-RnJM4qID5ILVkwelD5dJHI/pagina.html>

2/11/2009

DOCUMENT 3 – texte :

“Arlecchino servitore di due padroni per la regia di Giorgio Strehler”- sans date, résumé de mémoire publié sur le site

<https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=4288>

DOCUMENT 4 – texte :

“Diavolo d’Arlecchino!” - tiré de Dario FO (a cura di Franca RAME), *Manuale minimo dell’attore*, Einaudi, 1997, p. 66-69

DOCUMENT 5 – vidéo :

Extrait du spectacle *Arlecchino servitore di due padroni* (1745) de Carlo Goldoni, mise en scène de Giorgio Strehler, Milan, Villa Litta, 2/7/1974

https://www.youtube.com/watch?v=6_yUIAgAp7w

DOCUMENT 5 BIS – texte :

Texte introductif au document 5

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

Il borgo di Oneta

Il borgo di Oneta si trova nel comune di San Giovanni Bianco⁴, ed è collegato a Cornello da un tratto della Via Mercatorum. Qui la tradizione individua la “**Casa di Arlecchino**”.

5 Le origini di Oneta risalgono probabilmente al periodo delle invasioni barbariche e la sua storia è legata a quella della nobile **famiglia dei Grataroli**: una potente famiglia locale i cui componenti vantavano ricchezze e fortune acquisite a Venezia. I Grataroli erano i proprietari del palazzo conosciuto come “Casa di Arlecchino”, che fecero decorare con pregevoli affreschi, visibili ancora oggi entrando nella camera picta, che testimoniano l’ascesa della famiglia attraverso l’intercessione dei santi

10 taumaturghi legati alla devozione popolare.

La tradizione che identifica Oneta come patria, prima degli **zanni** e poi di **Arlecchino**, può ben essere inserita nelle vicende della famiglia Grataroli e della loro presenza, come tanti altri emigrati bergamaschi, a Venezia.

15 A metà del Quattrocento, molti bergamaschi, soprattutto delle valli, emigrarono a Venezia in cerca di fortuna, dando vita a una comunità attaccata alle proprie radici e alla propria identità e manifestando delle caratteristiche comuni e stereotipate che entrarono a far parte della nascente letteratura popolare della laguna.

20 Nasce così la maschera dello Zanni, che deriva da Giovanni (nome tra i più diffusi nelle comunità di bergamaschi) e che identifica una figura rozza, sguaiata, tonta, dalla parlata rude, aspra e cadenzata.

Con la **Commedia dell’Arte**, nel Cinquecento, la letteratura popolare assunse connotati più raffinati e meno volgari e dallo Zanni nacque la maschera di Arlecchino. Arlecchino incontrò enorme successo in Europa, dove i comici italiani erano chiamati per rappresentare la maschera. Tra di loro ci fu anche **Alberto Ganassa**, che

25 soggiornò in tutte le principali corti europee riscuotendo un notevole successo, e che fu ospite, nel 1550, anche a Oneta nelle stanze di Palazzo Grataroli (non esiste però una precisa documentazione in merito). All’ingresso di Palazzo Grataroli, inoltre, è visibile un affresco che rappresenta un

30 uomo con un bastone in mano accompagnato dalla scritta: “Chi no è de chortesia, non intrighi in casa mia. Se ge venes un poltron, ghe darò del mio baston”. Questa figura ricorda quella de “l’**Homo Selvadego**” diffusa nelle comunità retico-alpine.

Palazzo Grataroli oggi è la sede del **Museo di Arlecchino**.

35 Il borgo è formato da un gruppo di antiche case, alcune delle quali restaurate nel rispetto della struttura originaria, attraversate da vie porticate, su cui si affacciano portali in pietra, ballatoi in legno e l’ingresso alla chiesa del Carmine, che custodisce alcune tele del pittore **Carlo Ceresa** e vari affreschi. Sulle pareti del porticato della Chiesa è affrescato un grande San Cristoforo, posto a protezione dei viandanti lungo la via Mercatorum.

<http://www.museodeitasso.com/it/dove-siamo/intorno-a-noi/il-borgo-di-oneta/>

⁴ Comune della provincia di Bergamo

DOCUMENT 2

Ferruccio Soleri: Il mio Arlecchino ora lo farebbero fuori

Da calciatore a maschera più amata del mondo "Ne avevo paura, mi convinse Strehler"



Ferruccio Soleri in scena è Arlecchino

Publicato il 02/11/2009

40 Persone avvedute sostengono che la vita sia l'arte dell'equilibrio e che in questo sottile spazio si giochi la partita. Ferruccio Soleri, Arlecchino per antonomasia, in questo spazio recita il suo ruolo migliore. Da sempre. Esordisce da bambino quando, preso dal demone del circo, sbircia tra i tendoni delle compagnie periferiche di Firenze, osservando i vecchi che insegnano ai giovani esercizi funambolici. A dieci anni già fa il salto mortale, la verticale e cammina sulle mani. E se l'equilibrio nel gioco della vita è protagonista, non è da semplice comprimario il ruolo interpretato dalla casualità. Ferruccio si ammala a più riprese e la sua carriera nella Marina Militare sfuma. Gioca a calcio, è bravo, molto. Ma ha un incidente che lo fa scivolare in panchina. Si riprende, tanto che lo vogliono vendere al Cosenza, in serie C. Lui no, straccia il cartellino, non vuole lasciare la sua città. «Credo nel destino e nella concatenazione degli eventi. In Dio. Sono religioso, credo. Tutto quello che ho passato mi è servito per costruire il mio Arlecchino. C'è nella mano del fato qualcosa di ineluttabile».

50 Soleri però dice anche che è andato incontro al suo destino, sotto forma di maschera, con molte perplessità. «Sono fiorentino, non sapevo tanto della Commedia dell'arte, ero titubante. Recitare con la maschera sempre su è difficile, le espressioni del viso sono annullate, i sentimenti vanno cercati nella gestualità, nei colori delle battute». È timido l'attore, schivo. Non lo dice ma si percepisce, un classico di chi fa quel mestiere. Determinato però sì, come quando andò via da casa per inseguire la voglia del teatro. Una vita ricca di colpi di scena e aneddoti che potrebbe regalare ai tanti spettatori dell'incontro pubblico di oggi pomeriggio che si terrà a Torino, con gli allievi della «Scuola dello spettatore» ideata dalla Fondazione del Teatro Stabile di Torino, diretta da Guido Davico Bonino. Forse qualcuno gli chiederà se sia di incredibile attualità l'idea di vivere con una maschera e se Arlecchino non sia modernissimo. «Arlecchino oggi non potrebbe sopravvivere al mondo circostante: è un ingenuo che ottiene quello che ottiene puntando solo sulle

65

proprie forze. Diventa furbo e scaltro solo nel momento del bisogno, solo se nei guai. Oggi di uno così ne fanno un sol boccone».

70 Invece Arlecchino resiste, grazie al lavoro che a suo tempo fu fatto da Soleri e da Strehler, insieme. «Gli devo tutto, senza di lui niente sarebbe successo. E fu dura i primi due anni. Dovevo riuscire a capire da solo se potevo comunicare, dovevo sapere se riuscivo a portare i sentimenti dei personaggi, far credere al pubblico di essere. Non si può vivere il ruolo, si deve far credere di viverlo, altrimenti si è attori mediocri».

75 E per fare bene Arlecchino c'è bisogno di grandi doti fisiche «fino all'acrobazia. Gassman mi diceva "Fallo tu perché non è cosa per me". Ci vuole, anche nel corpo, un dominio totale dei propri mezzi espressivi». Conquista che ha origini antiche: Soleri fu in predicato per diventare ballerino. «Feci un anno di danza classica dopo che una critica di balletto mi disse che sembravo un ballerino. In quel periodo ci fu un'audizione per il corpo di ballo del Maggio Fiorentino. Andavano tutti, andai anch'io. Ma proprio quella mattina arrivò la conferma dell'ammissione all'Accademia
80 d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. Andai lo stesso all'audizione, per curiosità. La coreografa, Nives Poli, alla fine mi disse "Tu sì". E io di rimando: "Io no". E lei: "Ma come no?!". E io: "No guardi, io vado all'Accademia". Lei storse il naso: "Lei all'Accademia? Così piccolo, bruttino, con quella vocina. Faccia il ballerino"».
85 Fortunatamente non le diede retta e partì, fino ai successi, fino all'Accademia Internazionale della Commedia dell'Arte «che dirigo per il Piccolo di Milano, un'Accademia itinerante». Che cosa insegna oltre alla tecnica? «Ai giovani dico di non pensare di fare teatro per diventare famosi, il teatro dà poco lavoro, si vive alla giornata. Va fatto per amore il teatro, con la consapevolezza del grande sacrificio.
90 Invece questi giovani frequentano i reality. Mi dicono che qualcuno esce da lì ed è un bravo attore. Io penso che il talento l'avesse già e che il reality non c'entri niente». Venerdì Soleri compirà ottant'anni e quasi quaranta da Arlecchino. È ambasciatore Unicef e porta ancora in giro il suo Arlecchino. Appena tornato dalla Bielorussia, a marzo sarà al Piccolo, tutti i giorni fa stretching, ginnastica, le scale per il cuore.
95 Ha un sostituto «ancora un po' meccanico. Manca di umanità. Pensa più a far ridere che a far ridere il personaggio». Ma si farà. Ha ancora molto tempo davanti.

<http://www.lastampa.it/2009/11/02/spettacoli/ferruccio-soleri-il-mio-arlecchino-ora-lo-farebbero-fuori-RnJM4qID5ILVkwelD5dJHI/pagina.html>

Arlecchino servitore di due padroni per la regia di Giorgio Strehler

Tesi di Laurea

Facoltà: Lettere e Filosofia

Autore: Daniela Bolognetti

Composta da 224 pagine. [...]

Abstract

100 Nato nel 1947 come una scommessa, legata ad un'altra più grande come la
fondazione del Piccolo Teatro di Milano, per iniziativa di Giorgio Strehler e Paolo
Grassi, l'Arlecchino si è concretizzato nel tempo diventando una realtà ricca di quella
magia e quel mistero che da sempre affascina gli studiosi di teatro: la ri-
presentazione dell'antica Commedia all'italiana.

105 Lo spettacolo si presentava quale simbolo della teatralità pura, recupero dell'essenza
del "mestiere" dell'attore, ma anche spettacolo-gioco, portatore di allegria, scevro di
significati "altri", per un'Italia segnata dalla guerra che aveva bisogno di dimenticare il
dolore di lutti e di miserie.

110 Giorgio Strehler non è stato il primo in Italia a tentare un recupero della Commedia
dell'Arte, infatti sempre nel '900, c'era stato il tentativo di Renato Simoni con i suoi
allestimenti veneziani degli anni trenta, attenti soprattutto ad una ricostruzione
filologico-testuale.

Fu in Europa, tuttavia, grazie a Majerchol'd e Vachtàngov in Russia ed a Max
Reinhardt in Germania che si ebbero i maggiori tentativi di recupero.

115 Max Reinhardt, in particolare, nel 1924 diede alle scene Il servitore di due padroni di
Goldoni e fu proprio questo allestimento ad influenzare la visione strehleriana del
testo goldoniano.

La prima edizione de Il servitore di due padroni, fatta al Piccolo Teatro, si rifà non alla
prima versione del testo, ovvero il canovaccio del 1745 (edito 1750 ed.: Bettinelli),
ma a quella definitiva del 1753, riscritta nella sua interezza da Goldoni per non
vedere la sua opera involgarita dall'interpretazione a soggetto di alcuni comici.

120 Non c'è un lavoro di riscrittura dell'opera, a Strehler interessa il ritmo scenico, il
teatro tout-court.

Tutto è molto stilizzato: dagli scenari disegnati da Gianni Ratto, ai costumi di Ebe
Colciaghi; le maschere sono di cartapesta scomode e dolorose, Marcello Moretti,
primo Arlecchino del Piccolo, ha la maschera dipinta sul volto.

125 Pochi sono i cambiamenti rispetto al testo, di cui Strehler rispetta quasi totalmente la
parola.

Dopo quella del '47, ci saranno altre nove edizioni, che vedranno lo spettacolo
mutare piano piano, con i primi tentativi di un'impronta realistica del '52 (seconda
edizione), dove compaiono le maschere in cuoio di Amleto Sartori, mentre le scene

130 di Ratto e i costumi di Ebe Colciaghi si rinnovano in eleganza, prestando maggiore
attenzione filologica agli ambienti e alle mode settecentesche.
Nell'87 l'Arlecchino torna al Piccolo, per un Addio: i comici stanchi, dopo quarant'anni
di spettacoli, sono pronti a deporre le maschere.
La scena è spoglia ed illuminata solo da luci di candela, l'aria è malinconica, il
135 realismo sfocia in rarefazione poetica.
Ma la forza di Arlecchino è quella di rinascere e, nel '90, nasce uno spettacolo
nuovo: quello del Buongiorno.
Vediamo in scena tre o quattro attori che si alternano nello stesso ruolo.
È un Arlecchino di giovani, solo il protagonista è sempre lo stesso: Ferruccio Soleri.
140 Nel '92 non c'è alcun cambiamento; la nona edizione è solo un omaggio per il
Bicentenario della morte di Goldoni avvenuta nel 1793 a Parigi.
Il '97, ultima edizione, quella del 50° anniversario dell'Arlecchino e, al tempo stesso,
del Piccolo Teatro.
L'Arlecchino è, di fatto, quello proposto per l'Addio con i mutamenti e gli arricchimenti
145 di cinquant'anni di esperienza.
Due soli interpreti in cinquant'anni: il primo Marcello Moretti (1947-1961), il secondo
Ferruccio Soleri (1963-2000).
Moretti, primo Arlecchino del Piccolo, ha un rapporto difficile con la maschera che
accetta con molta difficoltà tanto da dipingersela sul volto; il suo è un Arlecchino
150 semplice, molto realistico, poco atletico, malinconico.
Per interpretarlo Moretti non affronta studi filologici sulla maschera.
Soleri, suo successore, approda alla compagnia dell'Arlecchino nel ruolo di
cameriere, studia tra le quinte Moretti, ma non deriva da questi le caratteristiche e i
giochi che faranno sua la maschera.
155 Tra il '61 e il '63 dapprima sostituisce Moretti, poi ne eredita il ruolo.
Soleri ha un rapporto idilliaco con la maschera, il suo Arlecchino è allegro, naif; le
sue doti ginniche e di ballerino danno una nuova impronta alla maschera, con
un'accentuata spinta acrobatica.
Una ricostruzione non semplice, quella della "vita" dell'Arlecchino servitore di due
160 padroni, soprattutto per quel che concerne la focalizzazione dei mutamenti intercorsi
tra la prima edizione del 1947 e l'odierna nella versione dell'ultima regia firmata da
Giorgio Strehler nel 1997.

<https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=4288>

DOCUMENT 4

Diavolo d'Arlecchino!

165 Il pezzo è di origine francese: come è noto, la maschera di Arlecchino è frutto
dell'innesto dello Zanni bergamasco con personaggi diabolici farseschi della
tradizione popolare francese; Arlecchino, infatti, come ho già detto, lo troviamo per la
prima volta a Parigi alla fine del Cinquecento su un palcoscenico gestito da comici
della Commedia dell'Arte italiana detta dei « Raccolti ». L'attore che interpretava la
prima maschera di Arlecchino, e di cui abbiamo già fatto la conoscenza, si chiamava
170 Tristano Martinelli ed era nativo di Mantova.

Il termine Arlecchino nasce da un personaggio medievale Hellequin o Helleken che
diventa poi Harlek-Arlekin. Un demone nominato anche da Dante: Ellechino. Nella
tradizione popolare francese del Due-Trecento troviamo questo personaggio
descritto come un diavolaccio caciaroso, scurrile, così come dev'essere ogni buon
175 diavolo che si rispetti, e soprattutto ridanciano, gran fabbricatore di beffe e truffe. Il
personaggio si incrocia anche con l' « homo selvaticus » o « sebaticus », una specie
di mammuttone ricoperto di pelli o di foglie a seconda delle zone e delle stagioni.
Spesso rozzo, candido e sprovveduto, altre volte furbo come una scimmia, agile
come un gatto, violento come un orso impazzito. Assommando a incastro tutti questi
180 caratteri, otteniamo l'Arlecchino di Tristano Martinelli, una specie di fauno che
sproloquia nella lingua lombardesca degli Zanni inzeppata di espressioni dell'*argot*
francese. Il primo Arlecchino non calza maschere, ma presenta la faccia tinta di nero
con ghirigori rossastri. Solo più tardi apparirà in pubblico con una maschera di cuoio
marrone presentando il ghigno di una scimmia antropomorfa con sopracciglia
185 vistose e un gran bernoccolo sulla fronte. Il costume a fondo bianco di tela grezza è
cosparso di sagome ritagliate a mo' di foglie. Foglie verdi, terra gialla, rosso faggio e
marrone. È evidente che si allude all' « homo selvaticus ». Le losanghe e le toppe
variopinte arriveranno solo più tardi, sessant'anni dopo, con un altro grande
Arlecchino: Domenico Biancolelli.

190 Entrambi gli attori usavano della provocazione. Entravano in scena aggredendo il
pubblico con oscenità e gesti scurrili inauditi. Martinelli, nel mezzo di un dialogo
d'amore tra il cavaliere e la sua dama, si calava le braghe e iniziava a defecare,
tranquillo e beato, sul proscenio. Poi afferrava il risultato della sua fatica e a piene
mani (si trattava, quasi sempre di castagnaccio ancora tiepido) lo gettava sul
195 pubblico urlando con gran sghignazzo: « Porta fortuna!... Approfittate! ». Penso che
sia nata allora l'espressione francese « Merde! » per augurare « buona fortuna » tra
gli attori.

Altre provocazioni erano quelle di fingere di urinare sul pubblico, di cadere franando
addosso a quelli delle prime file, di gettare oggetti in platea, di sparare con colubrine
200 e razzi micidiali, sempre sul pubblico.

C'è un canovaccio dove è descritto il crollo dell'intera scena, con tanto di praticabili e
paratie che vanno precipitando in platea sulla testa degli intervenuti. All'ultimo istante
la scena viene trattenuta da corde predisposte, naturalmente, in anticipo. L'effetto di
terrore era garantito.

205 Re Enrico III era letteralmente innamorato di questo nuovo genere di teatro e andava
pazzo per l'Arlecchino di Tristano Martinelli, lo invitava spesso a corte e lo copriva di
doni e di affettuosità. La regina gli aveva tenuto a battesimo i figli. Di tale simpatia
approfittava Arlecchino, che si permetteva di attaccare con sfottò satirici piuttosto
pesanti uomini politici, aristocratici e prelati, sicuro di passare immancabilmente

210 impunito. Questa della satira politica inserita nella Commedia dell'Arte è una notizia sconosciuta anche a molti ricercatori specializzati. Al tempo di Molière, il Biancolelli (secondo Arlecchino) usava mettere in scena temi e situazioni scottanti, come il problema della giustizia e quello dell'ingiustizia. Esistono due canovacci in cui Arlecchino si ritrova rispettivamente nei panni di un giudice arraffone e in quelli
215 dell'inquisitore fanatico e ipocrita al tempo stesso. [...]
È risaputo che, di lì a poco, nel 1675 circa, quasi tutti i comici dell'arte furono costretti, seppure per breve periodo, ad abbandonare la Francia, e non certo per i loro lazzi, spesso scurrili. Era il gioco satirico sui costumi, sulle ipocrisie e sulla bassa politica di quel tempo che non si poteva più sopportare. Il potere non resiste alla risata... degli altri... di quelli che il potere non lo posseggono. In tutto il Seicento la
220 commedia all'italiana trionfò in ogni paese d'Europa. Un certo numero di compagnie, tra le più prestigiose, continuò a vagare per l'Europa passando per la Danimarca, l'Olanda, il Belgio, l'Inghilterra e persino la Russia. [...]

Tratto da: Dario FO (a cura di Franca RAME), *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1997, pp. 66-69

DOCUMENT 5 bis

La scena è tratta dallo spettacolo *Arlecchino servitore di due padroni* (1745) di Carlo Goldoni, regia di Giorgio Strehler. Lo spettacolo è stato registrato a Milano, a Villa Litta, il 2 luglio 1974. Arlecchino è impersonato dal grande Ferruccio Soleri.

La scena è tratta dall'Atto Secondo (Scena quindicesima). Arlecchino, che è al servizio contemporaneamente, a loro insaputa, di due padroni (Beatrice e Florindo), deve servire loro la cena nella locanda di Brighella. Alla sinistra del palcoscenico, visto dalla platea, si trova la camera di Beatrice, alla destra del palcoscenico quella di Florindo. Arlecchino parla una sorta di dialetto lombardo, mentre il Cameriere utilizza un italiano con delle inflessioni toscane. In questa scena, il dialogo non è fondamentale per la comprensione della situazione.

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait du roman de Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, 1940

DOCUMENT 2 – audio :

Chanson du groupe Mercanti di liquore, «Il viaggiatore», tirée de l'album *La musica dei poveri*, 2002

<https://www.youtube.com/watch?v=m-iwqLY2QQc>

DOCUMENT 2 bis – texte :

Paroles de la chanson du groupe Mercanti di liquore, «Il viaggiatore», tirée de l'album *La musica dei poveri*, 2002

DOCUMENT 3 – image :

Tableau de Umberto Boccioni, *Stati d'animo (secondo ciclo). Gli addii*, 1911

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait du roman de Giuseppe Culicchia, *Tutti giù per terra*, 1994

DOCUMENT 5 – texte :

Extrait d'une fable de Gianni Rodari, «Il giovane gambero» tirée du recueil intitulé *Favole al telefono*, 1962

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partì una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione.

Si fece svegliare ch'era ancora notte e vestì per la prima volta la divisa di tenente. Come ebbe finito, al lume di una lampada a petrolio si guardò nello specchio, ma senza trovare la letizia che aveva sperato. Nella casa c'era un grande silenzio, si udivano solo piccoli rumori da una stanza vicina; sua mamma stava alzandosi per salutarlo.

Era quello il giorno atteso da anni, il principio della sua vera vita. Pensava alle giornate squallide all'Accademia militare, si ricordò delle amare sere di studio quando sentiva fuori nelle vie passare la gente libera e presumibilmente felice; delle sveglie invernali nei cameroni gelati, dove ristagnava l'incubo delle punizioni. Ricordò la pena di contare i giorni ad uno ad uno, che sembrava non finissero mai.

Adesso era finalmente ufficiale, non aveva più da consumarsi sui libri né da tremare alla voce del sergente, eppure tutto questo era passato. Tutti quei giorni, che gli erano sembrati odiosi, si erano oramai consumati per sempre, formando mesi ed anni che non si sarebbero ripetuti mai. Sì, adesso egli era ufficiale, avrebbe avuto soldi, le belle donne lo avrebbero forse guardato, ma in fondo - si accorse Giovanni Drogo - il tempo migliore, la prima giovinezza, era probabilmente finito. Così Drogo fissava lo specchio, vedeva uno stentato sorriso sul proprio volto, che invano aveva cercato di amare.

Che cosa senza senso: perché non riusciva a sorridere con la doverosa spensieratezza mentre salutava la madre? Perché non badava neppure alle sue ultime raccomandazioni e arrivava soltanto a percepire il suono di quella voce, così familiare ed umano? Perché girava per la camera con inconcludente nervosismo, senza riuscire a trovare l'orologio, il frustino, il berretto, che pure si trovavano al loro giusto posto? Non partiva certo per la guerra! Decine di tenenti come lui, i suoi vecchi compagni, lasciavano a quella stessa ora la casa paterna fra allegre risate, come se andassero a una festa. Perché non gli uscivano dalla bocca, per la madre, che frasi generiche vuote di senso invece che affettuose e tranquillanti parole? L'amarrezza di lasciare per la prima volta la vecchia casa, dove era nato alle speranze, i timori che porta con sé ogni mutamento, la commozione di salutare la mamma, gli riempivano sì l'animo, ma su tutto ciò gravava un insistente pensiero, che non gli riusciva di identificare, come un vago presentimento di cose fatali, quasi egli stesse per cominciare un viaggio senza ritorno.

L'amico Francesco Vescovi lo accompagnò a cavallo per il primo tratto di strada. Lo scalpitio delle bestie risuonava nelle strade deserte. Albeggiava, la città era ancora immersa nel sonno, qua e là agli ultimi piani qualche persiana si apriva, comparivano facce stanche, apatici occhi fissavano per un momento la nascita meravigliosa del sole.

I due amici non parlavano. Drogo pensava a come potesse essere la Fortezza Bastiani, ma non riusciva a immaginarla. Non sapeva neppure esattamente dove si trovasse, né quanta strada ci fosse da fare. Alcuni gli avevano detto una giornata di cavallo, altri meno, nessuno di coloro a cui aveva chiesto c'era in verità mai stato.

Alle porte della città, Vescovi cominciò vivacemente a parlare delle solite cose, come se Drogo andasse a una passeggiata. Poi, a un certo punto:

« Vedi quel monte erboso? Sì, proprio quello. Vedi in cima una costruzione? » diceva. « È già un pezzo della Fortezza, una ridotta avanzata. Ci sono passato due anni fa, mi ricordo, con mio zio, per andare a caccia.»

Erano oramai usciti dalla città. Cominciavano i campi di granturco, i prati, i rossi boschi autunnali. Per la strada bianca, battuta dal sole, avanzavano i due fianco a fianco. Giovanni e Francesco erano amici, vissuti insieme per lunghi anni, con le stesse passioni, le stesse amicizie; si erano visti sempre ogni giorno, poi Vescovi si era fatto grasso, Drogo invece era diventato ufficiale e adesso sentiva come l'altro fosse oramai lontano. Tutta quella vita facile ed elegante oramai non gli apparteneva più, cose gravi e sconosciute lo attendevano. Il suo cavallo e quello di Francesco – gli pareva – avevano già un passo diverso, uno scalpitare, il suo, meno leggero e vivace, come un fondo di ansia e fatica, come se anche la bestia sentisse che la vita stava per cambiare.

Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Rizzoli, Milano, 1940

DOCUMENT 2 BIS

Il viaggiatore dall'album *La musica dei poveri* (2002) di Mercanti di liquore

Il viaggio non è l'emozione di attimi pericolosi
Il viaggio è la gioia del tempo
Pericolo è stare rinchiusi

Direzione casuale, non prevede sosta
Chi viaggia odia l'estate
L'estate appartiene al turista

Il viaggiatore viaggia solo
E non lo fa per tornare contento
Lui viaggia perché di mestiere ha scelto il mestiere di vento.

Mischiare presente e ricordi, le strade possibili fatte
Fu forse salsedine o neve
Fu forse ponente o levante

L'amore lasciato sospeso, qualcuno ne approfitterà
Ma questo riguarda il ritorno
Remota possibilità

Il viaggiatore viaggia solo
E non lo fa per tornare contento
Lui viaggia perché di mestiere ha scelto il mestiere di ...

Se impari la strada a memoria non troverai certo granchè
Se invece smarrisci la rotta
Il mondo è lì tutto per te

Paese significa storia e storia significa lingua
Impara la tua direzione
Da gente che non ti somiglia

Impara la tua direzione
Da gente che non ti somiglia
Il viaggiatore viaggia solo

E non lo fa per tornare contento
Lui viaggia perché di mestiere ha scelto il mestiere di vento.
Il viaggiatore viaggia solo

E non lo fa per tornare contento
Lui viaggia perché di mestiere ha scelto il mestiere di vento.
Ha scelto il mestiere di vento.

Ha scelto il mestiere di vento.

DOCUMENT 3



Umberto Boccioni (1882-1916), *Stati d'animo (secondo ciclo). Gli addii*, 1911
olio su tela, cm 70,5 x 96,2, New York, Museum of Modern Art

CAPITOLO PRIMO

1.

Giro giro tondo, casca il mondo...

Verso la fine degli anni Ottanta il mondo pareva proprio sul punto di cascare e io nell'attesa mi limitavo a girare in tondo, giorno dopo giorno. Facevo sempre più o meno lo stesso percorso. Senza una meta. Ogni giorno le stesse vie. Le stesse vetrine. Le stesse facce. I commessi guardavano la gente fuori dai negozi come gli animali allo zoo guardavano i turisti. Rispetto a loro mi sentivo in libertà. Ma ero solo libero di non far niente.

5 Via Po piazza Castello via Roma. Piazza San Carlo via Carlo Alberto via Lagrange. Piazza Carignano piazza Carlo Alberto via Po. E poi di nuovo: piazza
10 Castello, via Roma, piazza San Carlo. Tutti i giorni. Giorno dopo giorno. Chilometro dopo chilometro. All'infinito. La suola del mio unico paio di scarpe si era tutta consumata. Mi sforzavo di camminare appoggiando il meno possibile il piede sulla strada ma riuscivo soltanto a saltellare. Non volevo un lavoro da commesso. Non volevo fare carriera. Non volevo rinchiudermi in una gabbia. Intanto però la mia
15 gabbia era la città. Le sue strade sempre uguali erano il mio labirinto. Senza un filo a cui aggrapparmi. Senza più nulla da vedere.

20

Giuseppe Culicchia, *Tutti giù per terra*, Garzanti Editore, 1994

DOCUMENT 5

Il giovane gambero

Un giovane gambero pensò: «Perché nella mia famiglia tutti camminano all'indietro? Voglio imparare a camminare in avanti, come le rane, e mi caschi la coda se non ci riesco».

Cominciò ad esercitarsi di nascosto, tra i sassi del ruscello natio, e i primi giorni l'impresa gli costava moltissima fatica. Urtava dappertutto, si ammaccava la corazza e si schiacciava una zampa con l'altra. Ma un po' alla volta le cose andarono meglio, perché tutto si può imparare, se si vuole.

Quando fu ben sicuro di sé, si presentò alla sua famiglia e disse: – State a vedere. E fece una magnifica corsetta in avanti.

– Figlio mio, – scoppiò a piangere la madre, – ti ha dato di volta il cervello? Torna in te, cammina come tuo padre e tua madre ti hanno insegnato, cammina come i tuoi fratelli che ti vogliono tanto bene.

I suoi fratelli però non facevano che sghignazzare.

Il padre lo stette a guardare severamente per un pezzo, poi disse: – Basta così. Se vuoi restare con noi, cammina come gli altri gamberi. Se vuoi fare di testa tua, il ruscello è grande: vattene e non tornare più indietro.

Il bravo gamberetto voleva bene ai suoi, ma era troppo sicuro di essere nel giusto per avere dei dubbi: abbracciò la madre, salutò il padre e i fratelli e si avviò per il mondo.

Il suo passaggio destò la sorpresa di un crocchio di rane che da brave comari si erano radunate a far quattro chiacchiere intorno a una foglia di ninfea.

– Il mondo va a rovescio, – disse una rana, – guardate quel gambero e datemi torto, se potete.

– Non c'è più rispetto, – disse un'altra rana.

– Ohibò, ohibò, – disse una terza.

Ma il gamberetto proseguì diritto, è proprio il caso di dirlo, per la sua strada. A un certo punto si sentì chiamare da un vecchio gamberone dall'espressione malinconica che se ne stava tutto solo accanto a un sasso.

– Buon giorno, – disse il giovane gambero.

Il vecchio lo osservò a lungo, poi disse: – Cosa credi di fare? Anch'io, quando ero giovane, pensavo di insegnare ai gamberi a camminare in avanti. Ed ecco che cosa ci ho guadagnato: vivo tutto solo, e la gente si mozzerebbe la lingua piuttosto che rivolgermi la parola. Fin che sei in tempo, da' retta a me: rassegnati a fare come gli altri e un giorno mi ringrazierai del consiglio.

Il giovane gambero non sapeva cosa rispondere e stette zitto.

Ma dentro di sé pensava: «Ho ragione io».

E salutato gentilmente il vecchio riprese fieramente il suo cammino.

Andrà lontano? Farà fortuna? Raddrizzerà tutte le cose storte di questo mondo? Noi non lo sappiamo, perché egli sta ancora marciando con il coraggio e la decisione del primo giorno. Possiamo solo augurargli, di tutto cuore: – Buon viaggio!

Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Einaudi Editore, Torino, 1962

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de : Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Francesco Perrella Editore, Napoli, 1906

DOCUMENT 2 – texte :

« Unesco: l'arte del pizzaiolo napoletano diventa patrimonio dell'umanità »
Article tiré de www.lastampa.it, 07/12/2017
<http://www.lastampa.it/2017/12/07/societa/cucina/larte-del-pizzaiolo-napoletano-diventa-patrimonio-dellumanit-AuGPBsX7VwnXyvfGegrxSl/pagina.html>

DOCUMENT 3 – vidéo :

Extrait de l'épisode 2 « Pizze a credito », tiré du film de Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli*, 1954
www.downvimeo.com/174004528

DOCUMENT 3 bis – texte :

Fiche de présentation du film *L'oro di Napoli*

DOCUMENT 4 – texte :

« Buitoni a Benevento. La pizza italiana, dalla Campania al mondo »
Communiqué de presse publié sur le site www.nestle.it, 12/09/2017
<https://www.nestle.it/media/pressreleases/buitoni-a-benevento-la-pizza-italiana-dalla-campania-al-mondo>

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Ecco come si prepara la vera pizza napoletana, il segreto è la lievitazione »
Reportage tiré de La Stampa TV, 07/12/2017
<http://www.lastampa.it/2017/12/07/multimedia/societa/cucina/ecco-come-si-prepara-la-vera-pizza-napoletana-il-segreto-la-lievitazione-29svcx1PlaAqSj4LAsyl3N/pagina.html?replay=1>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

QUELLO CHE MANGIANO

Un giorno, un industriale napoletano ebbe un'idea. Sapendo che la *pizza* è una delle adorazioni cucinarie napoletane, sapendo che la colonia napoletana in Roma è larghissima, pensò di aprire una *pizzeria* in Roma. Il rame delle casseruole e dei ruoti vi luccicava, il forno vi ardeva sempre; tutte le *pizze* vi si trovavano: *pizza* al pomodoro, *pizza* con *muzzarella* e formaggio, *pizza* con alici e olio, *pizza* con olio, origano e aglio. Sulle prime la folla vi accorse, poi andò scemando. La *pizza*, tolta al suo ambiente napoletano, pareva una stonatura e rappresentava una indigestione; il suo astro impallidì e tramontò, in Roma; pianta esotica, morì in questa solennità romana.

* *

È vero, infatti: la *pizza* rientra nella larga categoria dei commestibili che costano un soldo, e di cui è formata la colazione o il pranzo, di moltissima parte del popolo napoletano.

Il *Pizzaiuolo* che ha bottega, nella notte, fa un gran numero di queste schiacciate rotonde, di una pasta densa, che si brucia, ma non si cuoce, cariche di pomodoro quasi crudo, di aglio, di pepe, di origano: queste *pizze* in tanti settori da un soldo, sono affidate a un garzone, che le va a vendere in qualche angolo di strada, sopra un banchetto ambulante e lì resta quasi tutto il giorno, con questi settori di *pizza* che si gelano al freddo, che si ingialliscono al sole, mangiati dalle mosche. Vi sono anche delle fette di due centesimi, per bimbi che vanno a scuola; quando la provvista è finita, il pizzaiuolo la rifornisce, sino a notte.

Vi sono anche, per la notte, dei garzoni che portano sulla testa un grande scudo convesso di stagno, entro cui stanno queste fette di *pizza* e girano per i vicoli e danno un grido speciale, dicendo che la *pizza* ce l'hanno col pomodoro e con l'aglio, con la *muzzarella* e con le alici salate. Le povere donne sedute sullo scalino del *basso*, ne comprano e cenano, cioè pranzano, con questo soldo di *pizza*.

Con un soldo, la scelta è abbastanza varia, per il pranzo del popolo napoletano. Dal friggitore si ha un cartocchetto di pesciolini che si chiamano *fragaglia* e che sono il fondo del paniere dei pescivendoli: dallo stesso friggitore si hanno per un soldo, quattro o cinque *panzarotti*, vale a dire delle frittelline in cui vi è un pezzetto di carciofo, quando niuno vuol più saperne di carciofi, o un torsolino di cavolo, o un frammentino di alici. Per un soldo, una vecchia dà nove castagne allesse, denudate della prima buccia e nuotanti in un succo rossastro: in questo *brodo* il popolo napoletano vi bagna il pane e mangia le castagne, come seconda pietanza; per un soldo, un'altra vecchia, che si trascina dietro un calderottino in un carroccio, dà due spighe di granturco bollite. Dall'oste, per un soldo, si può comperare una porzione di *scapece*; la *scapece* è fatta di zucchetti o melanzane fritte nell'olio e poi condite con aceto, pepe, origano, formaggio, pomodoro, ed è esposta in istrada, in un grande vaso profondo, in cui sta intasata, come una conserva e da cui si taglia con un cucchiaino. Il popolo napoletano porta il suo tozzo di pane, lo divide per metà, e l'oste vi versa sopra la *scapece*. Dall'oste, sempre per un soldo, si compera la *spiritosa*: la *spiritosa* è fatta di fette di pastinache gialle, cotte nell'acqua e poi messe in una salsa forte di aceto, pepe, origano e peperoni. L'oste sta sulla porta e grida: *addorosa, addorosa, 'a spiritosa!* Come è naturale, tutta questa roba è condita in modo piccantissimo, tanto da soddisfare il più atonizzato palato meridionale.

Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Francesco Perrella Editore, Napoli, 1906

Unesco: l'arte del pizzaiolo napoletano diventa patrimonio dell'umanità

Per il Belpaese si tratta del 58esimo Bene tutelato, il nono in Campania

«Volevo offrirti, pagandolo anche a rate, nu brillante e quinnece carate..Ma tu vulive 'a pizza, 'a pizza, 'a pizza, cu 'a pummarola 'ncoppa...'a pizza e niente cchiù!» cantava Aurelio Fierro nel 1966. Un motivo che è entrato nella storia della canzone napoletana. Così come la pizza che, dopo sette anni di negoziati internazionali, ha ottenuto un riconoscimento "storico": l'Arte del pizzaiuolo napoletano è ora Patrimonio dell'Umanità! Il Comitato per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Unesco, riunito in sessione sull'isola di Jeju in Corea del Sud, ha valutato positivamente, e con voto unanime, la candidatura italiana.

Per l'Italia si tratta del 58esimo "Bene tutelato", il nono in Campania. Con grande soddisfazione, ha annunciato la vittoria in diretta Facebook la delegazione italiana che sull'isola sudcoreana ha seguito da vicino i lavori del Comitato Unesco. Questo il tweet del Ministro delle Politiche agricole, alimentari e forestali, Maurizio Martina.

Unesco: "Congratulazioni Italia"

I lavori del Comitato Unesco si concluderanno il 9 dicembre e solo al termine di questa ultima sessione l'Arte del pizzaiuolo napoletano sarà ufficialmente iscritta nella Lista rappresentativa del Patrimonio culturale immateriale dell'Unesco, che ha twittato: «Congratulazioni Italia», ha twittato l'Unesco per cui, si legge nella decisione finale, «il know-how culinario legato alla produzione della pizza, che comprende gesti, canzoni, espressioni visuali, gergo locale, capacità di maneggiare l'impasto della pizza, esibirsi e condividere è un indiscutibile patrimonio culturale».

Un processo iniziato nel 2010

Nel marzo 2010 è iniziato il processo per il riconoscimento della pizza, arrivando nel 2015 alla presentazione della candidatura ufficiale da parte della Commissione Nazionale Italiana Unesco e poi ripresentata il 4 marzo 2016, quando il Consiglio Direttivo della Commissione Nazionale Italiana per l'Unesco, riunitosi a Roma, ha deliberato all'unanimità di ricandidare per l'anno 2017 nella Lista dei Patrimoni immateriali dell'Umanità dell'Unesco "L'Arte tradizionale dei pizzaiuoli napoletani".

"Riaffermazione di una tradizione storica"

Il significato di questo fondamentale riconoscimento lo ha spiegato Alfonso Pecoraro Scanio, promotore della [World Petition #pizzaUnesco](#) che, con oltre 2 milioni di sottoscrizioni mondiali, ha sostenuto la candidatura italiana verso la vittoria finale: «Il riconoscimento dell'Arte del pizzaiuolo napoletano nella prestigiosa Lista del Patrimonio immateriale dell'Unesco è la riaffermazione di una tradizione storica che per il nostro Paese rappresenta, da secoli, un vero elemento d'unione culturale. L'Arte del pizzaiuolo napoletano è un patrimonio di conoscenze artigianali uniche tramandato di padre in figlio, elemento identitario della cultura e del popolo partenopeo che ancora oggi opera in stretta continuità con la tradizione».

Quando è nata la pizza?

40 La leggenda vuole che Giugno 1889 il cuoco Raffaele Esposito (pizzaiolo accreditato dell'invenzione) fu convocato al Palazzo di Capodimonte, residenza estiva della famiglia reale, perché preparasse per Sua Maestà la Regina Margherita le sue famose pizze. Per la prima volta venne così realizzata con pomodoro, mozzarella e basilico, che rappresentavano la bandiera italiana.

Una passione che ha contagiato tutto il mondo

45 Marinara, margherita, con il cornicione alto e l'impasto soffice e sottile, tonda o a portafoglio, la pizza, solo a pronunciarla ti fa venire un languorino allo stomaco e una "voglia" irresistibile. La passione per la pizza è infatti diventata planetaria. Gli americani sono i maggiori consumatori con 13 chili a testa mentre gli italiani guidano la classifica in Europa con 7,6 chili all'anno. A seguire ci sono gli spagnoli (4,3), i
50 francesi e i tedeschi (4,2), i britannici (4), i belgi (3,8) e i portoghesi (3,6). Chiudono la classifica gli austriaci con 3,3 chili di pizza pro capite annui.

Pizza, un business da 12 miliardi e 150 mila lavoratori

12 miliardi di euro, almeno 100 mila lavoratori fissi nel settore, ai quali se ne aggiungono altri 50mila nei fine settimana. Sono i dati dell'Accademia Pizzaioli e
55 divulgati dalla Coldiretti. Ogni giorno solo in Italia si sfornano circa 5 milioni di pizze nelle circa 63mila pizzerie e locali per l'asporto, taglio e trasporto a domicilio, dove si lavorano in termini di ingredienti durante tutto l'anno 200 milioni di chili di farina, 225 milioni di chili di mozzarella, 30 milioni di chili di olio di oliva e 260 milioni di chili di salsa di pomodoro.

A Napoli è scoppiata la festa

60 Per festeggiare l'ambito riconoscimento a Napoli fin dall'alba è scattata la festa dei pizzaiuoli con aperture straordinarie e pizza per tutti.



A Napoli pizzaioli in festa

<http://www.lastampa.it/2017/12/07/societa/cucina/larte-del-pizzaiolo-napoletano-diventa-patrimonio-dellumanit-AuGPBsX7VwnXyvfGegrxSl/pagina.html>

L'oro di Napoli

L'oro di Napoli è un film a episodi del 1954 diretto da Vittorio De Sica. Negli episodi viene rievocato il pittoresco mondo dei "bassi" napoletani. Famoso il secondo episodio, "Pizze a credito", con la fulgida Sofia Loren pizzaiola.

Trama dell'episodio "Pizze a credito"

Sofia e suo marito Rosario gestiscono una pizzeria da asporto nel rione Materdei. Lei è bella e formosa. [...] Rosario, ovviamente, è geloso e possessivo. Un giorno il costoso anello di fidanzamento che Sofia ha sempre portato scompare. Potrebbe essere caduto nella pasta della pizza della guardia notturna o in quella di un fresco vedovo....

[https://it.wikipedia.org/wiki/L%27oro_di_Napoli_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27oro_di_Napoli_(film))

BITONI A BENEVENTO. LA PIZZA ITALIANA, DALLA CAMPANIA AL MONDO

NASCE A BENEVENTO L'HUB INTERNAZIONALE DELLA PIZZA SURGELATA UN IMPIANTO INDUSTRIALE IN GRADO DI SFORNARE 350 PIZZE AL MINUTO

Visita del ministro De Vincenti, del presidente De Luca e del sindaco Mastella. Circa 150 posti di lavoro aggiuntivi in tre anni: Nestlé spiega ai cittadini come candidarsi

[Comunicati Stampa](#)

set 12, 2017

Benevento - Ha già cominciato a produrre pizze lo [stabilimento Buitoni di Benevento](#) che Nestlé sta trasformando in un hub internazionale della pizza surgelata, per portare questa eccellenza italiana sui mercati europei e non solo. [...]

Come ha sottolineato **Leo Wencel**, capo Mercato Gruppo Nestlé Italia - «la pizza nasce qui, in Campania, e la nostra ambizione è avere qui il punto di eccellenza della produzione di pizza surgelata, per portarla da Benevento in Europa e anche oltre. Perché Nestlé crede nell'Italia e ha un grande piano di valorizzazione del made in Italy. Siamo orgogliosi di aver investito sull'Italia oltre 200 milioni nel triennio. Lo stabilimento Buitoni è parte integrante di questo piano».

*«Un'eccellenza italiana che fa onore al Paese nel mondo - ha sottolineato il ministro per la Coesione territoriale e il Mezzogiorno **Claudio de Vincenti** - e che impiega le migliori tecnologie a sostegno di una diffusione sempre più capillare del buon cibo italiano, del quale la pizza è portabandiera e ambasciatrice. Con questo impianto a Benevento (il prodotto giusto nel posto giusto), Nestlé conferma che il Sud è terra per investimenti importanti come ulteriore occasione di crescita e di opportunità occupazionali. Esattamente il tipo di sviluppo che il Governo è impegnato a promuovere e sostenere».*
[...]

Si tratta della linea di produzione dedicata alla Bella Napoli, la Margherita surgelata più venduta in Italia, icona del progetto. Qui, infatti, la tradizione partenopea - dalla qualità degli ingredienti alla lievitazione lenta, per 22 ore - si coniuga con processi di produzione e conservazione ad altissima tecnologia, in grado di garantire tanto le qualità organolettiche della pizza appena sfornata quanto la massima igiene e sicurezza.

*«Il progetto Buitoni a Benevento – sottolinea **Massimo Ferro**, direttore Corporate Strategy Gruppo Nestlé Italia - dimostra che tecnologia, competenze e conoscenze delle persone possono andare insieme. Il progetto è ambizioso ma crediamo che la nostra cultura agroalimentare e i processi industriali avanzati possano alimentarsi a vicenda per creare valore sostenibile. Proprio questo mix di tecnologia e di saper fare è la ricetta studiata per il sito e che aprirà gradualmente opportunità occupazionali per il territorio, in parallelo con la gradualità produttiva dello stabilimento, che andrà a regime entro il 2020».*

In tale prospettiva, nel corso del pomeriggio, Nestlé ha organizzato un incontro con i cittadini interessati a conoscere le [modalità di partecipazione ai percorsi di selezione](#).

*«Non posso che accogliere con viva soddisfazione il progetto di investimento Nestlé che farà della fabbrica sannita un hub internazionale e un'eccellenza produttiva – dichiara il sindaco **Clemente Mastella**- È questa un'ottima occasione di valorizzazione delle molteplici risorse professionali di cui la nostra terra dispone: qui ci sono i saperi e le energie necessarie. L'incremento occupazionale previsto dal gruppo è un'opportunità quanto mai importante per i nostri giovani che vivono il dramma della disoccupazione, figlia di questo tempo. Come amministrazione comunale siamo da sempre in prima linea per lo sviluppo e la tutela del tessuto produttivo ed economico di Benevento. Ringrazio, pertanto, Nestlé per questa ulteriore occasione di crescita offerta alla città». [...]*

<https://www.nestle.it/media/pressreleases/buitoni-a-benevento-la-pizza-italiana-dalla-campania-al-mondo>

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

“Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella agli Stati Generali della Lingua italiana nel Mondo” Firenze – 18/10/2016, publié sur le site www.quirinale.it

DOCUMENT 2 – vidéo :

“Pasolini in *Sapere - l'uomo e la società*”- extrait de l'interview du 22/02/1968, <http://www.teche.rai.it/2015/01/pasolini-in-sapere-luomo-e-la-societa-1968/>

DOCUMENT 3 – texte :

“Uno, nessuno e centomila modi per amare l'italiano, la lingua più bella”
Article publié sur le site <https://www.lavocedinewyork.com> – 12/01/2018

DOCUMENT 4 – texte :

“Baci sì, ma in dialetto: la svolta “local” di Perugia”
Article publié sur le site <http://www.repubblica.it/sapori/2017/09/26/news/> – 26/09/2017

DOCUMENT 5 – vidéo :

“Koine. I vocabolari, come si fanno e come si usano” (4:51), extrait de l'émission télévisée “La piazza delle lingue”, Accademia della Crusca, 12/01/2012
<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/i-vocabolari-come-si-fanno-e-come-si-usano/1303/default.aspx>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

“Uno, nessuno e centomila modi per amare l’italiano, la lingua più bella”.

Intervista con Annalisa Andreoni, autrice del libro "Ama l'italiano. Segreti e meraviglie della lingua più bella".

12 Gennaio 2018.

La professoressa Annalisa Andreoni, toscana, scrittrice e studiosa della modernità letteraria, scrive di letteratura e cultura sull' "Huffington Post" e tiene il blog culturale Generazione Goldrake. Oltre a ciò condiziona la "Nuova Rivista di Letteratura Italiana" ed è autrice di molte opere universitarie e di libri. La sua più recente pubblicazione è Ama l'italiano. Segreti e meraviglie della lingua più bella, edito da Piemme. [...]

Professoressa Andreoni, l’italiano è la nostra identità: può citare le caratteristiche descritte nel suo libro che definiscono la nostra lingua uno degli idiomi più amati al mondo?

“A partire dal Settecento viaggiatori, poeti artisti e scrittori hanno attribuito all’italiano le caratteristiche della dolcezza, della musicalità, della varietà e della libertà. La lingua italiana «dice tutto ciò che vuole, mentre la lingua francese dice solo ciò che può» scriveva Voltaire in riferimento alla grande libertà sintattica della nostra lingua; le parole italiane giungono all’orecchio «brillanti come un giorno di festa» scriveva Madame de Staël nel romanzo Corinna; per John Keats l’italiano era «pieno di vera poesia», e il poeta si augurava che soppiantasse il francese nel sistema scolastico inglese. [...] L’italiano è una lingua anche molto ricca lessicalmente, grazie alla possibilità di creare assai liberamente parole nuove attraverso la suffissazione.

Ma anche molti autori stranieri contemporanei mostrano di amare e ritenere unica la nostra lingua.

[...]

Lei racconta la storia della nostra lingua citando poeti medievali e cantanti rock. L’Italia nasce con il Rinascimento e l’Umanesimo, grazie a Dante, Petrarca, Boccaccio, e Pietro Bembo che scrivono in una lingua comune, l’italiano. Qual è il suo poeta preferito?

“Tra i contemporanei amo diversi poeti, ma se devo scegliere, scelgo Giovanni Raboni. Tra gli antichi, invece, senza alcun dubbio Petrarca. Ma quello che fa grande l’italiano è la continuità di una tradizione e di una lingua poetica che dal Medioevo arriva fino alla contemporaneità. Ogni grande autore e ogni grande autrice hanno lasciato nella nostra lingua un’impronta inconfondibile, che ha contribuito a plasmarla e a renderla una delle grandi lingue di cultura nel mondo”.

Se l’italiano è musicalità, dolcezza, amore, e poesia, come si spiega l’uso esagerato di inglesismi e altre parole straniere nel linguaggio degli italiani?

“Una lingua si diffonde soprattutto grazie alla forza del sistema socioeconomico e culturale che la sostiene. In questo senso, oggi la cultura angloamericana è egemone e l’inglese viaggia con essa. Ciò detto, gli anglicismi in italiano sono diffusi al momento oltre ogni ragionevolezza, perché difetta, da parte di chi si occupa di comunicazione, sia nella società che nelle istituzioni, il senso civico. Un malcostume nazionale diffuso è quello di voler incutere soggezione piuttosto che preoccuparsi di

essere capiti. [...] E si seguono le mode del momento, parlando di spending review invece che di tagli alle spese, di endorsement invece che di sostegno, di jobs act invece che di legge sul lavoro. A ciò si aggiungano atteggiamenti di snobismo che fanno dire location al posto di luogo. Molti anglicismi sono in realtà usati a sproposito e in un senso che gli anglofoni non userebbero mai”.

Le lingue cambiano ed evolvono. Professoressa Andreoni, secondo Lei l’italiano manterrà la sua alta reputazione estetica e culturale di bella lingua?

“Certo, perché al di là del cambiamento della lingua dell’uso, l’italiano è legato alla bellezza della nostra poesia, della nostra opera lirica, dell’arte, del paesaggio e in generale alla bellezza dell’Italia tutta. Ma vede, il problema non è la buona reputazione, della quale noi godiamo senza alcun dubbio, ma trasformare la buona reputazione in capacità attrattiva culturale ed economica insieme. E questo non lo si fa senza crederci e senza investire tempo e denaro”. [...]

La lingua italiana è un tesoro d’influenza politica e di sviluppo economico, eppure il suo futuro dipende dagli italiani che la parlano. Come spiegare la decadenza dell’italiano tra gli studenti? È colpa dei mezzi di comunicazione o dagli italiani che li adoperano?

“L’italiano non è una lingua in decadenza. È una lingua che, grazie all’istruzione obbligatoria di massa, è passata in alcuni decenni dall’essere usata da pochi all’essere di uso comune e spontaneo tra la quasi totalità della popolazione italiana. Un simile salto, in un tempo relativamente breve, non si fa senza grandi cambiamenti. Da ciò dipende, in buona parte, l’impressione che si ha di una “corruzione” della lingua. A ciò si sommano altri fattori, come lo slittamento, in atto ormai già da un secolo, della nostra cultura dalla comunicazione scritta a quella audiovisiva. Le nuove tecnologie, poi, hanno accelerato il movimento in questa direzione: ricerche recenti mostrano che l’ascolto si sta sostituendo sempre più alla lettura. In questo contesto, se vogliamo che i nostri giovani mantengano alta la competenza nella scrittura, dobbiamo mettere in atto strategie mirate nell’insegnamento scolastico e universitario. Limitarsi a deplorare l’incapacità di scrivere dei nostri giovani come segno della decadenza dei tempi non sarebbe di alcuna utilità”.

Citando una poetessa statunitense, Rita Mae Brown, “La lingua è la mappa di una cultura. Ti spiega da dove vengono le persone e dove stanno andando”. Da italiani sappiamo da dove proveniamo ma comprendiamo dove sta andando la nostra lingua?

“Sarebbe facile rispondere che si va verso un mondo sempre più globalizzato e che dunque anche le lingue seguiranno questo destino, con le lingue egemoniche più forti che sottrarranno terreno alle altre. In realtà le cose stanno in maniera molto più complessa e non prevedibile. Tra i fattori da non sottovalutare, per esempio, vi è il grado di acculturazione di una popolazione, che può favorire l’uno o l’altro esito. Ma vi sono anche le scelte politiche che fa la classe dirigente di un Paese, la quale porta su di sé una grande responsabilità. Per esempio, il ceto politico attuale ha il dovere di scegliere se vuole o meno sostenere l’italiano come lingua della ricerca o vuole dare l’ordine di smobilitazione totale sotto questo profilo.

Il Ministero dell’istruzione ha appena promulgato un bando per “Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale” (PRIN) che richiede progetti scritti obbligatoriamente in inglese; la presenza di una versione italiana è solo facoltativa. Ciò per tutte le

discipline, comprese quelle umanistiche e italianistiche, per le quali la mancanza di sensatezza della scelta è palese. [...]

Mi impressiona molto, da parte di chi ha responsabilità di governo, la totale assenza di questo tipo di sensibilità. Voglio dire che certamente è la comunità scientifica a dover valutare i progetti e decidere ciò che deve essere finanziato, ma è doveroso che ciò che si fa con i fondi pubblici sia accessibile a tutti i cittadini nella lingua nazionale. Chiedere la stesura dei progetti anche – non solo, naturalmente – in lingua italiana serve anche a questo: a mantenere vivo un concetto di cittadinanza forte, attiva e partecipe. Sono valori ai quali non dobbiamo rinunciare”.

<https://www.lavocedinewyork.com/arts/lingua-italiana/2018/01/12/uno-nessuno-e-centomila-modi-per-amare-litaliano-la-lingua-piu-bella/>

Baci sì, ma in dialetto: la svolta "local" della Perugina.



Le famose frasi sui biglietti dei cioccolatini tradotte nei vari idiomi, dal napoletano al romanesco, dal pugliese al veneto.

di ELEONORA COZZELLA

26 settembre 2017

I baci parlano il dialetto. Nulla di più spontaneo della lingua del proprio paese per esprimere emozioni. Così adesso le famose frasi più o meno romantiche dei Baci Perugina si rifanno ai modi di dire regionali. Dal siciliano al genovese, dal romano al piemontese: sono 9 i dialetti scelti da nord a sud da Baci Perugina per lanciare la prima edizione di "Parla come... Baci", una serie speciale per rendere omaggio all'Italia e alle sue differenti culture.

5
“Ògne scarrafóne è bèll' 'a màmma sóia”
Ogni scarafaggio è bello per sua madre
Detto NAPOLETANO (n.89)

10 Dal napoletano "Ògne scarrafóne è bèll' a màmma sóia" al milanese "I inamora a guarden minga a spend", selezionati 100 tra detti e proverbi di 9 diversi dialetti italiani: pugliese, genovese, milanese, romano, veneto, siciliano, piemontese, napoletano e perugino. Ogni cartiglio contiene un proverbio in dialetto con la traduzione in italiano, mentre l'incarto del cioccolatino riporta la parola "bacio" nei dialetti scelti.

*“I inamora a guarden minga
a spend,”*

*Gli innamorati non badano
a spese*

Detto MILANESE (n.23)

15 I proverbi dialettali sono massime autorali che rispecchiano l'appartenenza a una cultura e a un luogo specifici ma il cui significato è universalmente riconosciuto poiché si rifà ai grandi temi che accomunano tutti: l'amore, l'amicizia, la famiglia, il lavoro e così via", dicono dall'azienda.

“Ogni lassata è persa,”

Tutto ciò che si lascia, è perduto

Detto SICILIANO (n.57)

20 Così, ogni cioccolatino racchiude un proverbio diverso in dialetto (con la traduzione in italiano). Su ogni singolo incarto del cioccolatino invece vi è incisa la traduzione di “bacio” nei dialetti scelti, dal Basin milanese al Vasu siciliano, dal Baxo genovese al Bagio umbro passando per il Bàs veneto. La saggezza popolare ha tramandato di generazione in generazione detti che ancora oggi risuonano attuali e veritieri e che spesso sono utilizzati, sia da grandi che da giovani, come intercalari che ravvivano un discorso e che addirittura lo rendono più concreto e persuasivo per la forma
25 imperativa e quasi sacrale nella quale sono espressi.

*“Baxo de man, so o no te futte
anchèu o te futte doman,”*

*Chi troppo ti adula, presto ti vuol
ingannare*

Detto GENOVESE (n.13)

30 Il marketing non si muove a caso: come conferma uno studio promosso proprio da Baci Perugina, tra i millennials la curiosità di scoprire i dialetti è molto forte, sia per desiderio di creare un legame forte con la propria famiglia, che per volontà di conoscere la storia di determinati termini ed espressioni o possibilità di arricchire il proprio parlato con espressioni colloquiali. Sono queste alcune delle ragioni per le

quali 6 giovani su 10 utilizzano il dialetto e sono incuriositi dalla possibilità di impararlo.

“Er core nun se sbaja”

Il cuor non sbaglia

Detto ROMANO (n.36)

35

Così i celebri cioccolatini degli innamorati si pongono sulla linea di intuizioni felici che ne caratterizza la storia. Era il 1922 quando la giovane e intraprendente Luisa Spagnoli crea dei dolcetti di nocciole, granella di nocciole e cioccolato fondente. La sua ricetta in città comincia ad avere un discreto successo, nonostante i bon bon si chiamino praticamente il contrario di come li conosciamo oggi: "cazzotti".

40

*“Rrcèvene l’andich’: apprima la
scorza e ropp’ la mulluica!”*

*Dicevano gli antichi: prima la
crosta e poi la mollica*

Detto PUGLIESE (n.4)

45

Due anni dopo due persone contribuiscono potentemente a cambiare il destino del cioccolatino: uno è Giovanni Buitoni, titolare di una bottega. Racconterà lui stesso: “Come avrebbe potuto un cliente entrare in negozio e chiedere, magari a una graziosa venditrice, vorrei un cazzotto?”. Tolsse il cartello e lo sostituì con uno scritto da lui: “Baci Perugina”. L'altro è l'art director di casa Perugina, il futurista Federico Seneca, che costruisce un nuovo look al prodotto: l'incarto color argento, le scritte blu, il bigliettino con la frase d'amore, la confezione con i due innamorati che si baciano (il dipinto di Hayez “Il Bacio” la sua ispirazione).

*“A son mach le muntagne ch’a
s’ancontro nen”*

*Sono solo le montagne che non si
incontrano*

Detto PIEMONTESE (n.76)

50

Nel 1927 le richieste da varie città si moltiplicano e molte operaie (come raccontano le foto d'epoca) sono all'opera per produrre e incartare i nuovi Baci. Con grande

55 intuizione il claim della pubblicità diventa: "In soli 5 anni la Perugina ha distribuito cento milioni di Baci® e continua a tutt'oggi con foga giovanile". Già nel 1939 il successo si materializza con una prestigiosa apertura all'estero: è quella sulla Fifth Avenue a New York dove apre il primo store Perugina. E oggi ecco aforismi e proverbi abbracciare le diverse tradizioni locali.



http://www.repubblica.it/sapori/2017/09/26/news/i_bigliettini_dei_baci_adesso_parlano_in_dialetto-176557445/

Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella agli Stati Generali della Lingua italiana nel mondo.

Firenze, 18/10/2016.

La promozione della lingua italiana è opportunamente inserita nell'ambito della più generale promozione del sistema Paese: italofofia e italofofia sono percorsi sempre più paralleli e fra loro interconnessi. Non è di oggi la riflessione sulla pluralità di linguaggi che hanno accompagnato la diffusione della lingua italiana nel mondo.

Accanto a quella tipicamente letteraria - elemento peculiare della presenza italiana nel mondo - non possiamo certo dimenticare il fatto che a parlare dell'Italia sono altri e, spesso non meno importanti, ambiti. L'arte, la musica, il design, la moda, il cinema, lo sport, l'industria, la cucina, per citarne solo alcuni. [...]

Proporre la qualità Italia è la sfida di fronte a noi: proporre cioè l'umanesimo che deriva dalla nostra cultura, dal modo di vivere, di lavorare. L'italianità parla di umanesimo.

Il patrimonio cumulato nella nostra storia accompagna l'evoluzione della società odierna: la cultura è in continuo divenire, non possiamo pensare di fermarne la proiezione su un fotogramma fisso.

Valorizzare un passato già noto non può esaurirsi in percezioni di nostalgia: ci tocca il compito di riprogettare continuamente l'immagine e l'offerta culturale del nostro Paese, a partire dal patrimonio storico-artistico, naturalmente, ponendolo in connessione, tuttavia, con la produzione culturale contemporanea, con le industrie culturali e creative relative, con la innovazione.

[...] Come accadde in passato, le lingue stesse sono in continua trasformazione ed è preziosa quindi l'attività di istituzioni che, come l'Accademia della Crusca, vegliano affinché non ne vengano tradite le fondamenta.

L'appartenenza a più culture, il plurilinguismo, l'ibridazione linguistica sono, tuttavia, parte dell'esperienza dell'uomo contemporaneo, in una fase rinnovata di forti migrazioni.

Alla diaspora dell'italiano in uscita, con l'emigrazione di massa prima e quella più di carattere professionale di oggi, fa da contraltare la diaspora di altri popoli, in ingresso nella cultura italiana e per i quali, spesso, l'italiano è la lingua tramite per eccellenza, una sorta di "lingua franca" per dialogare tra loro, così come accadeva molti secoli fa nel Mediterraneo.

In qualche modo, l'italiano, da lingua tipica di un territorio limitato (mai solo del nostro, come dimostra l'iniziativa in concorso con l'amica Confederazione Elvetica), si propone in questo senso come lingua di una cultura a vocazione universale. [...]

È un modo per sottolineare le influenze che una lingua viva esprime quotidianamente con gli stili di vita di cui è espressione e che ricava, per converso, dal rapporto con i dialetti e con le 139 lingue estere che - si è calcolato - sono parlate dalle diverse comunità straniere presenti in Italia e che rappresentano una eccezionale opportunità di comunicazione con le collettività di origine.

Accanto alla "esportazione" dell'insegnamento dell'italiano (ieri rivolto pressoché esclusivamente alle nostre comunità di immigrati e che va, sempre di più, indirizzato anche a giovani nei rispettivi Paesi), oggi l'italiano per stranieri in Italia è divenuto un altro canale importante di propagazione culturale.

Due fronti, sui quali ci troviamo ad agire, tra loro complementari e che chiamano in causa, in modo prepotente, nuovi media e nuove tecnologie per la promozione della lingua italiana da un lato e la trasmissione dei contenuti della cultura italiana dall'altro.

[...]La lingua è il vettore di valori identitari espressione della cultura di un popolo.

Questa funzione, in particolare, trova conferma per la cultura italiana, tuttavia con un retrogusto - che talvolta si coglie - che sembrerebbe volerla confinare al passato, alla cultura della tradizione, affidando, invece, ad altre lingue, l'inglese, ad esempio, la funzione - oltre che di lingua veicolare attualmente prevalente -, di lingua della modernità, dell'innovazione, della contemporaneità.

Si tratta di una falsa alternativa; alla quale occorre sfuggire.

[...] Le industrie del nostro Paese che hanno puntato sulla internazionalizzazione hanno recato e recano un contributo fondamentale alla causa della nostra cultura e della nostra lingua, esprimendo quella civiltà e quell'umanesimo del lavoro che costituisce tanta parte del nostro bagaglio.

[...] Alla base di tutto, vi è, naturalmente, la necessità di un ampliamento della conoscenza della lingua italiana.

Il prezioso e importante lavoro del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale in tutte le sue articolazioni, unitamente a quello della Dante Alighieri, delle Università per stranieri nel nostro Paese, delle cattedre di italiano e italianistica all'estero, veri e propri avamposti della nostra civiltà, va ulteriormente alimentato e incoraggiato, in un rapporto che coinvolga virtuosamente tutti i soggetti, pubblici e privati.

<http://www.quirinale.it>

Dossier 6 / Milano

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de Giovanni Verga, “I dintorni di Milano” (1881), dans *Tutte le novelle*, Mondadori

DOCUMENT 2 – tableau :

Umberto BOCCIONI, *La città che sale*, 1910 - 1911

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de Pino CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Feltrinelli, p. 86-87

DOCUMENT 4 – texte :

“Milano: il futuro abita qui” – article publié sur le site

http://viaggi.corriere.it/viaggi/eventi-news/milano-citta-creativa-letteratura-unesco/?refresh_ce-cp, 1/11/2017

DOCUMENT 5 – vidéo :

“Milano segreta” – vidéo sur l’association culturelle *Milano segreta* fondée par Angelo Mazzone

https://www.youtube.com/watch?v=T_1m1ovrVT8

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

L'impressione che si riceve dall'aspetto del paesaggio prima d'arrivare a Milano, per quaranta o cinquanta chilometri di ferrovia, è malinconica. La pianura vi fugge dinanzi verso un orizzonte vago, segnato da interminabili file di gelsi e di olmi scapitozzati, uniformi, che non finiscono mai; cogli stessi fossati diritti fra due file di alberelli, colle medesime caschine sull'orlo della strada, in mezzo al verde pallido delle praterie. Verso sera, allorché sorge la nebbia, il sole tramonta senza pompa, e il paesaggio si vela di tristezza.

D'inverno un immenso strato di neve a perdita di vista, costantemente rigato da sterminate file d'alberi nudi, tirate colla lenza, a diritta, a sinistra, dappertutto, sino a perdersi nella nebbia. Di tratto in tratto, al fischio improvviso della macchina, vi si affaccia allo sportello, e scappa come una visione un campanile di mattoni, un fienile isolato e solitario. Sicché finalmente appena nella sconfinata pianura bianca, fra tutte quelle linee uniformi, vi appare nel cielo smorto la guglia bianca del Duomo, il vostro pensiero si rifugia frettoloso nella vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi, nella fantasmagoria di uno spettacolo alla Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne.

I dintorni di Milano sono modellati sulle linee severe di questo paesaggio. Basta salire sul Duomo in un bel giorno di primavera per averne un'impressione complessiva. È un'impressione grandiosa ma calma. Al di là di quella vasta distesa di tetti e di campanili che vi circonda, tutta allo stesso livello, si spiega la pianura lombarda, di un verde tranquillo, spianata col cilindro, spartita colle seste, solcata da canali diritti, da strade più diritte ancora, da piantagioni segnate col filo, senza un'ondulazione di terreno e senza una linea capricciosa in gran parte. [...]

Di cotesta impressione alquanto melanconica del paesaggio milanese ne avete un effetto anche ai Giardini pubblici, dove mettendo sottosopra il tranquillo suolo lombardo sono riusciti a rendere un po' del vario e pittoresco che è la bellezza della campagna. Il popolo però li ha cari, e nei giorni di festa e di sole ci reca in folla la sua allegria e la sua vita. Tutto ciò infine prova che Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industriale. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano; un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura.

Tratto da: Giovanni Verga, "I dintorni di Milano" (1881), in *Tutte le novelle*, Mondadori.

DOCUMENT 2



Umberto BOCCIONI, *La città che sale*, 1910-1911
olio su tela, cm 199,3×301, New York, Museum of Modern Art

Boccioni, per dipingere quest'opera, prende spunto dalla vista di Milano che si vedeva dal balcone della casa dove abitava.

DOCUMENT 3

Luciano Bianciardi, scrittore e giornalista, originario di Grosseto e autore del romanzo La vita agra (1962), arriva a Milano nel 1954, per lavorare nel mondo dell'edizione e della cultura. Viene assunto dalla casa editrice Feltrinelli, appena fondata da Giangiacomo Feltrinelli. In una lettera del settembre 1954, confida a un amico grossetano le sue prime impressioni su Milano:

[...] Ma cosa credi? Che bastino tre mesi di Milano per distruggere trentadue anni di Maremma? Credi che io mi voglia proprio far mettere le mutande di latta da questi quattro coglioni? Perché i milanesi, credimi, son coglioni come poca gente al mondo. La gente qui è allineata, coperta e bacchettata dal capitale nordico, e cammina sulla rotaia, inquadrata e rigida. E non se ne lamentano, pensa, anzi, credono di essere contenti. Se tu domandi ad un grossetano, ad uno ricco, mettiamo a Pioppino Bianciardi, come se la passa, come ti risponderà: "Ah [...], 'un si campa, 'un si va avanti" e così via. Ma fai la stessa domanda a un ragioniere di Milano, cinquantamila mensili. Che ti dirà: "Me la passo mica male". Questa è la socialdemocrazia, in parole povere.

E tutto è così. Vivere a Milano, credilo pure, è molto triste. Non è Italia, qua, è Europa, e l'Europa è stupida. Tanto più che la gente non è buona, non è aperta, anche se questo succede per colpa non sua, ma sempre, come ti dico sopra, per la pressione del capitale milanese. [...] Se io ci resisto (ma non mi ci ambienta affatto, mia moglie si è sbagliata) è perché penso a questo: a Milano la gente che la pensa come noi, cioè i comunisti (anche senza tessera, la tessera non conta un accidente, anzi, ho conosciuto tesserati, qua, che sarebbe meglio andassero con la Montecatini, e qualcuno già c'è) han da combattere una battaglia molto grossa. La rivoluzione si farà, dopo tutto, proprio a Milano, non c'è dubbio, perché a Milano sta di casa il nemico nostro, Pirelli e tutti quelli come lui. E questa gente la si batte a Ribolla⁵, è vero, ma soprattutto qua. Credi che è così.

La mia fortuna è che alla casa editrice ho trovato dei ragazzi veramente bravi e di uno, cioè del direttore, Onofri, sono diventato amico intimo. Onofri è una specie di lucianobianciardi cresciuto e peggiorato. Cioè è vitellone, entusiasta, generoso, approssimativo, sfarfallone, buono. Naturalmente è anche bigamo. Con Onofri mangiamo insieme ogni giorno, e ci facciamo coraggio quando va male. Il che ogni tanto capita. Quel che non manca mai, invece, è il money. A Milano i soldi ti corrono dietro, e poi ti scappano davanti. Si guadagna e si spende, non se ne può fare a meno. Ma non c'è sugo. [...]

Tratto da Pino CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Feltrinelli, p. 86-87

⁵ Frazione del comune di Roccastrada, in provincia di Grosseto.

Milano: il futuro abita qui

La metropoli oggi si candida ad essere la capitale di arte, cultura e innovazione, in tutti i campi. E i riconoscimenti arrivano, a cominciare da quello dell'Unesco che l'ha appena nominata "Città creativa per la Letteratura"

di [Fausta Filbier](#) - 1 novembre 2017



Il Parco Sempione e i nuovi grattacieli di Milano.

L'hashtag? #milanocaputmundi. Provocatorio, ambizioso, anche sbruffone: da *baùscia*, direbbero da queste parti. Ma veste a pennello una città dove oggi nascono idee. Che si arricchiscono, si evolvono e, soprattutto, si realizzano. Sì, perché **Milano** oggi si candida a luogo dove il pensiero creativo, in tutti i campi, trova le condizioni più fertili per esprimersi. E i riconoscimenti arrivano, a cominciare da quello dell'**Unesco** che l'ha appena nominata "**Città creativa dell'Unesco per la Letteratura**", grazie al dossier presentato dal Comune all'organizzazione dell'Onu per la Cultura a Parigi che metteva in evidenza "l'attuale consistenza della produzione editoriale e la diffusione di letteratura e lettura in città".

Certo, con l'occhio sempre a guardare soddisfatta il suo skyline nuovo di zecca, a partire dall'ultimo nato, la sede dell'immobiliare **Coima**, firmato dall'architetto **Mario Cucinella**, una corteccia che si sfoglia davanti all'**Unicredit Pavilion**. E pronta a fare la fila per vedere i grattacieli storti. Una città orgogliosa sia del suo patrimonio antico, sia del suo palcoscenico avveniristico, che vive a tutto tondo, libera da schemi, in una ricerca continua di modi per farlo al meglio, producendo qualità e valori, opportunità e culture. Dall'esibizione **Expo** alla partecipazione di tutti, con energie e risorse sempre diverse.



Il nuovo palazzo Coima, disegnato da Mario Cucinelli.

Le idee visionarie di Vivaio

Come quelle di [Vivaio](#), associazione no profit formata da un gruppo eterogeneo di persone che, nel 2012, ha deciso di mettere in comune esperienze e conoscenze per elaborare progetti originali, proiettati al futuro. “Il nostro obiettivo è favorire l’ideazione e lo sviluppo di start up, attraverso il coinvolgimento attivo dei cittadini”, spiega il presidente **Andrea Zoppolato**. Allora largo a innovazione, creatività e bellezza per piani coraggiosi, di impatto sociale, che non vedono l’ora di mettersi in mostra, dare il meglio di sé e suscitare l’interesse del pubblico, delle istituzioni, dei mecenati. La vetrina di Vivaio? [Expop](#), rassegna delle idee visionarie “da toccare e da votare” che si tiene a giugno. Filo conduttore: sharing economy, sostenibilità ecologica, condivisione. Tra i progetti realizzati? Il **Parco Orbitale**, al quale le amministrazioni locali stanno lavorando, che unirà le aree verdi intorno Milano, creando un gigantesco anello green con piste ciclabili e sportive, giardini, orti, poli culturali, dalla circonferenza di 72 chilometri: uno dei parchi urbani più grandi del mondo. E il vincitore dell’ultima edizione, **YouMilan.it**, piattaforma che promuove l’integrazione culturale e linguistica tra i milanesi d’origine, quelli di seconda generazione e la città che verrà. “Cerchiamo un nuovo modello di società per i prossimi cento anni” conclude Zoppolato. “E siamo convinti che i nostri progetti visionari possano essere adottati da altre città, in Italia e nel mondo, in una logica di contaminazione virtuosa.”

Milano città condivisa

Milano è mobile, sostenibile e condivisa. Il car sharing ha superato i 15 mila affitti giornalieri, record italiano (Roma non arriva nemmeno alla metà). A dicembre si aggiungeranno le elettriche di [ReFeel](#) dedicate alle aziende, mentre alcune società stanno pensando ad auto per andare fuori città. [Bikemi](#), servizio di bike sharing municipale, di affitti ne fa registrare 20 mila al giorno. E ora ci sono anche i cinesi di [Mobike](#) e [Ofo](#), con la formula “prendi e lascia dove vuoi”. Le piste ciclabili: obiettivo del **Comune**, passare da 215 a 300 chilometri. E anche se le moto sono state un flop – [Enjoy](#) ha cancellato il servizio di scooter sharing – ci si riprova subito con [MiMoto](#), piccoli motorini elettrici gialli dal 14 ottobre prenotabili tramite una app. L’idea? Di tre ragazzi under 35 arrivati a Milano qualche anno fa come studenti fuori sede.

Il successo del crowdfunding civico

Le idee nascono, e si concretizzano, a Milano. Si chiamano anche [Civico 16](#). Tanti sono i pensieri innovativi realizzati (a febbraio), grazie alla prima esperienza di crowdfunding civico: 330 mila euro raccolti dalla rete, altrettanti messi dal Comune. Qualche esempio? Mangiare in casa d’altri in pausa pranzo, socializzando, portare il cinema in ospedale, coltivare un orto sociale, frequentare una scuola di mestieri o un’officina delle arti. “Un successo che dimostra come dall’unione pubblico-privato possano nascere grandi progetti e start up”: è orgoglioso del risultato **Pierfrancesco Majorino**, assessore alle Politiche Sociali. “Abbiamo scommesso sulle persone. Facciamo tesoro della tradizione ambrosiana, tollerante e aperta, ma siamo andati oltre, disegnando una concezione del welfare che punta su un nuovo umanesimo, sull’attivazione delle energie dei cittadini per trovare risposte ai grandi temi di oggi: inclusione, salute, mobilità, energia”. [...]

Copernico: il lavoro diventa smart working

Milano continua a lavorare. Molte le multinazionali che hanno scelto il capoluogo lombardo come quartier generale. Qualche nome? **Apple**, **Starbucks**, **Samsung**, **Google**, **Microsoft**, **Euronext** (la Borsa europea dedicata alle aziende tecnologiche). Fiore

all'occhiello: lo **Human Technopole**, polo d'eccellenza dedicato al genoma, che sorgerà nell'area dell'**Expo**.

La città del business per eccellenza non poteva non fare riflessione sul futuro, e sul comfort, dei luoghi di lavoro. La risposta oggi è **Copernico**, piattaforma nata nel 2014, che fa dimenticare la parola ufficio e la sostituisce con smart working. “Mettiamo a disposizione una rete di luoghi curati (e studiati) nel design ed ecocompatibili, in cui lavorare, crescere, sviluppare idee, e imprenditorialità” racconta **Barbara Adami Lami**, direttore generale. “Parole chiave per noi sono spazio, conoscenza, networking.” I numeri? Circa 54 mila metri quadrati e 12 proprietà a Milano – ma ora anche a **Roma, Torino, Bruxelles** – e una ciliegina sulla torta, la **Clubhouse Brera**, membership club nell'ex **Teatro delle Erbe**, accessibile a 500 soci. [...]

Artkademy: officina rinascimentale

Cultura e riqualificazione urbana. Milano pensa, immagina e sogna. E sa essere irriverente. “Il grigio di palazzi e muri vuoti ha vita breve”: ovvero, **Refresh the City**, progetto targato **Sprite** che ha dato la possibilità ai teenager di “rinfrescare” le città esprimendo, attraverso un concorso, le loro idee. Il linguaggio scelto? La street art. Partito da Milano a giugno con il primo graffito firmato da **Mr. Wany**, sulla circonvallazione appena giù dal **ponte delle Milizie** di fianco al **Naviglio**, continuerà a **Roma, Napoli, Catania**. A due passi **Artkademy**, che ha avuto l'idea e l'ha realizzata. “Progettiamo arte urbana “ racconta **Ivan Tresoldi**, poeta e scrittore di strada (in arte **ivan**). “La nostra è un'officina rinascimentale, creativa e solidale, volta a creare valore economico e impatto sociale, che promuove l'arte in tutte le sue forme e contaminazioni, e una nuova ecologia sociale”.



La squadra creativa di Artkademy.

E i sette scali ferroviari? Aree verdi

“Milano non si è annullata nella globalizzazione, ma è diventata brand value, quasi un esempio pubblicitario. L'**Expo** è stata la sua vetrina e punto di partenza”. E se lo dice **Stefano Mirti** c'è da crederci. È lui l'architetto responsabile del progettato del padiglione della **Biodiversità**, nonché di tutti i social media di Expo. La sua **IdLab** è una sofisticata bottega artigianale che naviga nei mondi digitali e analogici, nei nuovi e social media. “Perché Milano, pur con tutte le contraddizioni di una metropoli, oggi punta sulla qualità della vita e sulla collaborazione di pensieri, persone, esperienze”. Una città laboratorio dove i suoi atelier creativi sono agorà del terzo millennio, che i sogni li rendono possibili. Il prossimo? Quello di trasformare in aree verdi i sette scali ferroviari dismessi in città: una superficie di un milione e 250 mila metri quadrati, circa 170 campi da calcio. All'inizio del 2018 partiranno i concorsi internazionali per i masterplan. Un'opera immane, che **Carlo Monguzzi**, storico leader ambientalista milanese, ha paragonato alla ricostruzione del

Dopoguerra. Come scrive Ivan in *Scaglie d'Ordine Sparso*: “chi getta semi al vento farà fiorire il cielo”.

http://viaggi.corriere.it/viaggi/eventi-news/milano-citta-creativa-letteratura-unesco/?refresh_ce-cp

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – vidéo :

« Stati generali del paesaggio. Roma Palazzo Altemps 25-26 ottobre 2017. Prima giornata » MiBACT.TV – 26/10/2017

<https://www.youtube.com/user/MiBACT/search?query=stati+generali+del+paesaggio+prima+giornata>

DOCUMENT 2 – texte :

Article “Il paesaggio e la rinascita delle aree” publié sur le site de “la Repubblica”, 15/09/2017

http://genova.repubblica.it/cronaca/2017/09/15/news/il_paesaggio_e_la_rinascita_delle_aree-175573189/

DOCUMENT 3 – texte :

“I fiumi” (1916) poème de Giuseppe Ungaretti, extrait du recueil *L’Allegria* (dans *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, Oscar Mondadori, 2004, pages 43-45)

DOCUMENT 4 – audio :

“I luoghi del cuore in radio e tv”, spot de la campagne de communication FAI (Fondo Ambiente Italiano) “8° censimento nazionale *I Luoghi del Cuore*”

<http://iluoghidelcuore.it/campagna-comunicazione>

DOCUMENT 5 – tableau :

« Lanciere in vedetta » ou « Lanciere al tramonto » (1894-1895) par Giovanni Fattori (1825-1908), huile sur bois, 27,5 x 52 cm, “Galleria d’Arte Moderna, Palazzo Pitti”, Florence, Italie.

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 2

Il paesaggio e la rinascita delle aree.

La lettera del Presidente di Libertà e Giustizia, in occasione della Scuola di Libertà e Giustizia su «Paesaggio e sviluppo locale per la rinascita delle aree interne», sabato 16 e domenica 17 settembre, Castelvechio di Rocca Barbena (Savona) | Oratorio di Santa Maddalena.

di Tomaso Montanari - 15/09/2017

Parlare del paesaggio, degli insediamenti e dell'economia delle aree interne significa da una parte fare l'inventario di «quel che resta» (per riprendere il titolo di un importante e recente libro di Vito Teti), ma dall'altra significa capire quel che potrebbe essere: e non solo delle aree interne, ma di tutto il Paese, in un modello alternativo e sostenibile di convivenza civile. Parafrasando il titolo di un altro celebre libro – scritto dall'attuale presidente della Corte Costituzionale – si tratta di studiare e dunque di 'pianificare' (parola chiave) un 'altro modo di vivere insieme'. Andare a scuola di paesaggio significa andare a scuola di Costituzione: grazie ad una scelta per nulla ovvia dei costituenti, infatti, il «paesaggio» è posto, dal secondo comma dell'articolo 9, tra i principi fondamentali della Repubblica, la quale «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione». Paesaggio e patrimonio formano una «inscindibile diade» (secondo una felice espressione di Salvatore Settis): la formula « "il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione" non indica, infatti, due cose tra loro distinguibili, o tantomeno separabili, ma una cosa unica, cioè la forma dell'intero paese» (Giuseppe Severini). La forma dell'Italia, dunque: fisica e culturale.

Questo clamoroso approdo costituzionale rispecchia il dato di fatto del «rapporto quanto mai stretto fra cultura e natura, la creazione del famoso paesaggio italiano» (Hannah Arendt). In una fitta storia culturale di lunga durata il paesaggio è stato progressivamente letto (e costruito) come il 'volto della patria'. È questa una metafora nata intorno all'opera di John Ruskin, ma con radici tipicamente nostre: una metafora che da una parte si allaccia ad una antica storia culturale (già Raffaello, nel 1519, considera le rovine di Roma il «cadavere della patria») e dall'altra dà

perfettamente conto dell'oggetto della tutela, che è appunto la forma dell'Italia. Durante il fascismo quella metafora di marca risorgimentale aveva acquistato un nuovo spessore morale e politico. Ad usarla era stato un illustre membro della Costituente: Piero Calamandrei. Nel discorso per la riapertura dell'università di Firenze (15 settembre 1944), egli raccontò che «negli anni pesanti e grigi nei quali si sentiva avvicinarsi la catastrofe facevo parte di un gruppo di amici che, non potendo sopportare l'afa morale delle città piene di falso tripudio e di funebri adunate coatte, fuggivamo ogni domenica a respirare su per i monti l'aria della libertà, e consolarci tra noi coll'amicizia, a ricercare in questi profili di orizzonti familiari il vero volto della patria». In questo gruppo si contavano, tra gli altri, anche Nello Rosselli, Alessandro Levi, Guido Calogero, Attilio Momigliano, Ugo Enrico Paoli, in qualche occasione Leone Ginzburg e lo stesso Croce. Era il vertice della cultura italiana: il meglio dell'Italia antifascista. Fu un'esperienza profondamente toccante, sul piano personale, culturale, politico: era forte la consapevolezza del valore civile del paesaggio e del patrimonio italiani. Era il territorio straordinario di questo Paese ad aver generato la civiltà: solo da lì era sperabile che essa si rigenerasse ancora, dopo il fascismo. E si sbaglierebbe a pensare che una simile densità culturale sia senza rapporto con l'efficacia normativa. Al contrario, l'articolo 9 è ancora uno strumento perfettamente efficiente, come dimostrano le parole di una recente sentenza del Consiglio di Stato (2014): «Come è noto, sotto il profilo costituzionale l'art. 9 Cost. introduce la tutela del "paesaggio" tra le disposizioni fondamentali. Il concetto non va però limitato al significato meramente estetico di "bellezza naturale" ma deve essere considerato come bene "primario" ed "assoluto", in quanto abbraccia l'insieme "dei valori inerenti il territorio" concernenti l'ambiente, l'eco-sistema ed i beni culturali che devono essere tutelati nel loro complesso, e non solamente nei singoli elementi che la compongono. Il paesaggio rappresenta un interesse prevalente rispetto a qualunque altro interesse, pubblico o privato, e, quindi, deve essere anteposto alle esigenze urbanistico-edilizie». Se il paesaggio è dunque «un interesse prevalente rispetto a qualunque altro interesse, pubblico o privato» è perché tutelando il paesaggio si tutela, diciamo con le parole dell'articolo 3 della Costituzione, il «pieno sviluppo della persona umana».

http://genova.repubblica.it/cronaca/2017/09/15/news/il_paesaggio_e_la_rinascita_delle_aree-175573189/

I FIUMI

Cotici il 16 agosto 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre.

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo
Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre.

di Giuseppe Ungaretti, da *L'Allegria* (1931), in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. Oscar Mondadori, 2004, pagine 43-45

DOCUMENT 3



Autore: Fattori, Giovanni (1825-1908)

Titolo: **Lanciere in vedetta**

Altri titoli: Lanciere al tramonto

Periodo: XIX secolo

Datazione: non datato (1894-1895)

Classificazione: Dipinto

Tecnica e materiali: Olio su tavola

Dimensioni (altezza per larghezza in centimetri): 27,5 x 52

Luogo di conservazione: Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze, Italia

Inventario n.: [Cat. Generale] 199 | [Comune] 72

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait d'un roman de Tommaso Pincio, *Pulp Roma*, 2012

DOCUMENT 2 – vidéo :

«Cinecittà in mostra: dai "telefoni bianchi" al Neorealismo»

Extrait d'un numéro d' *Effetto notte*, une émission sur le cinéma de la chaîne TV2000 – 2015

https://www.youtube.com/watch?v=2hv8XI_0mZw

DOCUMENT 3 – vidéo :

Extrait du film de Luchino Visconti, *Bellissima*, 1951

<https://www.youtube.com/watch?v=YWwLTcsTmJ4>

DOCUMENT 3 bis – texte :

Fiche de présentation du film *Bellissima*

<https://www.comingsoon.it/film/bellissima/22573/scheda/>

DOCUMENT 4 – texte + infographie :

« Roma, Capitale del cinema : i più grandi film girati nella Città Eterna»

Article publié sur le site www.ilrestodelgargano.it – 8 septembre 2017

<http://www.ilrestodelgargano.it/spettacolo/2017/09/news/roma-capitale-del-cinema-i-piu-grandi-film-girati-nella-citta-etera-20301.html/>

DOCUMENT 5 – texte :

«Roma set sempre meno aperto. La Città Eterna non ama più il cinema»

Article publié sur le site www.lastampa.it – 11 août 2017

<http://www.lastampa.it/2017/08/11/spettacoli/cinema/roma-set-sempre-meno-aperto-la-citt-etera-non-ama-pi-il-cinema-WbJ9zP22Cn7bQ1CWSkmGVJ/pagina.html>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

«Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono sposato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro»: a questi pochi elementi Federico Fellini ridusse una volta il racconto della propria esistenza. Il senso delle parole è chiaro. A parte il legame con Giulietta Masina, la vita di Fellini secondo Fellini è stata due cose: Roma e Cinecittà. Due cose che a ben guardare sono una, giacché fu proprio a partire da *La dolce vita* che Fellini cominciò a ricostruire Roma a Cinecittà. Via Veneto, per esempio. Il marciapiede del Caffè de Paris che si vede nel film è una copia perfetta dell'originale, allestito nel Teatro 5 di Cinecittà. Ed è noto che per Fellini la via Veneto di Cinecittà era più bella e vera di quella reale, sebbene la copia si sviluppasse in piano e non lungo un leggero pendio come la via Veneto di Roma.

Dietro la determinazione di ricostruire luoghi non c'è soltanto l'idea che Fellini aveva del cinema; c'era anche la natura della sua romanità. In un certo senso, Fellini non è venuto a Roma. Ci è tornato. Ida Barbiana, sua madre, era romana. Lasciò la città per andare a Rimini dopo essersi sposata con Urbano Fellini, un matrimonio che compromise i rapporti della donna con la famiglia d'origine. Il brusco distacco dalle radici dovette lasciare segni profondi in lei, se è vero, come pare, che fosse solita rifugiarsi in lunghi silenzi e nella preghiera.

È non poco probabile che Federico Fellini abbia ereditato qualcosa delle nostalgie che affliggevano la madre, nel qual caso la sua venuta a Roma assumerebbe i contorni di un ritorno di tipo speciale, il ritorno a un luogo dove in effetti non si è mai stati ma al quale comunque si sente di appartenere. Anche la ben nota riluttanza di Fellini a viaggiare, a spostarsi da Roma, può essere letta come la paura o il rifiuto, chiamatelo come volete, di rivivere il trauma del distacco vissuto dalla madre.

Tommaso Pincio, *Pulp Roma*, il Saggiatore, Milano, 2012

Bellissima

Bellissima è un film di genere drammatico del 1951, diretto da Luchino Visconti, con Anna Magnani e Walter Chiari. Durata 130 minuti. Distribuito da CEI INCOM (1952).

Trama

Maddalena Cecconi, moglie d'un capomastro, ha un'unica figlia, Maria, una bimba di otto anni, che adora. Maria non è bella ma agli occhi della madre è bellissima e Maddalena vorrebbe per lei uno splendido avvenire. Quando la Stella Film bandisce a Cinecittà un concorso tra le bimbe di Roma per l'interpretazione di un nuovo film, Maddalena decide di far partecipare al concorso la sua Maria e sacrifica tempo e denaro per prepararla degnamente. A Cinecittà, [...] finalmente arriva il momento del provino.[...]

Nella sala viene [poi] proiettata l'immagine della piccola Maria.

<https://www.comingsoon.it/film/bellissima/22573/scheda/>

Roma, Capitale del cinema: i più grandi film girati nella Città Eterna

8 settembre 2017

Roma è un set cinematografico perfetto per qualsiasi genere di film. Un'infografica ripercorre la storia del cinema nella Capitale



Lo stretto rapporto tra Roma e il cinema dura ormai da decenni. Sono tanti i film che, nel corso degli anni, hanno avuto come sfondo la Città Eterna e non solo. Sono innumerevoli infatti gli eventi e le iniziative cinematografiche che ogni anno vengono organizzate nella Capitale. Non a caso, con l'arrivo dell'estate, è stato rinnovato il consueto appuntamento con il cinema all'aperto e, in vista di questo, Unopiù, azienda specializzata in arredamento e famosa per aver fornito l'amaca Amanda al film premio Oscar di Paolo Sorrentino *La Grande Bellezza*, ha realizzato l'infografica [Roma città del cinema](#) che ripercorre la storia del cinema a Roma.

A testimoniare l'importanza che ha il grande schermo a Roma, è anche il numero dei cinema: sono 351 le sale cinematografiche presenti sul territorio romano [...]. Ma quando ha iniziato a prender piede il cinema a Roma? Come riporta l'infografica, la storia del cinema romano inizia nel 1924 con la fondazione dell'Istituto Luce e poi, a 10 anni di distanza, di Cinecittà. Da lì in poi il cinema romano ha fatto passi da gigante, passando dai primi documentari fino ad arrivare a veri e propri capolavori cinematografici: da *Roma città aperta* fino a *La Grande Bellezza*. Per non parlare poi dei grandi attori romani: Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Carlo Verdone per citarne alcuni.

Roma è un set cinematografico perfetto per qualsiasi genere di film. Sono tante le pellicole che, grazie alla maestosità dei monumenti e la bellezza dei vicoli e dei quartieri, sono diventati famosi: non si può non pensare alla *Dolce Vita* senza avere davanti agli occhi la scena della Fontana di Trevi con Marcello Mastroianni e Anita Ekber, a *Vacanze Romane* senza avere in mente la scena in cui Gregory Peck si sottopone alla prova della Bocca della Verità oppure alla *Grande Bellezza* senza pensare ai luoghi di Roma immortalati alla perfezione da Sorrentino: il Colosseo, le Terme di Caracalla, il Gianicolo o Palazzo Spada.

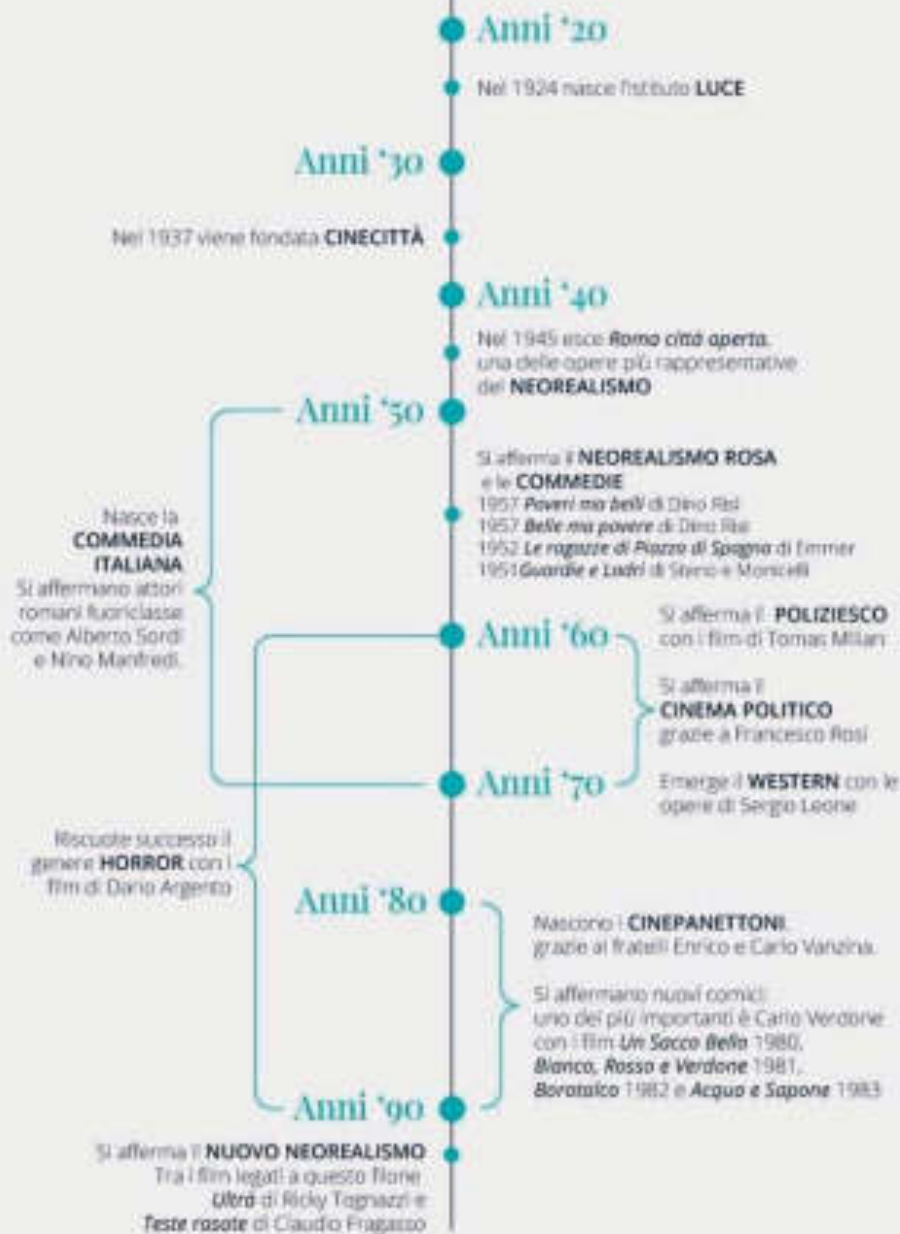
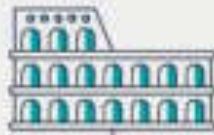
Oltre ad essere il set cinematografico più bello del mondo, Roma è sede anche degli eventi cinematografici più importanti: il David di Donatello, Globo d'Oro e il Festival del Cinema. Una città perfetta, splendida ed Eterna. Una città da Premio Oscar.



ROMA

città del cinema

La Storia



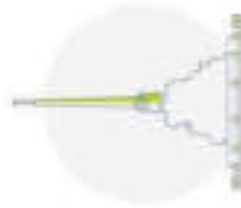
I luoghi del cinema



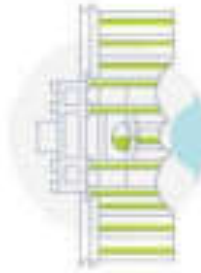
I monumenti



Colosseo
"La grande bellezza"
di Sorrentino



Piazza Navona
"Poveri ma belli"
di Risi



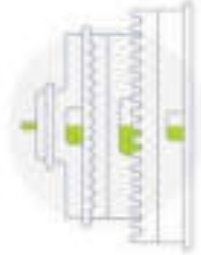
Fontana di Trevi
"La Dolce Vita"
di Fellini



Piazza del Popolo
"Il vento dell'architetto"
di Giannini



Banca dell'Università
"Vacanze romane"
di Wyler



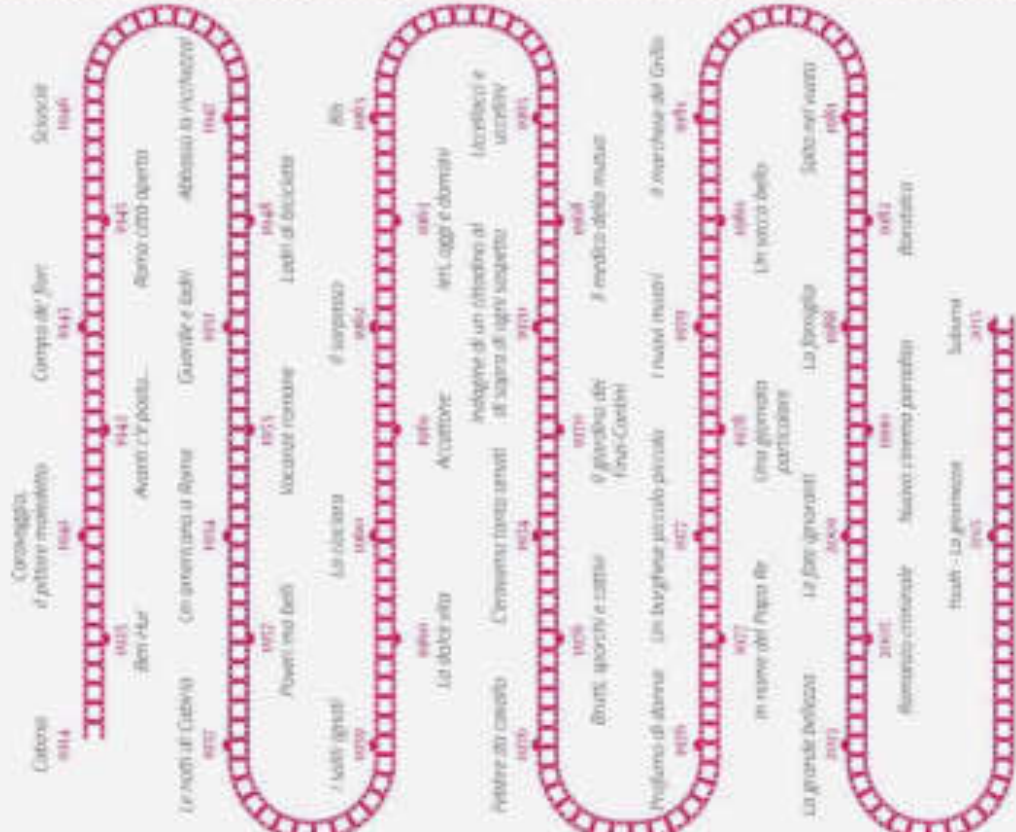
Castel Sant'Angelo
"Angeli e demoni"
di Howard

I quartieri





I migliori film ambientati a Roma



I premi

David di Donatello

È il più importante riconoscimento per il cinema italiano e prende il nome dalla celebre statua greco-romana. La sua riproduzione in miniatura viene assegnata ai vincitori durante la cerimonia di premiazione.

Fondazione: 1955
Assegnatario: Ente David di Donatello dell'Accademia del Cinema Italiano



Globo d'oro

È un premio cinematografico la cui tradizione risale alla prima Golden Globe del cinema statunitense.

Fondazione: 1950
Assegnatario: Giornalisti della stampa romana accreditata in Italia



Premi del Festival di Roma

È un festival cinematografico internazionale che si tiene in italiano presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma.

Fondazione: 2006
Assegnatario: Il pubblico ha il compito di decretare il vincitore in ogni sua proiezione estiva.



Gli spettatori romani



351
cinema a Roma



161.056
spettacoli



5.939.949
ingressi
+13,27%
rispetto al 2015



40.990.215 €
spesi al botteghino
+18,37%
rispetto al 2015

Infografici a cura di
UNOPIU'

Fonti:

www.wikipedia.org/wiki/351_cinema_a_roma_1911_1921_1931_1941_1951_1961_1971_1981_1991_2001_2011_2012_2013_2014_2015

www.premiere.com/content/presse/2014/02/Produkt-Reinhold-Wald-in-July-2014-1.pdf

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

www.berliner.de/Info/Infografik-roms-cinema-2014-2015-2244464.html

<http://www.ilrestodelgargano.it/spettacolo/2017/09/news/roma-capitale-del-cinema-i-piu-grandi-film-girati-nella-citta-eterna-20301.html/>

Roma set sempre meno aperto. La Città Eterna non ama più il cinema

I numeri confermano la denuncia di Verdone: «Girare qui è diventato difficile». Il Comune: «Vogliamo semplificare le procedure». Ma l'estate è deludente



Un set cinematografico in Piazza del Popolo: «Finché è notte uno se la cava, ma di giorno se giri in centro sei mal visto», sostiene Carlo Verdone.

Fulvia Caprara

ROMA

Bella e impossibile. Sempre di più. Per mille, diversi motivi. Che vanno dai complessi iter burocratici al crescente degrado ambientale. La tradizione della Roma estiva, svuotata di residenti e riempita di set, si scontra, quest'anno, con una valanga di problemi, vecchi e nuovi, che hanno spinto registi da grandi platee a lanciare desolate grida di dolore.

I dati diffusi dall'ufficio del Comune che si occupa di concedere le autorizzazioni per le riprese cinematografiche e fotografiche indicano un calo costante, basta dire che nel 2017 le richieste avanzate sono state 1.248 e i permessi concessi 1.021: «È vero - dice Vincenzo Vastola, capo del Dipartimento delle Attività culturali di Roma - non c'è stato un particolare incremento, anche se il numero delle produzioni è aumentato».

«UN TIMBALLO PESANTE»

E dire che, da un film girato a Roma, avrebbero tutti da guadagnare, non solo sul piano economico, ma anche su quello, fondamentale, dell'immagine: «Ereditiamo un

sistema fortemente condizionato da prassi che viaggiano in maniera molto antica - spiega ancora Vastola -, Roma ha un tessuto peculiare, su cui pesano i pareri della Polizia, dell'Unesco, della Soprintendenza, insomma è un timballo bello pesante. Comunque ci siamo attivati per analizzare i processi e per promuovere l'automatizzazione delle varie fasi, in pratica per semplificare. Già in autunno dovremmo avere un programma che consenta di dare risposte alle produzioni in tempi ragionevoli, insomma puntiamo a procedure più friendly nei confronti del mondo del cinema».

Usare Roma come personaggio o sfondo di un film comporta ostacoli su tutti fronti. Da quelli legati agli «oneri richiesti quando si filmano beni ambientali vincolati» perchè, se si inquadrano monumenti, bisogna «versare giuste tariffe per il diritto d'immagine», a quelli dovuti alla difficile situazione ambientale. Prima di ottenere una buona inquadratura bisogna preoccuparsi ogni volta del cassonetto ricolmo di immondizia, della macchina parcheggiata male, del fondo stradale inadeguato. E poi c'è il rapporto con i cittadini, non proprio idilliaco.

CARLO IL TRISTE

L'altra settimana, in una pausa della lavorazione di *Benedetta follia*, Carlo Verdone si è sfogato (anche se dal Comune fanno sapere che la sua casa di produzione, la Filmauro, ha inviato una lettera di ringraziamento per il modo in cui la sua troupe ha avuto la possibilità di lavorare): «Sono molto triste per quel che riguarda questa città. Che è stata grande e, in questo momento, non lo è più. O, almeno, ci vorrà parecchio tempo per farla tornare così». Gli esempi negativi sono tanti: «L'altro giorno mi sono imbattuto per caso in due pozzanghere molto grosse, piene d'acqua, tanta acqua, ma nessuno riparava niente, e questo con tutto il problema della siccità e con il Lago di Bracciano che viene prosciugato». Il punto è nelle abitudini: «Se tu un salotto lo fai elegante, lo tieni bene, la gente non butterà le cicche per terra e non entrerà con le scarpe sporche perchè vedrà che tutto è pulito e in ordine. Qualunque città ho visitato, Germania, Lussemburgo, Romania, ho trovato situazioni diverse».

Per girare al Pantheon bisogna prendere precauzioni: «Arriviamo molto presto di mattina, prima che inizi il traffico, prima che arrivino i pittori e i pittorelli, i camion dell'Ama, i carretti ambulanti delle bibite. Certo, è un orario di negozi chiusi, ma l'unica maniera è questa. D'altra parte come ha fatto Sorrentino a girare *La grande bellezza*? Sempre così, senza le macchine e tutto il resto».

In alcuni quartieri è stato più facile che in altri: «Al Ghetto è andata benissimo, abbiamo avuto riprese per un sacco di tempo, ci hanno accolto in modo ottimo, abbiamo trovato molta collaborazione, come stare su un'isola a parte». Per Verdone *Benedetta follia* è «il primo film girato nella Roma elegante del centro storico: finchè è notte uno se la cava, ma francamente di giorno sei malvisto». E se lo dice un campione di romanità illuminata come lui, vuol dire che, forse, tra disagi e disservizi, quella in pericolo è l'anima stessa della città.

<http://www.lastampa.it/2017/08/11/spettacoli/cinema/roma-set-sempre-meno-aperto-la-citt-etera-non-ama-pi-il-cinema>