



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours : Agrégation interne

Section : Langues vivantes

Option : Italien

Session 2020

Rapport du jury présenté par

Mme Lucie Comparini
(Sorbonne Université)
Présidente du jury

SOMMAIRE

RÉDACTION DU RAPPORT p.3

SESSION 2020 p.4

Rappels p.4

REMARQUES GÉNÉRALES p.5

Le concours (introduction et bilan) p.5

Les épreuves (traduction, composition) P.6

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ p.10

TRADUCTION ET FAITS DE LANGUE p.10

Présentation et conseils p.10

Version p.11

Thème p.15

COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE p.19

Observations générales et conseils p.20

Proposition de plan détaillé p.22

RÉDACTION DU RAPPORT

Coordination générale : Lucie Comparini

Coordination des épreuves de traduction et faits de langue : Marialuisa Cutino

Version : Alexandra Gompertz (pilote), Bruna Bathore

Thème : Michele Bellotti (pilote), Jean-Igor Ghidina

Composition en langue italienne : Francesco Arru (pilote), Lucie Comparini,
Giuseppe Sangirardi, Claudia Zudini

LES RAPPORTS DES JURYS DES CONCOURS SONT ÉTABLIS
SOUS LA RESPONSABILITÉ DES PRÉSIDENTS DE JURYS

SESSION 2020

Rappels

Descriptif des épreuves écrites

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire.

- 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.

REMARQUES GÉNÉRALES

LE CONCOURS

INTRODUCTION ET BILAN

Le jury est particulièrement navré du fait que la crise sanitaire ait obligatoirement conduit à des modalités inédites de sélection des candidats sans épreuves orales. Il a conscience des lacunes d'évaluation que ces modalités induisent dans un concours interne où, logiquement, l'expérience pédagogique et l'aisance orale viennent s'ajouter à la capacité de remobiliser des savoirs et des compétences autour d'un programme pour les écrits.

Le jury tient néanmoins à assurer les candidats du sérieux qui a accompagné ses réflexions, ses démarches et ses travaux. Il rappelle que les corrections de l'écrit s'effectuent sous anonymat en lots distribués à des binômes de correcteurs (il y a donc double correction d'une même copie). La tâche de dégager les moyennes est dévolue au système informatique du Ministère compétent. Lors de l'admissibilité, le jury ne connaît pas le classement des candidats destinés à se présenter aux épreuves orales (il n'a pas la possibilité de mettre un nom en face d'une moyenne) et, après les épreuves d'admission, les notes d'oral obtenues par les candidats sont ajoutées aux notes d'écrit par le même système informatique, calcul automatique auquel le jury n'a préalablement pas accès. Cette année, bien que la liste de tous les candidats admissibles ait été communiquée par le Ministère, les délibérations à partir des meilleures moyennes d'écrit pour déterminer l'admission a simplement été effectuée sur la liste de numéros de copies des épreuves écrites en fonction du nombre de postes à pourvoir. Ce n'est donc qu'après la mise en évidence d'un classement « mathématique » fondé sur l'anonymat que le jury a été informé des noms des candidats admis. Si cette méthode a pu paraître « déshumanisée », elle a toutefois garanti une forme d'impartialité par son absence de critères personnels et par la seule prise en compte de travaux rendus par les candidats dans les mêmes conditions pour tous.

Le bilan et le rapport à tirer de cette session ne peut traiter que des épreuves écrites. Pour 6 postes (5 dans le public, 1 dans le privé) et sur les 166 inscrits (concours public et privé confondus), 102 se sont présentés aux épreuves. Les résultats de l'admissibilité ont été dans l'ensemble satisfaisants, voire très satisfaisants : les moyennes des admissibles allaient de 11,7 à 14,3 pour le concours public (barre d'admissibilité fixée à 23,5/40) et de 12,1 à 13,3 pour le concours privé (barre d'admissibilité fixée à 24,2/40). Les délibérations de l'admission ont évidemment réduit cet écart : les admis ont obtenu une moyenne allant de 13,1 à 14,3, fourchette dans laquelle se situe également l'admission pour le concours privé (barre d'admission fixée à 26/40) dont il faut également souligner les bons résultats cette année.

Compte tenu des conditions particulières d'admission, le jury a estimé qu'une liste complémentaire, même s'il était peu probable qu'elle fût suivie de faits en termes de carrière ou d'avancement, pouvait donner aux candidats à la barre de 24,2/40 la mesure de qualités indéniables que des épreuves orales réussies auraient pu corroborer, comme cela arrive souvent dans les concours internes.

Les meilleures notes en absolu, obtenues par deux candidats différents, sont 17,5 en composition et 14,7 en traduction. Comme les années précédentes, l'épreuve de traduction obtient des moyennes inférieures à celles de l'épreuve plus strictement littéraire, probablement à cause de la diversité et de la spécificité des exercices à accomplir en temps limité dans le cas de la traduction dans les deux sens. Ces tâches requièrent des connaissances et des compétences complètes à mobiliser rapidement et le plus efficacement possible durant le temps de préparation au concours. Une excellente maîtrise des deux langues est le meilleur garant de la réussite.

Rappelons que des efforts indispensables à une préparation sérieuse donnant des chances de succès sont requis sur la durée de l'année et pour toutes les épreuves. Ce concours nécessite de solides connaissances disciplinaires, théoriques, méthodologiques, techniques, mais le reste est affaire d'entraînement de longue haleine et de réflexion personnelle sur le programme et sur l'aptitude à dominer des exercices codifiés et familiers. Les meilleurs candidats font preuve d'un savoir littéraire et linguistique et d'un savoir-faire bien étayés, mais il n'est pas concevable de « faire l'impasse » sur une partie du programme ou sur l'entraînement aux divers exercices pratiques (les copies quasi blanches de certaines compositions ou les traductions bien en-dessous du niveau requis témoignent de ce défaut de préparation). Seul un équilibre raisonnable entre composition et traduction à l'écrit peut garantir quelque chance d'admissibilité.

Le jury espère vivement que les épreuves orales de la prochaine session du concours pourront se dérouler normalement et, le cas échéant, avec les mesures sanitaires qui s'imposeront, applicables avec d'autant moins de difficultés qu'il s'agit d'un concours à effectifs relativement restreints dont la gestion reste possible en situation de crise sanitaire.

LES ÉPREUVES

La traduction écrite

Une grande attention doit être portée à l'épreuve fondamentale de traduction qui, en cinq heures seulement et pour les deux exercices de la version et du thème, est destinée à prouver que les candidats sont capables de jongler avec la plus grande précision et la plus grande finesse d'une langue à l'autre, et dans les deux sens. La sensibilité littéraire, le sens des nuances et l'esprit logique facilitent la compréhension précise et la cohérence du rendu dans l'autre langue : mais ce qui prime, c'est la correction linguistique.

On ne conseillera jamais assez la pratique personnelle récurrente des deux exercices, d'abord avec l'aide de dictionnaires unilingues, voire de manuels (certains

sont donnés à titre indicatif à la fin des corrigés de traduction comme ouvrages de référence), puis, progressivement, en temps limité et sans documents. La mémorisation constante du vocabulaire, thématique ou non, est également conseillée. Les révisions grammaticales et de conjugaison, s'il y a lieu, doivent être faites au préalable et, durant la préparation, on ne doit se concentrer que sur des points particuliers (parfois indiqués dans certaines grammaires contrastives ou dans certains manuels de version et de thème).

La rigueur, sémantique et syntaxique, est le maître-mot, les défauts à traquer restant l'italianisme en version et le gallicisme en thème. L'omission (considérée comme un refus de traduction) est à proscrire, le non-sens s'avère être la faute la plus grave en ce qu'elle défie le bon sens. La clarté de la calligraphie est exigée car, si elle fait défaut, elle induit l'interprétation d'une erreur.

Le traitement des faits de langue doit être soigné. Il témoigne d'une claire connaissance théorique autant que pratique des deux langues. Pour décrire et expliquer les phénomènes pointés par les segments soulignés, il est nécessaire de maîtriser la grammaire des deux langues et d'avoir en tête les principaux problèmes posés par le passage d'une langue à l'autre, dans une perspective contrastive. Ces connaissances sont mises au service de la justification des nécessités ou des choix de traduction que révèle la copie (en parfaite cohérence avec l'explication apportée après la description des segments soulignés).

La composition

Il va de soi que les deux questions au programme (en lien avec l'agrégation externe) s'inscrivent dans l'histoire générale de la littérature italienne, mais qu'elles doivent aussi et surtout faire l'objet d'une étude interne minutieuse et de lectures critiques utiles. La critique ne peut cependant remplacer le travail personnel sur les textes. De même, les informations et les pistes de lecture apportées par un cours sont précieuses, mais leurs éléments doivent être triés et réorganisés en fonction du sujet proposé. Les références à des ouvrages ou des courants critiques sont pertinentes si elles permettent de mettre en évidence des lignes d'interprétation, de confirmation, d'infirmité, de dépassement suggérées par le sujet à traiter.

L'épreuve intitulée « composition en langue étrangère » requiert des exigences de clarté et de rigueur. Elle permet au jury de vérifier l'aptitude des candidats à présenter et à organiser leurs connaissances selon une problématique éclairant le sujet proposé. Le jury s'attend donc à lire une introduction dans laquelle seront dégagés les enjeux de la citation proposée et dans laquelle on définira une problématique inhérente au sujet ; l'énoncé clair du plan sera suivi d'un développement en parties et sous-parties, et d'une conclusion en cohérence avec le problème posé et son développement. Le candidat expose ses arguments de manière structurée, hiérarchisée et progressive sans oublier de ménager des transitions habiles entre les diverses parties. Chaque sous-partie est en général agrémentée d'au moins un exemple tiré de l'œuvre au programme. Une biographie de l'auteur ne saurait se substituer à la formulation d'un débat ni tenir lieu d'expression d'une progression. Les références à d'autres œuvres de l'auteur ou à d'autres auteurs de la même époque sont les bienvenues si elles renforcent la démonstration et si elles sont bien maîtrisées.

Une présentation adéquate, propre et bien lisible du devoir est nécessaire. Il faut rédiger intégralement en évitant les titres de parties soulignés ou numérotés, les cf., les parenthèses à répétition et les guillemets abusifs. Les enchaînements logiques des sous-parties sont tout le contraire d'une juxtaposition de remarques décousues et n'ont pas besoin d'être explicités de manière simpliste et lourde. Attention aux répétitions et aux bavardages creux ainsi qu'aux tournures trop familières, déplacées dans le contexte d'une analyse littéraire. L'expression doit être claire, parfaitement correcte et, si possible, élégante, mais sans complexité inutile ni jargon pédant. Ces consignes sur l'expression valent aussi pour l'explication orale en langue étrangère d'un texte extrait du programme.

Le sujet est composé le plus souvent d'une citation supposée receler un sens et des significations qui font l'objet d'une brève explication. Cette dernière n'est en aucun cas une paraphrase et elle débouche sur une problématique, étape indispensable au travail d'interprétation. Le mouvement logique et progressif qui va de l'explication à l'interprétation présuppose un dialogue permanent entre la citation et l'œuvre au programme. Lorsqu'on s'en écarte par des digressions, des généralisations et autres dispersions, le pacte de lecture avec le correcteur est rompu. La problématisation du sujet à laquelle est dévolue l'introduction suppose que l'on s'interroge sur son principal intérêt et sur la pertinence des éléments qu'il met en jeu. Un sujet de composition ne propose pas des thèmes à traiter de manière partielle ou approximative, mais pose un problème dont il faut explorer les facettes et les implications. C'est cette construction de la problématique qui guide la construction du plan.

Le bon plan ne se donne jamais *a priori*. Les données issues du questionnement seront 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 annoncé et mené, à travers l'argumentation, vers une démonstration. Le meilleur plan est précisément un itinéraire où il est possible de reconnaître le mouvement d'une pensée en action. Chaque paragraphe, parce qu'il forme en soi un argument complet, est une pièce apportée à l'ensemble organique que constitue le développement. Mise en lien avec le sujet, la connaissance précise de l'œuvre au programme et de son contexte est la meilleure façon d'éviter les déductions erronées, les généralisations abusives, les envolées subjectives, les compilations, les platitudes et les généralités. Le bon exemple est l'objet d'une réappropriation de la part du candidat dans la démonstration qu'il est en train de construire. C'est là aussi que peut s'exercer son esprit critique et que l'originalité de l'interprétation peut ouvrir une brèche dans les considérations stéréotypées héritées des manuels. Enfin, précis et variés, les exemples nécessitent, comme le reste, mesure et équilibre (la prolifération des titres, les listes de noms, les résumés des œuvres sont évidemment à proscrire).

Pour des remarques et des conseils plus précis liés au sujet de cette année, on se référera à la présentation des corrigés.

Quelques conseils plus précis concernant les épreuves sont donnés avant et dans les corrigés de ce rapport.

Le jury rappelle que ces corrigés relèvent de propositions de traitement et non d'un modèle en absolu.

CORRIGÉS DES ÉPREUVES

TRADUCTION ET FAITS DE LANGUE

Présentation et conseils

La traduction de concours est destinée à vérifier autant la bonne compréhension de la langue de départ et de ses nuances que, dans la restitution, la très bonne maîtrise de la langue d'arrivée et la précision du rendu. Cette restitution doit respecter les impératifs littéraires du texte, sa construction, son rythme, son ton, son registre linguistique, ses effets sur le lecteur. L'exercice vise aussi à évaluer les connaissances dans les deux domaines culturels en présence.

Il s'agira non pas de produire un texte « d'auteur », dont les libertés seraient dangereuses dans le cadre du concours, mais de rendre l'extrait dans l'autre langue par une écriture correcte et adroite, voire élégante. Le style ne doit toutefois jamais être travaillé au détriment de la justesse de la langue.

Le texte à traduire est toujours un texte littéraire, mais il n'y a pas d'*a priori* concernant son genre. Les candidats doivent donc se préparer à traduire la plus grande variété possible de types de textes sur un arc temporel qui n'est pas forcément contemporain.

Le texte doit être lu très attentivement, plusieurs fois si nécessaire, pour que soient retrouvées sa logique et sa cohérence internes, qu'il faudra restituer point par point (tous les éléments du « puzzle » doivent se retrouver dans le texte dans l'autre langue). Il est recommandé d'isoler les verbes principaux et de retrouver les constructions syntaxiques. Dans le cas où certains mots ou expressions sont inconnus, il est préférable de ne pas s'y arrêter d'abord, mais de spéculer sur leur sens en fonction du bon sens et de la logique que l'auteur déploie dans le texte. Le non-sens (accepter d'écrire ce qui n'a pas de sens) est le reproche le plus grave que l'on puisse faire à une traduction.

Si la traduction n'est certes pas une conversion littérale et mot à mot qui sentirait son mauvais traducteur, elle garde la caractéristique d'un rendu très précis. La syntaxe ne doit pas être « calquée » dans le passage d'une langue à l'autre. Il est essentiel de bien différencier la façon dont les deux langues se comportent et d'adapter la construction et la terminologie à l'usage de la langue cible. On sera soucieux de bien identifier les registres de la langue source pour ne pas créer de décalage stylistique absurde dans la traduction.

Il ne faut pas traduire les prénoms des personnages ou, si on le fait, il faut les traduire tous, ce qui peut être hasardeux. En revanche, attention aux noms propres de lieux, d'événements, d'œuvres, de personnages qui ont une traduction attestée dans la culture de la langue cible : le non-respect de l'usage sera perçu comme un manque grave de culture générale.

On évitera les « blancs » ou, pire, le camouflage d'omissions. On évitera aussi les risques trop importants dans le cas d'une lacune de vocabulaire : un éventuel faux-sens ou une inexactitude est préférable à un barbarisme.

Le premier brouillon est ouvert aux différentes possibilités de traduction, tandis que le brouillon à mettre au propre procède aux choix définitifs au moment où le

traducteur « s'élève » au-dessus du texte. Après une relecture de la traduction qui la compare point par point au texte original, on procèdera à une lecture qui « oublie » le texte original pour détecter les impropriétés, l'absence de clarté, les italianismes en version et les gallicismes en thème. La traduction définitive devrait être parfaitement claire et agréable à lire pour un lecteur ne connaissant ni le texte ni la langue d'origine.

Enfin, on évitera les ratures et les trop nombreuses corrections au blanc correcteur ou à l'effaceur.

Version

Le sujet de l'épreuve écrite « version » est disponible via le lien suivant :

https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externer/61/2/s2020_agreg_in_terne_lve_italien_2_1239612.pdf

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

Proposition de traduction

[1] Sandro demeurait debout, le plus souvent appuyé contre le mur, près de la fenêtre ouverte [...].

Ce soir-là, en éteignant la lumière, Allegra fut impressionnée par le ciel étincelant qui, encadré par la fenêtre, servait de toile de fond à la haute et rigide silhouette de Sandro. Elle resta plus longtemps qu'à l'accoutumée sur le seuil pour l'observer. Il la faisait penser à un de ces Saints sévères qui demandent à être laissés en paix dans leur propre contemplation. « Il est tranquille, pensa-t-elle, son âme soutient sans vaciller le poids de cet horrible malheur ».

[2] Lorsque Sandro entendit la porte se refermer, il se détacha du mur, chercha son lit et s'y jeta à plat ventre, encore tout habillé. Ces journées chaudes, cette vie impérieuse qu'il sentait sourdre dans la nature tout entière accroissaient son angoisse. Ses tempes battaient. L'oppression qu'il éprouvait sans cesse sur son cerveau et qui l'incitait parfois à l'acte absurde de vouloir s'ouvrir le crâne pour le libérer de ce poids, le bourdonnement confus qui accompagnait toutes ses sensations et ses pensées lui étaient devenus insupportables.

[3] À la souffrance physique venait s'ajouter une autre peine, plus aiguë encore, la souffrance de son âme prisonnière et rebelle. Sa rébellion n'était pas personnelle : c'est une partie de l'humanité qui se rebellait en lui. Les malheurs de milliers d'hommes se confondaient avec le sien. La mort de Marco, celle de Cesare et de tant d'amis avaient été, plus que des douleurs, des événements vécus par son âme elle-même : il avait souffert leur mort jusqu'au paroxysme ; il était mort avec chacun d'entre eux. Mais, au-delà de la mort, il ressentait dans son propre sang les blessures, les mutilations, le corps fauché dans la fleur de l'âge. D'innombrables vies humaines, sur le point d'atteindre leur plénitude, étaient précipitées dans un état d'infériorité. Et il vivait comme une atroce agonie cette auréole éphémère dont les bien-portants, les vivants, ceux qui n'étaient nullement mutilés les entouraient, presque pour s'excuser, pour ne pas avoir une raison d'exalter en ceux-là la misère qu'ils n'auraient pas supportée en eux-mêmes.

[4] À certains moments, il entendait une voix terrible qui hurlait au fond de lui : « La lumière. Je veux retrouver la lumière, j'ai droit à la lumière qui m'a été

enlevée ». Sans lumière, le monde recommençait à se confondre avec le chaos ; le souvenir de sa beauté, de ses couleurs, de ses formes devenait une torture imméritée. La lumière était grâce, elle était amour. Dans les ténèbres, il se gonflait de haine. Tout était empoisonné par la haine. L'obscurité était impuissance. Chaque mot de vérité était imprégné de lumière. Les mots qu'il s'efforçait d'extraire de sa cécité étaient pétris d'une obscure rancœur. [...]

[5] Une plainte sourde sortait de sa bouche. Il s'agitait et gémissait ; il serrait les dents pour ne pas hurler. Il portait les mains à sa poitrine, comme pour résister à l'éclatement de son cœur. Puis, un relâchement soudain de toutes ses fibres, une atonie, une fatigue infinie. Il abandonnait sa tête sur l'oreiller, les bras des deux côtés. Dans le désert d'un tel épuisement, s'élevait en tremblant, comme un ultime soupir, le désir de mourir. Des larmes brûlantes coulaient de ses paupières enflammées. Il était pris d'une pitié de lui-même muette et presque effrayante.

Analyse des sections

Section 1

« **appoggiato** » : *adossé* a été accepté.

« **dallo stellato vivido** » : *le vif scintillement d'étoiles / le ciel étoilé étincelant / lumineux / brillant / éclatant* ont été acceptés. En revanche, *le vif ciel étoilé / ciel étoilé et plein de vivacité / vif éclat du ciel étoilé / la lumière du ciel étoilé* ont été légèrement sanctionnés.

« **dentro la cornice della finestra** » : *dans le cadre et dans l'encadrement* ont été acceptés.

« **da sfondo** » : *servait de décor / d'arrière-plan / de toile de fond* ont été acceptés.

« **Le sembrava** » : *Il lui semblait être / il lui apparaissait comme / il avait l'air pour elle / il lui rappelait / elle avait l'impression que c'était / elle avait l'impression qu'il était* ont été acceptés. En revanche, *Il lui paraissait ressembler / il semblait – et plus lourdement – Il lui semblait un* ont été sanctionnés.

« **"Lui è tranquillo"** » : *Lui, il est tranquille* : le pronom sujet n'étant pas obligatoire en italien, cette traduction a été acceptée. Les adjectifs *calme* et *paisible* ont également été acceptés.

« **il peso dell'orrenda sciagura** » : On ne pouvait ici conserver l'article défini, il devait nécessairement être remplacé par un démonstratif, ou, éventuellement, par un possessif. D'un point de vue lexical, pour « la sciagura », *l'infortune* a été accepté. En revanche, *la disgrâce / le drame / la tragédie / la catastrophe / le désastre / le châtement / la blessure / le désespoir* ont été sanctionnés comme faux-sens ou contresens.

Section 2

« **vestito com'era** » : *tout vêtu qu'il fût / tout habillé qu'il était / tout habillé / habillé comme il l'était* ont été acceptés. En revanche *tel quel / vêtu tel quel / vêtu tel qu'il était* ont été sanctionnés.

« **che urgeva, prepotente** » : *qui bouillonnait / devenait pressante / se faisait pressante et impérieuse / tyrannique / despotique / autoritaire* ont été acceptés. En revanche *qui battait son plein / qui jaillissait / qui surgissait* – et plus lourdement – *qui s’empressait / qui urgeait / qui pressait / qui se pressait* ont été sanctionnés.

« **lo spingeva certe volte nell’atto assurdo di scoperchiarsi il cranio** » : il était ici nécessaire de lever toute ambiguïté et de montrer que Sandro n’ouvrait pas véritablement son crâne mais en ressentait le désir. Toutes les formulations permettant de rendre cette idée ont été acceptées et parfois valorisées.

Section 3

« **La sua non era una ribellione personale** » : *Sa rébellion n’était pas une rébellion personnelle / Sa rébellion n’était pas une affaire personnelle / Ce n’était pas une rébellion personnelle que la sienne* sont d’autres traductions possibles. En revanche, *La sienne n’était pas une rébellion personnelle / Sa rébellion à lui / La sienne ce n’était pas une rébellion personnelle* n’étaient syntaxiquement pas recevables.

« **della sua stessa anima** » : *à l’intérieur de son âme* a été accepté. En revanche, *des événements de son âme / de sa propre âme* – et plus lourdement – *de son âme propre* ont été sanctionnés.

« **all’estremo limite** » : *jusqu’à l’extrême limite* a été accepté. En revanche, *jusqu’au bout / au plus haut point* ont été sanctionnés. Ce segment «*egli aveva patito fino all’estremo limite la loro morte*» a souvent posé problème. De nombreux candidats ont en effet traduit : *il avait souffert DE leur mort*. Sandro ne souffre pas à cause de leur mort, il la ressent directement dans sa chair, il l’endure.

« **stroncato** » : *amputé / anéantis / détruit / brisé / tronqué* ont été acceptés. En revanche, *arraché / abattu / blessé / tranché / ébranlé / diminué / démembré / arrêté / découpé* – et plus lourdement – *coupé dans son intégrité* ont été sanctionnés.

« **piombate** » : *plongées* a été accepté. En revanche *réduites / dégradées / écrasées / rejetées / tombées* – et plus lourdement – *plombées* ont été sanctionnés.

« **i sani** » : *les personnes en bonne santé / ceux qui sont en bonne santé* ont été acceptés. En revanche, *les personnes saines / les sains* ont été sanctionnés.

Section 4

« **dentro di sé** » : *à l’intérieur / en lui / en son for intérieur* ont été acceptés. En revanche, *en son intérieur* a été fortement sanctionné.

« **si gonfiava d’odio** » : *il était enflé / empli / s’enflait de haine* ont été acceptés. En revanche, *il se remplissait / gorgeait de haine* ont été sanctionnés. De nombreux candidats ont fait un contresens sur ce passage, considérant que le verbe «*gonfiarsi*» renvoyait à la lumière, alors qu’il ne pouvait ici s’agir que de Sandro, devenu aveugle et donc plongé dans les ténèbres.

« **intrisa** » : *rempli / empli / empreint* ont été acceptés. En revanche, *pénétré par la lumière / mêlé de / trempé / imbibé / marqué par* ont été sanctionnés comme des impropriétés.

« **spremere** » : *arracher* a été accepté. En revanche, *puiser de / sortir / tirer / faire jaillir / dégager* ont été sanctionnés.

Section 5

« **sordo / sodo** » : Une coquille s'étant glissée dans le texte distribué aux candidats (*sordo* est devenu *sodo*), le jury a décidé de ne pas corriger la traduction de cet adjectif dans les copies.

« **mugolio** » : *gémissément / geignement / lamentation / plainte* ont été acceptés. En revanche, *marmonnement / mugissement / vagissement* ont été sanctionnés.

« **Smaniava** » : *Il se démenait / se débattait / s'impatientait* ont été acceptés. En revanche, *il remuait / se tortillait / trépignait / délirait* ont été sanctionnés.

« **Dalle palpebre infiammate** » : Il était ici nécessaire de rétablir le possessif, souvent omis par les candidats.

« **paurosa** » : *apeurée / effrayante* ont été acceptés, le terme pouvant avoir ces différentes significations et chacune d'elle ayant du sens dans cette phrase.

Faits de langue

1. « nello spegnere la luce »:

Segment composé par article défini « lo » car suivi par un /s/ impur, contracté avec la préposition « in », la préposition articulée étant suivie du verbe « spegnere » à l'infinitif et le substantif féminin singulier « la luce » avec fonction de COD. L'ensemble a la valeur d'un complément circonstanciel de temps.

Il s'agit ici d'un emploi particulier de l'infinitif : l'infinitif substantivé introduit par un déterminant revêt presque toutes les fonctions, mais ne peut être employé au pluriel. Cette tournure est bien plus fréquente en italien qu'en français.

Lorsqu'il est précédé d'un article contracté, l'infinitif se traduit par un substantif dérivé ou une expression équivalente (ex : « col passare degli anni » : « au fil des années »). L'infinitif substantivé peut parfois se rendre en français par un infinitif ayant une fonction sujet (ex : « Il mangiare e il bere erano tutto per lui » : *Manger et boire étaient tout pour lui*). Enfin, comme c'était le cas ici, lorsque l'infinitif a une valeur temporelle (il est alors précédé d'un article contracté avec la préposition *a* ou *in*) on peut le traduire par un gérondif ou un verbe conjugué (ex : « Nell'udire questa notizia fu triste » : *en entendant cette nouvelle...*). Ainsi « nello spegnere la luce » se traduit par *en éteignant la lumière, au moment où elle éteignit la lumière* ou *alors qu'elle éteignait la lumière*. Nous avons choisi le gérondif pour rendre la nuance de la simultanéité.

2. « non avrebbero sopportato » :

Le verbe « sopportare » est conjugué au conditionnel passé, à la troisième personne du pluriel. Afin de le traduire correctement en français, il convenait de s'interroger sur sa valeur. Le conditionnel passé peut en effet induire deux valeurs différentes en italien : une relation de postériorité par rapport à un événement du passé (qu'on appelle communément le « futur dans le passé ») ou bien un irréel du passé (pour une action qui n'a pas eu lieu).

Dans le cas du futur dans le passé la règle veut qu'on le rende en français par un conditionnel présent (mode et temps consacrés pour exprimer une action future dans un contexte passé). Le texte présentait le deuxième cas de figure, celui d'un conditionnel passé correspondant à un irréel du passé (il renvoie à une action qui ne s'est pas produite dans le passé : le fait de supporter), qui se traduit par un conditionnel passé en français : *qu'ils n'auraient pas supportée* (si cela leur était arrivé, ce qui n'est pas le cas, d'où l'irréel du passé).

3. « Si levava tremulo » :

Le verbe pronominal « levarsi » est conjugué à l'imparfait de l'indicatif à la troisième personne du singulier. Le pronom, en position d'enclise à l'infinitif, doit être replacé devant le verbe. Le sujet du syntagme était postposé, ce qui est très courant en italien mais nécessite le plus souvent un remaniement syntaxique en français.

Le verbe était ici suivi d'un adjectif qualificatif (« tremulo ») ayant la valeur d'un adverbe de manière. Il s'accorde en genre et en nombre avec le sujet du verbe « levarsi » si le verbe « essere » peut être sous-entendu : « le pianure dove le mandrie pascolavano libere » (Erri De Luca, *Il giorno prima della felicità*) : l'adjectif « libere » se traduira en français par l'adverbe librement. Dans la mesure où l'adverbe correspondant à l'adjectif *tremblant* n'existe pas, il y avait ici deux possibilités de traduction : soit par un gérondif *en tremblant*, soit par le participe présent ou l'adjectif verbal *tremblant* qui devait alors nécessairement être isolé entre deux virgules.

Thème

Le sujet de l'épreuve écrite « thème » est disponible via le lien suivant :

https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externa/61/2/s2020_agreg_terne_lve_italien_2_1239612.pdf

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

Proposition de traduction

[1] Il lavoro in fattoria è pressappoco lo stesso in tutta la Francia. Non notai alcuna differenza tra il Sud, la Sologne e il basso Morvan. Stessa fatica improba, identici la bovina e lo sterco di cavallo da tirar fuori dalla scuderia e dalla stalla, stessa terra da arare. [...]. [2] Leggevo e studiavo per me di notte. Ciò mi costringeva a scacciar via il caro fantasma di Juliette e quello di mia madre, che, dai tempi della

vetreria, tornavano spesso a visitarmi. Non volevo essere infelice, non volevo riandare col pensiero alla mia triste condizione di orfano. Cominciavo a non credere più alla mia immaginazione che, nei momenti peggiori, mi faceva intravedere una possibilità di evasione. Capivo che sono le leggi ad essere le più forti, e che è inutile lottare contro di esse. Non vi era che un'unica cosa da fare: sopportare con rassegnazione la mia sventura e istruirmi. Per fare fortuna, ci vuole l'istruzione. Certo, mai sarei diventato un farmacista, ma sarei in ogni caso diventato un uomo colto. "Te ne supplico, mia piccola Juliette, fidati di me. Aspettami". Era un ideale davvero misero! Ma, senza di esso, mai avrei avuto la pazienza di ricominciare la mia istruzione dall'abbicci. [3] Fui aiutato oltremodo dall'abate P..., parroco di T..., un paese vicino dal quale la nostra frazione dipendeva tramite il culto. Era un vero parroco di campagna, povero, che non chiedeva mai un centesimo ai contadini per le offerte a Dio, amato da tutti, sempre pronto a prodigare assistenza, e che non aveva per le sue mani un attaccamento così spinto da rifiutare di lavorare. Veniva spesso da noi ad aiutare nel periodo dei lavori gravosi.

[4] Mi dedicava due ore tutti i giorni. Aveva una vecchia bici a pignone fisso, una meccanica antiquata, sulla quale doveva stancarsi assai. Ma mi diceva che pedalare è ottimo per i sedentari. Con lui feci notevoli progressi in latino (lo parlava correntemente) e in francese. Ero un bravo allievo di cui andava fiero. [5] Il fattore mi guardava con occhi ben diversi da quelli con cui mi osservava il giorno in cui era venuto a prendermi alla stazione di Tonnerre. Vi era come una certa deferenza per il giovanotto a proposito del quale il parroco diceva che avrebbe fatto qualcosa. Dei versi, tra l'altro... Il parroco non li trovava straordinari, ma mi incoraggiava comunque a farne il più possibile, in modo che imparassi il ritmo, la prosodia del francese. Mostravo le mie poesie al fattore. Avevo una grafia illeggibile.

– Vuoi fare poesie e nemmeno sai scrivere. Chiedi pure lezioni alla padrona. Scrive come un notaio.

Mi comprò dei quaderni di calligrafia che usai come brutta copia.

[6] Senza il parroco, non sarei rimasto a lungo alla fattoria. Ma mi spronava a tenere duro ad ogni costo, a vegliare fino al limite delle mie forze. Aveva in progetto di iniziare il greco l'anno successivo.

– Potrai prenderti la maturità, prima di partire militare.

La maturità! Che sogno! Il parroco l'aveva conseguita. Era una bel diploma.

[7] Allora studiavo, studiavo... per essere promosso, per impressionare il padre di Juliette. Ciò era molto più ragionevole che scappare. Sarei stato riacciuffato così presto!

Analyse des sections

Section 1

« **le Midi** » : *il Midi* a été toléré, car l'emploi du mot tel quel, pour désigner le Sud de la France, est attesté aussi en italien. En revanche, *il Mezzogiorno* ou *il Meridione* ont été sanctionnés, en tant que termes connotant trop spécifiquement le Sud de l'Italie.

« **mêmes bouse de vache et crottin de cheval** » : plusieurs termes relevant du champ lexical des déjections animales ont été acceptés (le français présentant deux termes différents, le même effort de différenciation en italien a été apprécié). Quant à l'adjectif « mêmes », il convenait de songer à des solutions aptes à éviter toute incohérence d'accord ou de syntaxe, par exemple : *stessa bovina e medesimo sterco*

di cavallo ou *uguali la bovina e lo sterco di cavallo* ; en revanche, *stessi bovina e sterco di cavallo* a été considéré comme mal dit.

Section 2

« **pupille** » : *pupillo* a été accepté ; en revanche *ragazzo / bambino in affido* a été sanctionné car anachronique. Le contresens *pupilla* a été pénalisé.

« **Je comprenais que les lois sont les plus fortes** » : *capivo che le leggi sono le (cose) più forti* a été accepté, alors que *capivo che le leggi sono più forti* a été pénalisé, car la valeur relative du superlatif n'a pas été respectée. S'agissant d'une affirmation absolue, à visée universelle, le présent de l'indicatif était préférable : *capivo che le leggi erano ...* a donc été considéré comme une restitution peu rigoureuse.

« **prendre mon mal en patience** » : plusieurs propositions de traduction ont été acceptées (*fare buon viso a cattivo gioco ; sopportare / accettare la mia sventura...*) ; *pazientare, avere pazienza / armarmi di pazienza, essere paziente* ont été considérés comme des faux-sens ; le barbarisme *prendere il mio male in pazienza* a été lourdement sanctionné.

« **l'alphabet** » : *l'abbicci*, avec sa correcte accentuation oxytone, a été particulièrement apprécié ; *l'alfabeto* a également été accepté.

Section 3

« **puissamment** » : si *fortemente* a été considéré comme mal dit, *moltissimo* a été toléré mais considéré comme une sous-traduction. En revanche, *potentemente* a été sanctionné en tant que faux-sens.

« **l'abbé P..., curé de T...** » : *Don P.* ou *Padre P.*, au lieu de *l'abate P.*, ont été acceptés, mais l'ajout de l'article défini (*il Padre P.*) a été sanctionné comme gallicisme (« le Père P. »). *Parroco* ou *curato di T.* ont été perçus comme des traductions équivalentes pour « curé de T. ». *Prete* a en revanche été considéré comme une désignation trop approximative. Nous attirons l'attention sur la correcte orthographe de *abate* et de *parroco*, car de trop fréquentes erreurs à ces endroits ont été constatées dans les doubles consommes.

« **ne poussant pas l'amour de ses mains jusqu'à refuser de travailler** » : ce passage a fait l'objet d'une certaine tolérance, compte tenu de sa tournure particulière. Plusieurs solutions ont été considérées comme satisfaisantes, dont *non si curava delle sue mani / non teneva in considerazione le sue mani al punto di rifiutare di lavorare*.

Section 5

« **avec des yeux bien différents que ceux qu'il me faisait** » : plusieurs solutions ont été acceptées pour restituer ce segment, comme *con uno sguardo ben diverso da quello che mi rivolgeva* ; mais des tournures telles que *con occhi ben diversi da quelli che mi rivolgeva* (impropriété) ou *con occhi ben diversi da quelli che mi faceva* (faux-sens) ont été sanctionnées.

« **en gare de Tonnerre** » : *in stazione di Tonnerre* a été considéré comme un gallicisme et donc pénalisé.

« **le jeune homme dont le curé disait qu'il ferait quelque chose. Des vers, entre autres...** » : *di cui il parroco diceva che ne* avrebbe fatto qualcosa* a été pénalisé, car l'insertion du pronom *ne* entraîne une incohérence syntaxique avec la phrase suivante (« des vers » a une valeur de COD et dépend de « il ferait »). Attention au futur dans le passé, à rendre par un conditionnel passé en italien. Enfin, « entre autres » pouvait être rendu par *tra l'altro* ou *tra le altre cose*.

« **et tu sais pas écrire** » : l'effet de style qui dérive de la suppression du discordantiel « ne » dans la négation bi-tensive pouvait être rendu. Cette suppression incorrecte renforce, en réalité, la négation « pas » dans le jugement péremptoire exprimé par le personnage. En italien, la restitution de l'effet passait par des trouvailles, comme l'apocope du verbe *fare* en *far*, la conjonction de coordination *ma* à la place de *e* (dans le texte français, « et » marque l'opposition et a le sens de « alors que ») ou l'ajout de l'adverbe *mica*. Le choix de la tournure *nemmeno / neanche sai scrivere* (sens de « même pas » induit par la réplique) permet de ne pas trop modifier le texte. Des tournures de la langue parlée, voire régionale, telles que *mica / manco sai scrivere* ont été acceptées dans ce cas particulier.

Section 6

« **Tu pourras passer ton bachot** » : vu l'impossibilité de restituer l'argot « bachot », non seulement *maturità*, mais aussi *licenza liceale* et *diploma* ont été acceptés, ainsi que *baccalaureato*, quoique désuet. *Esame di Stato* a en revanche été sanctionné car il est anachronique. Il a également été jugé rédhibitoire de renoncer à toute traduction italienne, en laissant le mot « bachot » tel quel ou en lui substituant d'autres termes en français (*baccalauréat* ou *bac*). Il aurait tout de même été souhaitable de restituer autrement, de manière indirecte, le registre familier dont relève l'emploi du mot d'argot : c'est ce qui motive la traduction ici proposée, *prenderti la maturità*, la forme pronominale du verbe évoquant la langue parlée. Ces remarques valent aussi pour la seconde occurrence de « bachot » plus loin dans le texte (« pour avoir mon bachot »).

« **faire ton temps** » : *fare il militare* ou *andare sotto le armi* ont été acceptés, mais *fare il tuo tempo* a été sanctionné en tant que contresens.

Section 7

« **que de me sauver** » : *salvarmi* a été sanctionné comme un faux-sens.

« **J'aurais été si vite repris** » : *riacciuffato* a été particulièrement apprécié.

Faits de langue

1. et qu'il est inutile de lutter = *e che è inutile lottare* : dans le segment sélectionné, on rencontre une tournure impersonnelle avec son sujet apparent « il » et son sujet réel, l'infinitif « lutter », en position postposée. Ce qui impose l'emploi du subordonnant « de » devant l'infinitif, à la différence de l'italien, qui n'emploie pas son équivalent, la préposition *di*, devant l'infinitif *lottare*.

2) je ne deviendrais pharmacien = (*mai*) *sarei diventato farmacista / non sarei (mai) diventato farmacista* : la tournure dite « futur dans le passé », exprimée en français par le conditionnel présent, doit être rendue en italien par le conditionnel passé. Le temps de l'évocation de cette pensée sur le futur métier est antérieur au devenir du protagoniste. Il s'agit clairement d'une projection (future) dans un contexte passé. Bien que l'adverbe ne soit pas souligné dans le segment, on peut éventuellement préciser que, si l'on choisit d'antéposer *mai* (« jamais » en début de phrase), il est obligatoire en italien de supprimer la négation *non*.

3) ne demandant jamais un centime = *che non chiedeva mai un centesimo* : employé le plus souvent comme adjectif ou substantif, le participe présent comme verbe conjugué est rare en italien. En français, en revanche, il est souvent utilisé, non seulement comme adjectif verbal, mais aussi pour former le gérondif introduit par « en », ou encore pour exprimer une subordonnée participiale. Ce dernier cas est celui du segment proposé : participe présent « demandant » a une valeur de subordonnée relative qui, en italien, doit être explicitée par une proposition subordonnée introduite par le pronom relatif *che* (ou par *il quale*) renvoyant au sujet « curé » précédemment mentionné. Conformément aux règles de la concordance des temps, la proposition subordonnée relative est ici conjuguée à l'imparfait de l'indicatif.

Ouvrages de référence :

- M. Riegel, J.-C. Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Quadrige manuels, Puf.
- L. Serianni, *Grammatica italiana*, Utet.
- M. Marietti, *Pratique de la grammaire italienne*, Armand Colin.
- O. et G. Ulysse, *Précis de grammaire italienne*, Hachette Éducation.
- *Difficultés* (dictionnaire de la langue française), Larousse.
- J. Girodet, *Pièges et difficultés de la langue française*, Dictionnaire Bordas.
- F. Livi, *Manuel de thème italien*, Ellipses.
- M. Marietti et E. Genevois, *Pratique du thème italien*, Armand Colin.
- P. Abbrugiati, *perVersions. 60 versions italiennes difficiles*, Presses universitaires de Provence.
- M. et I. Cassac, S. Milan, *Manuel de version italienne*, Ellipses.
- S. Camugli et G. Ulysse, *Les Mots italiens*, Classiques Hachette.
- R.J. Pratelli, P. Pagano, G. Ziella, *Bilingue 2000*, Ellipses.

COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Sujet

Le sujet de l'épreuve écrite « composition en langue étrangère » est disponible via le lien suivant :

https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externer/60/9/s2020_agreg_externer_lve_italien_1_1239609.pdf

Observations générales et conseils

La composition en langue étrangère est un exercice qui repose sur deux types de compétences : d'une part, la connaissance des œuvres au programme et des principaux textes critiques écrits sur ces œuvres ; d'autre part, la production d'un texte structuré, dans lequel le correcteur peut identifier, dès l'introduction, la problématique et le plan, et ensuite suivre la démonstration de la problématique annoncée, par un développement logique qui s'appuiera constamment sur des exemples.

I. Connaissance des œuvres au programme et des principaux textes critiques

La connaissance approfondie des extraits de *l'Enfer* et du *Purgatoire* au programme est naturellement l'élément principal d'une bonne préparation, mais le jury s'attendait aussi à ce que les candidats aient une bonne connaissance de la *Comédie* dans son ensemble : l'analyse des extraits au programme implique, de la part du candidat, la capacité à les situer dans la construction complexe du poème dantesque, et cela est d'autant plus important que la *Comédie* présente de nombreux parallélismes de structure, justement évoqués dans la citation proposée. Le lecteur pouvait repérer ces parallélismes grâce à l'appareil critique de l'édition au programme, mais cela ne remplace pas la connaissance directe de la *Comédie* et n'exclut pas l'utilisation d'autres références.

La citation proposée ne devait pas surprendre les candidats, puisqu'elle est tirée de l'édition critique recommandée (pratique qui ne doit pas être perçue comme systématique de la part du jury). Elle évoque la question des parallélismes entre *l'Enfer* et le *Purgatoire*, tout en soulignant les différences fondamentales qui séparent les deux cantiques. L'extrait cité fait allusion à d'autres jugements critiques (« molti critici osservano »), mais les candidats n'avaient pas besoin, pour comprendre la citation et ses enjeux, de connaître de façon précise ces références, puisque la citation explicitait clairement leur point de vue. Par ailleurs, il s'agit d'un aspect bien étudié de la *Comédie*, et donc sans aucun doute abordé pendant la préparation du concours, qu'elle soit personnelle ou collective.

Le jury a tout particulièrement apprécié les travaux des candidats qui, dès l'introduction, ont su rappeler la naissance des deux premières parties de la *Comédie* et souligner notamment la nouveauté du purgatoire, pour lequel, au moment où Dante écrivait son texte, il existait peu de descriptions littéraires ou picturales. À l'inverse, le jury a sanctionné les copies dans lesquelles les œuvres au programme et, plus généralement la *Comédie*, n'étaient évoquées que de façon superficielle ou simpliste (« Dante describe [nella *Commedia*] gli atteggiamenti virtuosi da seguire nonché i comportamenti sbagliati da evitare »), non pertinente (« Anche se Dante fu sposato a Gemma, s'innamorò di Beatrice che incontrò all'età di nove anni »), voire fautive (« espiazione di una tendenza peccaminosa per le anime del purgatorio », « Maria Pia dei Tolomei », etc).

II. Production d'un texte structuré

La production d'un texte structuré est le résultat d'une réflexion sur la manière d'analyser un sujet et de présenter cette analyse, mais aussi d'un entraînement régulier qui permet au candidat de produire, dans les conditions du concours, une bonne composition.

A. L'analyse du sujet

Dans un premier temps, le candidat doit analyser le sujet, c'est-à-dire étudier la citation proposée, en dégager les termes significatifs et les relier à la connaissance qu'il a des œuvres au programme et de la critique. Pour cette première étape du travail de composition, il faut bien comprendre les termes du sujet et s'interroger sur leur signification, ainsi que sur les relations que les termes utilisés entretiennent entre eux.

Dans la citation proposée, A. M. Chiavacci Leonardi rappelle, dans un premier moment, les similitudes des deux cantiques, en évoquant en particulier la structure, la narration et les symétries du voyage, ce qui l'amène à remarquer que l'*Enfer* et le *Purgatoire* « sono concepiti insieme » : mais cette expression ne renvoie pas à la chronologie de la rédaction dantesque, elle signifie que les deux premières parties de la *Comédie* ont été conçues de façon complémentaire. Dans un deuxième temps, l'auteur de l'édition critique estime que cette complémentarité n'exclut pas le fait que les deux cantiques soient profondément différents : « il loro spirito informatore è del tutto dissimile », en utilisant un syntagme, *spirito informatore*, qui était l'un des éléments principaux de la citation et devait donc être explicité, dès l'introduction. Ici, *informatore* ne signifie pas « qui donne des informations, des renseignements », ainsi que certains candidats l'ont compris, mais plutôt « qui donne à chacun des deux règnes sa forme particulière (dans le sens de *in-formare*) ». En d'autres termes, *lo spirito informatore* est l'essence propre à l'*Enfer* et au *Purgatoire* qui, au-delà des symétries évoquées, ont une signification opposée, essence qui est « matérialisée » par les images de l'abîme et de la montagne, de la lumière et des ténèbres rappelées par Chiavacci Leonardi.

On voit donc que complémentarité ne signifie nullement identité et que l'analyse de la citation devait se développer à partir de cette profonde différence de signification qui est construite sur une structure commune.

Ainsi, les meilleurs candidats ont-ils su, dès l'introduction, bien distinguer les différents niveaux des éléments communs et des différences, en fondant par exemple leur travail sur le « rapporto dialettico di somiglianza e diversità », ou encore sur la « specularità antitetica » qui caractérise ces deux parties de la *Comédie*. Et s'il était tentant d'entrer dans un raisonnement du type « similitudes / différences », les meilleures copies ont su articuler ces deux aspects de la citation au sein de chaque partie du plan, afin de montrer, dans l'esprit de la citation, que la complémentarité de structure et la différence de signification sont étroitement liées.

B. La présentation de l'analyse

S'agissant de la présentation de l'analyse, on ne saurait trop insister sur la nécessité de connaître et appliquer les règles de rédaction d'une composition, que les candidats pourront aisément retrouver dans l'un des nombreux manuels disponibles (méthodologie de la dissertation, études de lettres, préparation d'examens ou de concours).

On rappellera en particulier que le jury attend des candidats un travail structuré, avec une introduction dans laquelle on présente la problématique qui se dégage de l'analyse du sujet, ainsi qu'un plan solide qui montre le cheminement de la démonstration. Ensuite, les candidats devront rédiger les différentes parties de façon à illustrer les étapes du raisonnement, en les étayant par des exemples, des citations précises et pertinentes, des remarques qui seront analytiques et non pas purement descriptives : il ne s'agit pas de « raconter » les textes ou les théories critiques, ni même de les citer compulsivement et gratuitement, mais d'appliquer la connaissance des textes au sujet proposé.

Encore une fois, il sera préférable de nuancer les affirmations trop catégoriques, de montrer que l'on a conscience de la complexité des questions

évoquées. On évitera les remarques anecdotiques ou généralisantes, souvent perçues comme naïves (« Quando non riesce a dare realtà, il poeta inventa, ne ha la possibilità, la sua opera è una commedia, si può permettere la fantasia »), ou encore les références arbitraires et celles dont la pertinence paraît très éloignée du sujet traité (par exemple la référence à B. Croce et à la distinction *struttura / poesia*).

Enfin, et peut-être avant tout, puisqu'il s'agit d'une épreuve d'un concours pour l'enseignement d'une langue, il faudra absolument éviter les fautes de langue, les expressions inélégantes, les transitions et les paragraphes maladroits (« Dante, tuttora impregnato di passioni terrestri », « i cantici della *Commedia* », etc...), et l'on essaiera de soigner la calligraphie ainsi que, plus généralement, la présentation du devoir.

PROPOSITION DE CORRIGÉ

Cette proposition ne vaut que pour ce qu'elle est censée faire : donner un exemple de plan détaillé, sans exclure la possibilité d'autres plans, à la condition qu'ils traitent le sujet et soient logiques et structurés de manière pertinente, même s'ils suivent un autre cheminement, une autre organisation.

INTRODUZIONE

[Contestualizzazione della citazione]

La citazione proposta è estratta dall'introduzione di Anna Maria Chiavacci Leonardi al secondo volume della sua edizione critica della *Commedia*. In questa citazione, Chiavacci Leonardi evoca la questione del rapporto che esiste tra le prime due cantiche del poema dantesco. Nella citazione, ricorda in particolare che la questione è già stata discussa e che, globalmente, esiste un consenso per affermare che si tratta di un rapporto di complementarità, fatto di analogie, simmetrie, richiami e differenze, talvolta esplicite, talvolta più sottili.

Chiavacci Leonardi non contesta questo approccio, anzi lo considera come l'elemento di base su cui fondare l'analisi di queste due cantiche e delle relazioni che vi sono tra di esse, tuttavia vuole andare oltre questa constatazione per chiedersi se, e in che misura, questo rapporto complesso concorre a costruire il significato delle cantiche. In particolare, l'autrice della citazione ricorda che lo *spirito informatore* dei due regni, cioè l'elemento che conferisce ad ognuno di essi le caratteristiche proprie, è totalmente diverso. La citazione invita quindi il lettore a interrogarsi sul modo in cui Dante ha immaginato i due regni, nella complementarità ma dando loro un tutt'altro significato.

L'osservazione di Chiavacci Leonardi riguarda le due cantiche nel loro insieme, ma può senz'altro essere utilizzata come chiave di lettura di un programma che comprende i canti finali dell'*Inferno* e quelli dell'inizio del *Purgatorio*, in cui naturalmente la questione della struttura comune e del significato di ciascuna delle cantiche è presente.

[Paradosso e problematica]

Queste osservazioni suscitano quindi diverse interrogazioni. Innanzitutto, vanno identificate le caratteristiche della complementarità delle due cantiche, e in particolare degli elementi strutturali che ricorda Chiavacci Leonardi. Inoltre, ci si può chiedere come Dante abbia costruito, a partire da questi elementi comuni, due cantiche dai significati diversi. Come questa dialettica tra complementarità e differenza concorre al progetto dantesco nel suo insieme? Possiamo, grazie alla

chiave di lettura proposta da Chiavacci Leonardi, far apparire la coerenza della *Commedia*?

[Articolazioni]

Per rispondere a queste domande, analizzeremo la citazione proposta cercando di articolare costantemente gli elementi strutturali *concepiti insieme* alla profonda differenza dello *spirito informatore* di ciascuna delle due cantiche.

In un primo momento, vedremo come e perché *Inferno* e *Purgatorio* possano dirsi complementari, sottolineando però, attraverso gli esempi, come certi elementi comuni siano trattati diversamente. In un secondo tempo, ci interesseremo al diverso *spirito informatore* per farne apparire le origini, e mostrare come le due diverse concezioni che *informano* le cantiche spieghino alcuni elementi fondamentali che le caratterizzano. Infine, l'analisi potrà evidenziare come la transizione tra la prima e la seconda cantica, al di là di una «semplice» evoluzione narrativa, faccia apparire i contorni di un mondo nuovo, che sottende l'insieme non solo della struttura, ma anche del progetto di Dante.

SCALETTA ARTICOLTA

I/ Due cantiche costruite in modo complementare

In questa prima parte, si mostrerà come *Inferno* e *Purgatorio* abbiano una struttura complementare, cioè caratterizzata da parallelismi, da richiami, da riferimenti più o meno espliciti, ma che sono trattati in modo differente. Il purgatorio, al momento della scrittura della *Commedia*, era un concetto relativamente recente, ufficialmente riconosciuto dalla Chiesa alla fine del Duecento, e spesso presentato con delle caratteristiche infernali (presenza dei diavoli, «fuoco purgatorio»): Dante parte da questa tradizione per creare un luogo originale, perfettamente distinto dall'inferno ma fortemente legato ad esso, a cominciare dalla sua configurazione «fisica».

1/ Due luoghi

a/ Origine comune: il purgatorio, montagna creata dalla caduta di Lucifero, *Inferno* XXXIV, v. 121 e seguenti; la caduta di Lucifero sovverte l'ordine del mondo, che è «ristabilito» dalla conversione dell'uomo in purgatorio (senso morale e fisico del termine, si veda l'analisi dei versi in cui Dante descrive il passaggio nella *natural burella*).

b/ Due paesaggi simmetrici e opposti: molteplici esempi, cf. nei canti in programma descrizione di Dite (*Inf.* XXXIV, v. 20 e seguenti, *Purg.* I, v. 13 e seguenti, versi che nel senso e nel suono rendono esplicita la differenza, ma che si comprende solo a partire dall'esperienza infernale).

c/ I suoni: la musica e le grida. Fra i vari esempi di complementarietà, si potrebbe fare quello dei suoni, col passaggio dalle grida o dal terribile silenzio infernali (*Inf.* XXXII, e il narratore deve a persino coprirsi le orecchie, tanto le grida sono strazianti, *Inf.* XXIX, v. 45), alla musica udita in purgatorio, *Purg.* II, il salmo cantato dalle anime, e 112, la canzone cantata da Casella. O ancora, *Purg.* XII, v. 112-114, dove il narratore stesso evoca la differenza tra i suoni nei due regni.

2/ Gli incontri con i dannati e gli spiriti purganti

a/ La disposizione dei peccatori e le pene: è senz'altro uno degli elementi principali di complementarietà, in entrambe le cantiche troviamo una gradazione, ma di senso inverso, il principio del contrappasso, ma in purgatorio la pena presenta sempre anche la virtù opposta al peccato, *Purg.* X, la superbia punita con pesanti

massi che le anime devono portare, ma sulla pietra sono anche scolpiti gli esempi di umiltà che corregge la superbia.

b/ Le interazioni con i personaggi: spesso una struttura comune nell'incontro, ma con atteggiamento molto diverso, per esempio la violenza, la rabbia di certi incontri infernali che non hanno più luogo in purgatorio (per esempio, *Inf.* XXXII, Dante urta le teste dei dannati, e poi *prende per la cuticagna* Bocca. Mentre in purgatorio i penitenti chiamano Dante « frate », *Purg.* IV e XI)

3/ Dante personaggio tra *Inferno* e *Purgatorio*

In questa terza parte, ci si soffermerà su Dante personaggio, il suo coinvolgimento e le tematiche più personali nelle due cantiche.

a/ L'amicizia: è particolarmente presente nel purgatorio, da Casella a Belacqua, o Forese, sempre associata alla speranza, alla dolcezza e anche a una certa nostalgia. In inferno, l'amicizia non trova invece spazio, se non nell'evocazione delle amicizie finite, fra tutte *Inf.* X, Guido Cavalcanti.

b/ La tematica «civica»: altro elemento personale presente nelle due cantiche, si confronterà il diverso trattamento, *Inf.* XXVI, dove Dante interviene personalmente con violenza e amarezza per quattro terzine (le terzine che iniziano il canto), mentre in *Purg.* XI, la questione è evocata in una terzina, da Oderisi, esempio di superbia punita. Si veda anche la sequenza dei tre canti VI-VIII, e in particolare, VI, l'invettiva « Ahi serva Italia ... », con accenti fortemente personali

c/ Dante peccatore in purgatorio : elemento originale del purgatorio, Dante assume il ruolo del peccatore i cui peccati sono cancellati durante la salita, cf. *Purg.* XII, la «P» cancellata dalla fronte. Coinvolgimento personale dell'autore nel percorso dei peccatori, laddove in inferno al contrario l'estraneità di Dante al regno è spesso sottolineata (per esempio, *Inf.* XXXII nel dialogo con Bocca).

III/ Una diversa concezione (spirito informatore)

Per comprendere i legami ma anche le differenze tra questi due luoghi *concepiti insieme*, bisogna partire dai principi che li strutturano : se l'inferno è strutturato a partire dall'etica aristotelica, il purgatorio è invece *informato* dalla morale cristiana. Questa evoluzione implica una separazione fondamentale tra i due regni.

1/ Virtù aristoteliche alla base della struttura infernale e Beatitudini cristiane alla base della struttura del purgatorio

a/ Due fonti diverse, che sono «indicate» nel poema (*Inferno* XI/ *Purgatorio* XVII).

b/ L'etica antica: il principio di giustizia - La morale cristiana : l'amore (*Purgatorio* XVII, v. 91 e seguenti)

c/ Il libero arbitrio: « possendo peccar mi volsi a Dio », *Purg.* XI

2/ Disperazione e speranza

Conseguenza di questa differenza fondamentale nella strutturazione delle cantiche, esse si oppongono in particolare per la dialettica tra disperazione e speranza.

a/ Assenza di futuro, il tempo immobile dell'inferno, si oppone alla dinamica del purgatorio, dove il tempo conta, gli spiriti purganti *sperano* di essere ammessi in paradiso e, soprattutto sono esempi di *speranza* perché si sono salvati, nonostante i peccati, anche gravi (i *superbi*, X-XI e XII. Per esempio, XI, v. 49 e seguenti, Umberto Aldobrandeschi, « E qui convien ch'io questo peso porti/ per lei, tanto che a Dio si sodisfaccia », v. 70-71, la pena avrà un termine quando il penitente avrà

espiato il peccato), laddove l'inferno è il luogo della disperazione («Lasciate ogni speranza»).

b/ La conversione, cioè il ritorno alla fede può avvenire anche all'ultimo momento, *Purgatorio* V, in particolare v. 101, qualunque sia la gravità dei peccati (cf. Manfredi, III).

c/ Gratuità del perdono, lo «scandalo» della fede : elemento di opposizione fondamentale tra i due regni, il perdono, e quindi la salvezza, possono essere ottenuti anche solo da una parola, se esprime l'umiltà, la coscienza che non ci si salva «da soli», con le proprie forze (per esempio, *Purg.* IV).

3/ La comunione tra i morti e i vivi (comunione dei santi) : fama e preghiera

Principio teologico che ha conseguenze importanti sulla struttura dei due regni, perché crea un legame diretto fra morti e vivi, e determina un cambiamento essenziale nel loro comportamento e nel modo in cui interagiscono con Dante.

a/ Il principio teologico della comunione tra i morti e vivi, che crea un legame diretto, cf. *Purg.* III e VI (v. 28 e seguenti).

b/ I dannati cercano la fama, vogliono che Dante ricordi la loro esistenza, o si nascondono e non vogliono che ne parli (*Inferno* XXXII, Bocca). I penitenti chiedono preghiere, perché la loro situazione può cambiare grazie all'intercessione dei vivi, per esempio *Purgatorio* III, v. 140 «se tal decreto più corto per buon prieghi non diventa», situazione ricorrente.

III/ Un mondo diverso (il progetto dantesco)

In questa terza parte, vedremo come la transizione tra *Inferno* e *Purgatorio* significhi una transizione da un mondo a un altro : da un universo intellettuale dominato dai valori etici antichi, a quello del misticismo cristiano. Il diverso *spirito informatore* delle due cantiche significa l'abbandono del mondo «antico», che pure è quello della formazione intellettuale di Dante, e l'ingresso nel nuovo mondo cristiano.

1/ Umanità del *Purgatorio* tra l'inumano de *l'Inferno* e il trascendentale del *Paradiso*

a/ Orgoglio, magnanimità dell'*Inferno* fanno posto all'umiltà, limiti del potere dello spirito dell'uomo, che è la caratteristica propria dell'uomo (per esempio, la sequenza X-XI-XII sui superbi, da confrontare con personaggi come Farinata, *Inf.* X, grandi, *magnanimi*, ma dannati proprio perché incapaci di abbandonarsi alla fede. Cf. anche il *disdegno* di Guido nei confronti di Dio, *disdegno* che lo condanna nonostante le sue capacità intellettuali)

b/ La vita eterna conta più della fama, e l'individuo, da solo, non può ottenere la vita eterna, da qui tutte le tematiche, ricordate, dell'«unione»: amicizia, comunione tra morti e vivi, coralità del *Purgatorio*, contro l'individualismo infernale. (Per esempio, la preghiera che apre il c. XI, v. 7-9 « Vegna ver'noi la pace del tuo regno, / ché noi ad essa non potem da noi ». cf. Catone, I, grande nel suicidio perché sacrifica la vita alla libertà, non alla sua personale, ma all'ideale di libertà, sorta di martire della libertà)

2/ Rinuncia al mondo antico

a/ Virgilio non è più la guida onnipotente. *Purg.* III, v. 43-45, l'addio al mondo antico, che è anche quello della formazione intellettuale di Dante, che sceglie qui il misticismo, il nuovo mondo.

b/ Con l'arrivo in purgatorio, finisce l'esilio, la situazione del cristiano sulla terra: vedi il tema della spiaggia del *Purgatorio* I (v. 118 e seguenti) e II, il canto delle anime, *In exitu Israël de Aegypto*.

c/ «Conversione» di Dante che, in cima al monte del purgatorio vede Virgilio andarsene mentre Beatrice, immagine del divino, prende il suo posto: solo questo nuovo mondo può far cessare l'esilio, laddove l'inferno è una realtà statica

3/ Un nuovo progetto intellettuale

a/ L'evocazione della poesia della giovinezza (Casella, *Purg.* II), momento di dolcezza e nostalgia, ma che il narratore si deve lasciare alle spalle (v. 121, il rimprovero di Catone « qual negligenza, quale stare è questo ? », e poi, III, « picciol fallo ». Abbandono dell'arte della giovinezza)

b/ Denuncia della superbia dell'artista, (*Purg.* XI, v; 91 e seguenti) l'effervescenza artistica dell'epoca dell'autore è riassunta, ma anche *liquidata*, da Dante che si nomina, v. 99, e quindi implicitamente annuncia la vanità della sua gloria terrena, dal punto di vista del cristiano ovviamente. Cf. III/ 1/ b (Abbandono dell'arte della maturità)

c/ Transizione che prepara l'espressione del sublime, cf. *Purg.* XII, v. 77 e seguenti, l'apparizione dell'angelo, e la fine del canto che prefigura, con la cancellazione delle « P » l'ingresso in paradiso.

CONCLUSIONE

[Riassunto del percorso analitico]

La *Commedia* è un poema che ha una struttura rigorosa e complessa, fatta di simmetrie, richiami, riferimenti più o meno espliciti, a volte paradossali. L'analisi, e la comprensione, di questi *meccanismi* sono essenziali non solo per accedere al senso delle singole parti e dell'opera nel suo insieme, ma anche per apprezzarne le caratteristiche originali, e la bellezza. La citazione di A. M. Chiavacci Leonardi ci ha permesso di intraprendere questo percorso per l'*Inferno* e il *Purgatorio* e abbiamo visto come la complementarità di queste due cantiche, estremamente articolata, sia il risultato di una diversa concezione dei due regni. D'altra parte, studiando questi aspetti strutturali e la loro origine, abbiamo potuto vedere come questi aspetti dell'opera siano fondamentali per la comprensione del progetto dantesco in tutta la sua originalità.

[Dimostrazione e "apertura"]

Studiando la *complementarità* delle due cantiche, abbiamo quindi mostrato come Dante, prima di proporci, con il *Paradiso*, la visione mistica della realtà trascendentale, abbia voluto in un certo senso convocare il mondo medievale della sua formazione intellettuale e artistica, con precisi riferimenti a elementi storici ma anche a persone della sua epoca, per poi mostrarcene i limiti e il superamento. Il senso di questa complementarità è quindi filosofico, teologico, ma anche più generalmente storico e culturale, poiché essa fonda il progetto di « dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna », annunciato alla fine della *Vita nova* (31.2), e che arriverà a compimento nella terza cantica della *Commedia*.