



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation interne

Section : langues vivantes étrangères : italien

Session 2022

Rapport de jury présenté par : Mme Lucie COMPARINI, présidente de jury

SOMMAIRE

RÉDACTION DU RAPPORT 2022

STATISTIQUES

Admissibilité (notes, moyennes, bilan)

Admission (notes, moyennes, bilan)

REMARQUES GÉNÉRALES

Introduction et bilan

Les épreuves de l'admissibilité

Les épreuves de l'admission

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

TRADUCTION ET FAITS DE LANGUE

VERSION

Remarques préliminaires

Sujet

Proposition de traduction

Analyse des segments

Faits de langue

THÈME

Remarques préliminaires

Sujet

Proposition de traduction

Analyse des segments

Faits de langue

COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Remarques préliminaires

Sujet

Remarques sur les copies corrigées

Proposition de corrigé

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSION

EXPLICATION DE TEXTE ET THÈME ORAL

Remarques préliminaires

Extraits de textes

Proposition de corrigé d'explication 1

Proposition de corrigé d'explication 2

THÈME ORAL IMPROVISÉ

Remarques préliminaires

Sujet proposé à la correction

Proposition de corrigé et remarques

Autres sujets

EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Présentation, conseils, attentes

Critères et recommandations

Considérations générales sur les dossiers

Proposition de traitement d'un dossier

ANNEXE

Accès aux dossiers

RÉDACTION DU RAPPORT 2022

Coordination générale : Lucie Comparini

Coordination des corrigés : Claude Alessandrini, Lucie Comparini

Relecture : Claude Alessandrini, Francesco Arru, Jean-Igor Ghidina

Traduction et faits de langue

Version et faits de langue : Sophie-Laure Zana (pilote), Hélène Sauvage

Thème et faits de langue : Luciano Prezioso, Michele Gulina, (pilotes), Marianna Alix

Composition en langue italienne : Giuseppe Sangirardi (pilote)

Assistance aux corrigés : Francesco Arru, Jean-Igor Ghidina, Claudia Zudini

Explication de texte 1 : Francesco Arru (pilote)

Explication de texte 2 : Claudia Zudini (pilote)

Thème improvisé : Jean-Philippe Bareil (pilote)

Exposés de la préparation d'un cours : Marianna Alix (pilote), Claude Alessandrini

Assistance aux corrigés : Sophie-Laure Zana, Hélène Sauvage

Par souci de fluidité de la lecture, la double écriture des terminaisons des mots féminin/masculin n'est pas appliquée, étant bien entendu que les termes « candidat », « enseignant », « professeur », « lecteur » font référence aux femmes comme aux hommes.

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

ADMISSIBILITE

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admissibles			
			Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	07.75	08.63	16.63	19.01	07.75	08.63	16.63	19.01
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	06.88	06.88	16.51	16.51	20.00	00.00	999999.99	0.00
101	Tout	Tous	06.88	08.63	16.51	19.01	07.75	08.63	16.63	19.01
102	3448 TRADUCTION	00001	08.88	10.38	16.51	19.01	08.88	10.38	16.63	19.01
102	Tout	Tous	08.88	10.38	16.51	19.01	08.88	10.38	16.63	19.01
Total			06.88	10.38	16.51	19.01	07.75	10.38	16.63	19.01

ADMISSIBILITE

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admissibles			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.

ADMISSIBILITE

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admissibles			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	00.25	15.38	0.50	27.63	13.25	15.38	23.88	27.63
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	00.25	18.63	2.75	30.63	13.00	18.63	23.13	30.63
101	Tout	Tous	00.25	18.63	0.50	30.63	13.00	18.63	23.13	30.63
102	3448 TRADUCTION	00001	00.25	12.75	0.50	30.63	08.50	12.50	23.13	30.63
102	Tout	Tous	00.25	12.75	0.50	30.63	08.50	12.50	23.13	30.63
Total			00.25	18.63	0.50	30.63	08.50	18.63	23.13	30.63

ADMISSIBILITE**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	2	2	2	08.19	08.19	00.44	00.44
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	1	1	0	06.88		00.00	
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	99999	6	0	0				
101	Tout	Tous	9	3	2	07.75	08.19	00.71	00.44
102	344 TRADUCTION	00001	3	3	2	09.63	09.63	00.61	00.75
102	344 TRADUCTION	99999	6	0	0				
102	Tout	Tous	9	3	2	09.63	09.63	00.61	00.75

ADMISSIBILITE

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
---------	---------	-----------	-------------------	--------------	----------------	---------------------	-------------------------	---------------------	------------------------

ADMISSIBILITE

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Ecart type présents	Ecart type admissibles
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	40	40	6	08.17	14.73	04.10	00.73
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	41	41	10	09.97	15.60	04.49	01.87
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	99999	48	0	0				
101	Tout	Tous	129	81	16	09.08	15.28	04.39	01.60
102	344 TRADUCTION	00001	81	81	16	08.94	10.31	02.11	01.27
102	344 TRADUCTION	99999	48	0	0				
102	Tout	Tous	129	81	16	08.94	10.31	02.11	01.27

Bilan de l'admissibilité de la session: 2022

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 9
Nombre de candidats non éliminés : 3 Soit : 33.33 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 2 Soit : 66.67 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0017.38 (soit une moyenne de : 08.70 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0017.82 (soit une moyenne de : 08.92 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 0016.63 (soit un total de : 08.32 / 20)

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

Bilan de l'admissibilité de la session: 2022

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 129
Nombre de candidats non éliminés : 81 Soit : 62.79 % des inscrits.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, CB, NR, RA, RD*

Nombre de candidats admissibles : 16 Soit : 19.75 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0018.02 (soit une moyenne de : 00.01 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0025.59 (soit une moyenne de : 12.80 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 7

Barre d'admissibilité : 0023.13 (soit un total de : 11.57 / 20)

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

ADMISSION**Notes-Totaux Min./Max. après barre**Concours **EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)**Section / option : **0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN**

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admis			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.
203			08.50	09.50	36.00	41.00	08.50	08.50	41.00	41.00
203	0785 EXPOSE PREPARATION COURS	00000	08.50	09.50	36.00	41.00	08.50	08.50	41.00	41.00
204			08.50	12.00	36.00	41.00	12.00	12.00	41.00	41.00
204	7783 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	08.50	12.00	36.00	41.00	12.00	12.00	41.00	41.00
Total			08.50	12.00	36.00	41.00	08.50	12.00	41.00	41.00

ADMISSION

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admis			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.

ADMISSIBILITE

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admissibles			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	00.25	15.38	0.50	27.63	13.25	15.38	23.88	27.63
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	00.25	18.63	2.75	30.63	13.00	18.63	23.13	30.63
101	Tout	Tous	00.25	18.63	0.50	30.63	13.00	18.63	23.13	30.63
102	3448 TRADUCTION	00001	00.25	12.75	0.50	30.63	08.50	12.50	23.13	30.63
102	Tout	Tous	00.25	12.75	0.50	30.63	08.50	12.50	23.13	30.63
Total			00.25	18.63	0.50	30.63	08.50	18.63	23.13	30.63

ADMISSION**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° commissi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Coef type présents	Coef type admis
203	078 EXPOSE PREPARATION COURS	00000	2	2	1	09.00	08.50	00.50	00.00
203	Tout	Tous	2	2	1	09.00	08.50	00.50	00.00
204	778 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	2	2	1	10.25	12.00	01.75	00.00
204	Tout	Tous	2	2	1	10.25	12.00	01.75	00.00

ADMISSION

Moyenne par épreuve/matière après barre
--

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN
--

Epreuve	Matière	N° omnicod	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
---------	---------	------------	----------------------	--------------	-----------	---------------------	-------------------	---------------------	------------------

ADMISSION**Moyenne par épreuve/matière après barre**

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Epreuve	Matière	N° ommissi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
203	078 EXPOSE PREPARATION COURS	00000	16	16	7	10.63	12.71	03.32	03.11
203	Tout	Tous	16	16	7	10.63	12.71	03.32	03.11
204	778 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	16	16	7	12.53	15.00	02.98	01.60
204	Tout	Tous	16	16	7	12.53	15.00	02.98	01.60

Bilan de l'admission de la session: 2022

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats admissibles : 2
Nombre de candidats non éliminés : 2 Soit : 100.0 % des admissibles.

*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire:
00.00, AB, AN, RD*

Nombre de candidats admis sur liste principale : 1 Soit : 50.00 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
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 : 56.32 (soit une moyenne de : 00.30 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0057.63 (soit une moyenne de : 00.00 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 38.50 (soit une moyenne de : 00.63 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0041.00 (soit une moyenne de : 10.25 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 1
Barre de la liste principale : 0057.63 (soit un total de : 00.61 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

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

REMARQUES GÉNÉRALES

INTRODUCTION ET BILAN

Le jury est heureux d'avoir pu organiser cette session sans encombre dans un contexte de crise sanitaire en décrue. Il est néanmoins conscient que les conditions n'étaient pas encore optimales pour les candidats durant l'année de leur préparation et que cela peut expliquer une baisse des effectifs (voir plus loin). Certains candidats redoublants se sont découragés, d'autres n'ont pas obtenu les résultats escomptés. En revanche, de nouveaux candidats ont franchi le pas, encouragés par l'augmentation de deux postes (sept au lieu de cinq dans le public) dont se réjouit le jury pour la discipline.

Rappelons plus généralement que, si le niveau de ce concours est honorable compte tenu du statut des candidats déjà enseignants, 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. 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.

Le jury rappelle aussi, de manière anecdotique, que l'écrit du concours n'est pas destiné à constituer une tribune pour des plaintes ou des revendications anonymes, sous couvert de traitement plus ou moins ironique des sujets. Cette attitude ne dénote que la frustration du candidat, sans possibilité de solution, et ne produit aucune remise en cause ni changement du réel, ce qui la rend inutile, voire contreproductive.

Les candidats qui ont joué le jeu et, particulièrement, les meilleurs d'entre eux ont fait preuve d'un savoir littéraire, linguistique, ainsi que d'un savoir-faire bien étayé. Il n'est pas concevable de « faire l'impasse » sur une partie du programme ou sur l'entraînement aux divers exercices pratiques (les quelques copies quasi blanches de certaines compositions ou les traductions bien en-dessous du niveau requis témoignent de ce défaut de préparation).

À l'oral, le jury est conscient de la disproportion qu'il existe entre les tâches à fournir en temps limité (préparation et passage) des deux épreuves de l'admission. C'est pourquoi, de même qu'il a organisé de la façon la plus profitable pour les candidats le déroulement de l'épreuve « Explication assortie d'un court thème oral improvisé », il s'est attaché à rendre plus facilement gérables les dossiers de l'épreuve « Exposé de la préparation d'un cours », dossiers qui doivent être soumis à un double traitement (analyse interne et utilisation en vue de l'exploitation pédagogique). La gestion du temps de préparation et du temps de passage semble ainsi plus équitable et davantage optimisée. Une meilleure connaissance des attendus a été remarquée par le jury qui se flatte d'y avoir contribué par la précision du rapport précédent.

Le jury tient à préciser que les copies restent anonymes (ce sont des numéros) jusqu'à la fin du concours et qu'il n'y a pas recours au dossier ou profil des candidats (cela n'a pas été le cas non plus durant l'année du confinement où l'évaluation s'est faite seulement sur l'écrit). Lors des oraux et des délibérations, l'origine académique des candidats n'est pas donnée au jury par la présidente. Par souci déontologique, à l'oral, les membres du jury qui connaissent des candidats s'abstiennent de leur poser des questions durant l'entretien et n'interviennent pas dans les délibérations. Enfin, le jury ne connaît pas les notes d'écrit des candidats admissibles et ne les découvre que lors des délibérations finales, lorsque la plateforme ministérielle calcule les moyennes générales après l'enregistrement des notes d'oral.

Cette année, le nombre de candidats présents, qui tournait autour de 100, habituellement, est tombé à moins de 85, avec la répartition suivante des effectifs :
Privé : 9 inscrits, 3 présents et non-éliminés, 2 admissibles (pour 1 poste).
Public : 129 inscrits, 81 présents et non-éliminés, 16 admissibles (pour 7 postes).

Un petit bilan statistique des moyennes (envoyées par le Ministère après la fin du concours) donnera la mesure des problèmes à signaler :

- Pour l'admissibilité du privé :

Moyenne des candidats à 8,70 et des candidats admissibles à 8,92, avec une barre d'admissibilité à 8,32.

Moyenne de la composition (dissertation) à 7,75 et de la composition des admissibles à 8,19.

Moyenne de la traduction (thème et version plus faits de langue dans chacun des exercices) à 9,63 (même moyenne que la traduction les admissibles).

- Pour l'admissibilité du public :

Moyenne des candidats à 9,01 et des candidats admissibles à 12,80, avec une barre d'admissibilité à 11,57.

Moyenne de la composition (dissertation) à 9,08 et de la composition des admissibles à 15,28.

Moyenne de la traduction (thème et version plus faits de langue dans chacun des exercices) à 8,94 et de la traduction des admissibles à 10,31.

Le niveau des moyennes et de la barre d'admissibilité est plus élevé dans le public que dans le privé. Mais l'écart n'est pas significatif dans l'épreuve de traduction, où les deux types de candidats rencontrent les mêmes difficultés.

La composition obtient de meilleures moyennes par rapport à la traduction : les meilleures notes de composition se situent entre 15 et 19, tandis que les meilleures copies de traduction ne dépassent pas le 14.

Les statistiques n'indiquent pas les détails des sous-exercices de l'épreuve de traduction, mais le jury constate une inégalité dans les résultats de thème et de version, la version étant l'exercice le plus pénalisant à l'écrit.

Les faits de langue, dont le poids peut aller jusqu'à un quart de la note, sont souvent trop rapidement et mal traités, alors qu'ils permettraient d'apporter des points précieux à la note finale de chacun des deux exercices de traduction.

Les épreuves orales sont à prendre très au sérieux, car elles ont un coefficient double par rapport aux épreuves de l'écrit. Une bonne préparation aux épreuves est fondamentale.

Voici le bilan statistique de l'admission :

- Pour l'admission du privé

Moyenne de l'oral des admissibles à 9,63 et des admis à 10,25.

Moyenne écrit/oral des admissibles à 9,39 et des admis à 9,69.

Moyenne épreuve pédagogique pour les admis 8,50.

Moyenne explication et thème oral pour les admis 12.

- Pour l'admission du public

Moyenne de l'oral des admissibles à 11,58 et des admis à 13,86.

Moyenne écrit/oral des admissibles à 11,98 et des admis à 13,71.

Moyenne épreuve pédagogique pour les admis 12,71.

Moyenne explication et thème oral pour les admis 15.

On retrouve les mêmes écarts qu'à l'écrit entre privé et public.

Dans les deux concours, on remarque qu'à l'oral, l'épreuve la plus pénalisante est l'épreuve pédagogique. Dans 3 cas seulement, les candidats admissibles ont eu une meilleure note à cette épreuve qu'à l'épreuve universitaire.

Dans l'épreuve d'explication de texte, la partie dévolue au thème oral improvisé (qui peut valoir jusqu'à un quart de la note de l'épreuve) est souvent sous-estimée par les candidats.

Les moyennes finales des candidats admis (écrit + oral) vont de 12 à 16, ce qui est assez honorable.

Le nombre de postes limité laisse plusieurs bons candidats en-dessous de la barre d'admission. Le jury conseille à ces candidats de parfaire leur préparation et leurs performances, et de se représenter au concours interne.

La présidente du jury, qui finit son mandat, se félicite du bon déroulement des quatre dernières sessions (dont les conditions n'ont pas été toujours faciles), du sérieux et de la rigueur des binômes de correcteurs, mais aussi de la cordialité bienveillante des commissions d'oral et de l'efficacité de son Directoire.

Enfin, le jury tient à indiquer qu'il conçoit ce rapport dans une optique constructive. Le rappel des qualités requises, la présentation des défauts rencontrés, les conseils méthodologiques et les propositions de corrigés ont pour seul but d'inciter les candidats à fournir le travail requis en connaissant bien les attentes du jury. Dans ce rapport, un exemple de traitement complet sera proposé pour chaque épreuve écrite et orale (y compris pour l'exploitation pédagogique de dossier).

LES ÉPREUVES DE L'ADMISSIBILITÉ

Traduction et faits de langue

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 d'une langue à l'autre, et ce dans les deux sens. L'exercice vise aussi à évaluer les connaissances dans les deux domaines culturels en présence. La sensibilité littéraire, le sens des nuances et un esprit logique rigoureux facilitent la compréhension du texte et la cohérence du rendu dans l'autre langue, mais, ce qui prime, c'est évidemment 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, puis, progressivement, en temps limité et sans documents. La mémorisation constante du vocabulaire, thématique ou non, est également fortement conseillée. Les révisions grammaticales et de conjugaison, s'il y a lieu, doivent être faites au préalable et, durant la préparation, elles doivent permettre de ne se concentrer que sur des points particuliers concernant les différences entre les deux langues (indiquées dans certaines grammaires ou dans certains manuels de version et de thème).

La restitution respecte les impératifs littéraires du texte, sa construction, son rythme, son ton, son registre linguistique, ses effets sur le lecteur. Il s'agit 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. 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.

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. 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 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. Les défauts à traquer restent l'italianisme en version et le gallicisme en thème. L'omission (considérée comme un refus de traduction) est à proscrire. On évitera les « blancs » ou, pire, le camouflage d'omissions. La clarté de la calligraphie est exigée car, si elle fait défaut, elle induit l'interprétation d'une erreur pour les correcteurs.

Il est recommandé de ne pas traduire les prénoms des personnages ou, si on le fait, il faut les traduire tous, ce qui peut être hasardeux. En revanche, il faut faire attention aux noms propres de lieux, d'événements, d'œuvres, de personnages qui ont une notoriété et traduction attestée dans la culture de la langue cible (comme Aix-la-Chapelle / Aquisgrana, ou Saint François / San Francesco) : le non-respect de l'usage sera perçu comme une grave lacune.

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.

Le traitement des faits de langue ne doit absolument pas être négligé et le candidat aurait tort de penser que son poids dans l'ensemble de la note n'est pas réel. Cet exercice 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, clairement énoncées, sont mises au service de la justification des nécessités ou des choix de traduction que reproduit la copie en cohérence avec la présentation et l'explication des segments soulignés.

Composition en langue étrangère

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. Elles doivent aussi et surtout faire l'objet d'une étude interne minutieuse et de lectures critiques utiles. La critique ne peut remplacer le travail personnel sur les textes. De même, si les informations et les pistes de lecture apportées par un cours peuvent être utiles, leurs éléments doivent être triés et réorganisés en fonction du sujet proposé et d'un traitement personnel de ce dernier. Les références à des ouvrages ou des courants critiques sont pertinentes, à condition qu'elles mettent en évidence des lignes d'interprétation, de confirmation, d'infirmité, de dépassement suggérées par le sujet à traiter.

Cette épreuve requiert des qualités de clarté, de rigueur et de synthèse. 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 des œuvres 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 le devoir en évitant les phrases nominales, les titres de parties soulignés ou numérotés, les cf., les parenthèses à répétition et les guillemets abusifs (la citation se veut une preuve dans le raisonnement, pas une fin en soi). Les enchaînements logiques 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'un travail 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 les œuvres 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 plan ne se donne jamais *a priori*. Les éléments issus du questionnement seront sélectionnés et organisés en fonction de l'itinéraire choisi. Cette organisation est 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 est une pièce apportée à l'ensemble organique que constitue le développement. Mise en lien avec le sujet, la connaissance précise des œuvres au programme et de leur contexte est la meilleure façon d'éviter les déductions erronées, les généralisations abusives, les envolées subjectives, les compilations et les platitudes. Le bon exemple fait l'objet d'une réappropriation dans la démonstration

en train de se construire. C'est là aussi que peut s'exercer l'esprit critique et que l'originalité de l'interprétation peut ouvrir une brèche dans les considérations stéréotypées héritées des manuels, voire de la citation elle-même. Enfin, les exemples précis et variés nécessitent, comme le reste, mesure et équilibre (la prolifération des titres, les listes de noms, les résumés des œuvres sont évidemment à proscrire).

LES ÉPREUVES DE L'ADMISSION

Explication de texte et thème improvisé

L'explication orale est une épreuve importante, car elle permet au jury d'évaluer la connaissance des œuvres au programme, la méthodologie d'une explication linéaire claire et articulée et la capacité des candidats à les communiquer à un auditoire. Elle se termine par un entretien de contenu avec le jury (de quinze à vingt minutes environ). Elle est assortie d'un exercice – quelque peu "dissocié" - de thème oral qui permet de vérifier, dans l'improvisation, les réflexes linguistiques du candidat dans la compréhension rapide d'un court extrait de la littérature française (du XIX^e au XXI^e siècle) et dans sa restitution immédiate la plus juste possible en italien.

On ne saurait trop insister sur la nécessité de maîtriser les textes : cela veut dire, naturellement, bien connaître les œuvres, mais aussi la méthodologie liée à l'explication linéaire.

Malgré le temps imparti pour la préparation, les candidats n'auront pas toujours la possibilité de relire d'autres extraits ou l'introduction critique de l'ouvrage (ils peuvent en revanche chercher dans les notes de bas de page ou les dictionnaires à disposition les informations dont ils ont besoin). Le fait de connaître la structure de l'œuvre et de savoir où se trouvent les passages importants ou certaines informations utiles est un avantage précieux.

L'explication de texte

Tout exposé doit être structuré, mais cela est encore plus important s'agissant d'un oral, puisque l'auditoire, qui n'a pas l'ensemble des œuvres sous les yeux, a davantage besoin de points de repère qui jalonnent et encadrent la démonstration. Par ailleurs, si le jury a bien l'extrait à expliquer devant lui, il n'est censé effectuer le travail de repérage des citations ou des références internes qu'en fonction des indications claires et précises fournies par les candidats.

Il est important que le candidat « déroule » son explication avec une introduction, un commentaire articulé en plusieurs parties ou moments et une conclusion. Le découpage du texte est fonction de l'articulation logique de ce dernier, comme c'est le cas pour n'importe quelle explication linéaire. Les titres à donner à ces parties sont conceptuels plus que simplement descriptifs. Dans l'introduction, il est essentiel de situer l'extrait que l'on va expliquer par rapport à l'œuvre dont il est tiré, de rappeler son importance (aucun extrait n'est sélectionné au hasard par le jury), d'annoncer

l'interprétation qui en sera donnée, sans trop dévoiler de l'analyse toutefois, et de présenter le découpage qui va structurer l'explication. La conclusion, quant à elle, rappelle les contenus fondamentaux de l'extrait et en suggère les implications.

Tout en évitant la paraphrase (qui est le défaut majeur dans cet exercice), l'explication de texte s'appuie sur des détails formels de l'écriture du passage en vue d'expliquer ses significations de fond. Les références utilisées par l'auteur sont également à expliciter.

Depuis 2019, le jury estime que, l'intégralité de l'épreuve se déroulant en langue italienne, il n'est pas nécessaire de lire le début du texte à expliquer.

Pour le détail de la méthodologie à respecter, on se référera au début des corrigés concernant cette épreuve.

Le thème oral improvisé

Depuis 2019, le jury insiste sur la nécessité de placer cet exercice à l'endroit stratégiquement le plus avantageux pour le candidat durant l'épreuve : non pas à la fin de l'entretien de l'explication, mais avant ce dernier, moment où le candidat mobilise encore toutes ses forces sans être déstabilisé par ses impressions dans l'échange avec les membres du jury. Une note sur le déroulement chronologique de l'épreuve est distribuée avec le sujet d'explication de texte.

Le thème improvisé est donné devant la commission de la salle de passage et le candidat qui a quelques minutes pour le découvrir, éventuellement noter ou souligner quelques mots.

Le jury renvoie les candidats aux conseils donnés pour la traduction écrite dans ce rapport (introduction générale et corrigés), en y ajoutant la nécessité d'être bien préparé à cet exercice spécifique par des entraînements dans les conditions du concours : trois minutes pour la lecture silencieuse du texte, quelques secondes pour la lecture à haute voix du texte français (sans faute de prononciation), puis dictée de la traduction à un rythme correct (ni trop rapide ni trop lent). Trop souvent, la rapidité d'exécution, le manque de recul et le stress lié à cette partie d'épreuve font commettre des erreurs importantes, ce qui provoque la perte de quelques points précieux (jusqu'à 4 dans le pire des cas, l'exercice étant noté sur 5).

Dans le cours de la traduction orale, toute correction (parcimonieuse) doit être clairement explicitée par une précision comme « pardon, je corrige le mot X ». Si le candidat a le droit d'annoncer qu'il reviendra à la fin de sa tâche sur certains mots ou certains de ses choix (pas plus de trois), il ne peut, en fin de traduction, revenir que sur ce qu'il a annoncé. Dans l'éventuelle reprise finale, il faut bien veiller à ce que les modifications apportées ne conduisent pas à de nouvelles erreurs d'accord, de temps ou de syntaxe. Il est donc conseillé de reprendre le mot dans son segment.

Le rapport reporte dans le corrigé tous les textes de thème oral improvisé avec une proposition de traduction pour l'un d'entre eux qui n'exclut pas les nombreuses productions correctes des candidats.

Exposé de la préparation d'un cours

Étant donné la spécificité moins « classique » de cette épreuve orale, sa présentation, les conseils prodigués par la commission adéquate et le corrigé fourni par le jury n'ont pas été dissociés. Les candidats trouveront l'ensemble dans la dernière partie de ce rapport, avant l'annexe contenant tous les dossiers.

NB : Les lecteurs du rapport du jury tiendront compte également de la présentation des corrigés ci-après, où ils pourront trouver d'autres considérations, aussi bien générales que plus précisément adaptées aux épreuves et aux sujets.

Le jury rappelle enfin que ses corrigés relèvent de propositions de traitement et non de modèles dans l'absolu.

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

TRADUCTION ET FAITS DE LANGUE

VERSION

Remarques préliminaires

L'épreuve comporte deux parties : la traduction évalue la compréhension du texte d'origine, tout comme le degré de fidélité, de précision (de compréhension et du rendu), le degré de nuance, de naturel, d'élégance parfois, dans le passage à la langue cible ; l'exercice portant sur quelques faits de langue repérés dans le texte complète l'épreuve de traduction.

Le jury tient à rappeler la nécessité de se préparer aux deux volets de l'épreuve, et de les traiter dans leurs copies avec un égal sérieux.

La part dévolue aux faits de langue peut aller jusqu'à un cinquième de la note finale. Les candidats qui n'ont pas traité les faits de langue perdent d'office tous les points attribués à cet exercice, quelle que soit la qualité de leur traduction.

Le texte à traduire est toujours un texte littéraire, sans aucun *a priori* concernant son genre ou sa date. Les candidats doivent donc s'entraîner à traduire des extraits de tous les styles et registres, et envisager des textes sur un arc temporel un peu plus vaste que la littérature des XXe et XXIe siècles. Le candidat n'a pas pour autant à produire un texte d'auteur, et toute liberté ou tout ajout est sanctionné dans le cadre du concours.

Les rapports de jury des années antérieures donnent, année après année, des recommandations utiles et les candidats sont invités à s'y reporter. Il convient de

rappeler que l'épreuve requiert une très bonne maîtrise des deux langues et un grand degré de précision dans la langue cible comme dans la langue source. Aussi le jury tient-il à souligner l'importance de la connaissance approfondie de la langue française.

Les candidats pourront consulter avec profit : *Le français correct : guide pratique des difficultés*, Maurice Grévisse, Duculot, Gembloux (Belgique), 2009 (6^{ème} édition) ; *Pièges et difficultés de la langue française*, Jean Girodet, Paris Bordas, 2008 ; *Cours supérieur d'orthographe*, BLED Édouard et Odette, Paris Classiques Hachette, 1954.

Le texte proposé cette année ne présentait pas de difficultés majeures de compréhension. Quelques expressions ardues, certes, mais la narration était linéaire et la vivacité du texte en facilitait la lecture. Pour autant, la traduction n'allait pas de soi et le jury a souvent regretté un manque de vigilance de la part des candidats.

De très nombreuses copies comportaient de graves lacunes d'analyse et de syntaxe, avec un nombre extrêmement élevé d'italianismes de construction. Qu'il nous soit permis de mentionner ici, dès ces premières lignes relatives à la syntaxe, les fautes induites par les fautes de ponctuation. Les deux langues, italien et français, ne ponctuent pas de la même manière et il est important que les candidats le mesurent dans le cadre de leur préparation : certaines fautes de syntaxe auraient pu être évitées avec une ponctuation structurée et rigoureuse : ainsi pour la traduction de « e anche su tali basi di affinità », où l'absence de virgule après *anche* amenait à un contresens (voir plus bas). À cet égard, nous conseillons aux candidats de se référer au livre classique de Maurice Grévisse, *Le bon usage*, qui énonce (tout particulièrement au paragraphe 1063) les règles relatives à la hiérarchisation et à la séparation des propositions principales, circonstancielles, incidentes, etc. Les types de négation (négation réelle, syntaxe de « aucun », négation explétive) sont, elles aussi, des sources fréquentes de confusion. Et les phrases complexes (et longues) souffrent souvent d'un défaut d'architecture.

Outre quelques lacunes de lexique, regrettables mais inhérentes à l'exercice d'une traduction sans dictionnaire (« *manipolo ; confidenziali ; un famiglio* »), le jury s'est étonné que la plupart des candidats ne sachent pas traduire *fuori mano* (pourtant tout à fait courant) et qu'ils manquent de précision pour la traduction de *presto* (« bien vite », et non « aussitôt ») et de « certo » (« bien sûr », « naturellement »). Les adverbes qui, modalisant le discours, font partie de la subtilité de la langue et de ses inflexions ont souvent été malmenés.

Concernant la méthode, il est important que les candidats posent des repères avant de s'atteler à quelque traduction que ce soit. Ainsi, des expressions précises (« *attaccato il cappello, entrò un poco in ombra, correr dietro a Giampaolo, del lauto banchetto* », etc.) ont légitimement mis en difficulté la quasi-totalité des candidats, mais l'on comprenait que, dans l'écriture de Montale, se tissait un jeu constant entre le sens figuré et le sens concret. On pouvait donc commencer à résoudre ces difficultés en clarifiant au brouillon quels étaient les garde-fous, pour ne pas choisir de formulations n'ayant qu'un sens concret. De même pour le long discours indirect libre du dernier paragraphe, qui, dès lors qu'on en prenait conscience, interdisait tout passage au discours direct. Cette étape dans la prise de connaissance du texte manque trop souvent dans le travail préparatoire.

Par ailleurs, une relecture méthodique aurait permis de corriger des fautes d'inattention, qui sont décomptées au même titre que les autres : il faut confronter son propre texte avec le texte source, et procéder à une relecture autonome du texte

français, dans sa cohérence et dans son souffle, notamment pour le naturel de la ponctuation (nous y reviendrons).

Sujet

https://media.devenirensignant.gouv.fr/file/agreg_interne/22/4/s2022_agreg_interne_lve_italien_2_1424224.pdf

Proposition de traduction

[1] La nouvelle du mariage de Giampaolo avec Madame Dirce F., deux fois veuve et bien plus âgée que lui, n'avait pas éveillé de commentaires défavorables en ville. La vie avait été difficile pour Giampaolo, et le savoir établi une fois pour toutes (même si c'était au prix de quelques inévitables renoncements) était un soulagement pour ses innombrables amis, dont aucun ne se risqua à ragoter qu'il s'était, comme on dit communément, « casé » de façon avantageuse. Les noces furent suivies de fêtes et de banquets d'une somptuosité remarquable ; après quoi la vie des deux époux fut un peu moins dans la lumière. On continua à parler d'eux, mais en des termes quelque peu évasifs. On disait que Giampaolo « travaillait » – à quoi et dans quelle direction travaillait-il ? Il n'était pas possible de le tirer au clair – et que sa Dirce avait concocté pour lui un paradis sur terre. [...]

[2] Federigo ne s'était pas tout à fait rendu compte de ces bémols et de ces réserves jusqu'au matin où, se promenant distraitemment dans un quartier excentré, rue du Fournil, étant arrivé devant la grande maison portant le numéro 15, il se souvint que, là, résidait son vieil ami Giampaolo, qui avait disparu de son noyau d'amis proches à la suite d'un mariage chanceux. Federigo était pauvre et timide, et il ne pouvait pas courir après Giampaolo dans sa nouvelle vie, et ramasser les miettes de son superbe banquet. Il avait un cœur d'ami, et non l'âme d'un caudataire ou d'un impétrant. De sorte qu'un mélange de retenue et d'orgueil l'avait fait se tenir à distance de son ami plus chanceux que lui ; jusqu'au jour où la glace s'était rompue d'elle-même et où Federigo en était venu spontanément, sans le savoir ou presque, à appuyer sur la sonnette de la maison de Giampaolo, espérant pouvoir passer avec lui l'une de ces demi-heures complices qui, en d'autres temps, avaient fait de A. une ville chère à ses yeux...

[3] Accueilli par les grognements d'un chien de garde et introduit dans une salle – qu'il apprit bien vite à appeler *living room* – pleine de tableaux, de statues, de tentures, de vases d'étain et d'aigles en argent, Federigo fut assailli par une rafale de cris, dès qu'un domestique mal rasé eut demandé et transmis à l'instance la plus opportune ses qualités.

Federigo Bezzica ? Quel honneur inespéré. Depuis des années, depuis deux ou trois ans, quand elle avait commencé à avoir le *béguin* pour Giampaolo, à l'époque où son défunt mari, son second défunt mari, était encore de ce monde (et un doigt se leva pour indiquer un homme chauve dans un grand portrait à l'huile), elle, madame Dirce, elle avait tout su de lui, avait vibré d'intense¹ admiration pour sa vie et pour son tempérament. Federigo Bezzica ? Si elle l'avait connu avant... [4] Qui sait... Le plus

¹ La coquille qui s'était glissée dans le sujet (« intesa » à la place de « intensa ») a été corrigée oralement. L'éventuelle faute liée à cette coquille a été banalisée lors de la correction (aucune sanction). La bonne compréhension du passage et le rétablissement de la traduction en « intense » a été légèrement valorisé.

cher, le plus digne, le plus secret des amis de Giampaolo. Bien sûr qu'il méritait une remontrance pour s'être présenté bon dernier. Par timidité ? Ou par amour pour une vie tranquille ? Elle ne comprenait que trop son goût pour la béate quiétude, et c'était d'ailleurs sur la base de telles affinités qu'elle espérait nouer avec lui une belle et solide amitié. Giampaolo ? Oui, Giampaolo était en train de travailler, mais il apparaîtrait sous peu. Entre-temps, on pouvait profiter de l'attente et échanger quelques mots pour faire plus ample connaissance. Désirait-il un Porto, un Dry Martini, un Negroni ? Fabrizio, où donc était fourré ce bon à rien de Fabrizio ? Vite, un Porto pour monsieur.

Analyse des sections

Section 1

« **La notizia che Giampaolo** » : la complétive donnait ici un complément d'explication sur le contenu de cette « nouvelle », et le mot « che » méritait une attention particulière. En effet, il peut avoir en italien moderne le rôle d'un « subordonnant générique » (Serianni, *Garzantine Italiano* 1997), tout particulièrement dans une langue informelle : par exemple dans l'énoncé « mangia che ti fa bene ». De sorte qu'il ne s'agissait pas d'un pronom relatif, car « la notizia » (qui, dans ce cas, aurait été l'antécédent de « che ») n'est ni sujet (contrairement à « la notizia che era stata annunciata palesemente »), ni COD (contrairement à « la notizia che Giampaolo aveva propalato ») : il s'agissait d'une anacoluthie typique d'une langue moyenne, que permet précisément ce « che » générique italien.

Or « que » ne peut pas avoir ce rôle de « subordonnant générique » en français. Il fallait donc contourner la difficulté, soit en modifiant légèrement la phrase (« Apprendre que Giampaolo s'était marié » ou « La nouvelle du mariage de Giampaolo »), soit en jouant sur les formes composées telles que les locutions prépositionnelles : auprès de laquelle, contre lequel, etc. En l'occurrence : « La nouvelle selon laquelle Giampaolo... ».

Le jury a donc sanctionné « La nouvelle que Giampaolo s'était marié » comme une faute de syntaxe et a accepté les aménagements exposés plus haut.

« **non aveva destato sfavorevoli commenti** » : dans le passage au français, ce segment a été l'objet de fautes diverses concernant l'indéfini « de » (pluriel de « un, une ») et la place de l'adjectif : nous aborderons ces points l'un après l'autre.

Il s'agit d'une phrase négative, et ce type d'énoncé a des règles qui lui sont propres. Alors qu'il est fautif, en italien, d'exprimer le partitif indéfini (d'où « aveva destato dei commenti » à la forme affirmative, mais « non aveva destato commenti » à la forme négative), en français, il faut l'exprimer ainsi : « n'avait pas suscité *de* commentaires ». « *Des* commentaires défavorables » ne peut s'entendre que dans un énoncé affirmatif (par ex. « Ce sont là *des* commentaires désobligeants ») et en aucun cas si l'adjectif est placé avant le nom, pas plus dans une proposition négative (« il n'y a plus *de* risque avéré ») que dans une proposition affirmative (« ce sont *de* simples désagréments », mais « j'ai eu *des* douleurs passagères »).

En outre, dans le cas présent, il fallait déplacer l'adjectif épithète : en règle générale, et à part quelques expressions figées (par ex. le vieil homme), l'adjectif ne se place avant le nom que lorsqu'il a une valeur qualitative, exprimant un jugement ou une réaction affective ; d'où la différence entre « un homme grand » (qui sert à indiquer la taille : « valeur *discriminative* », Grévisse, *Le bon usage*, 1964, § 397 ; sens

« denotativo », dit-on en italien) et « un grand homme » (qui indique, au sens symbolique, l'estime et la reconnaissance que celui-ci suscite).

« **anche se a prezzo di** » : la traduction de « anche se » a donné lieu à des tournures fautives, en syntagme. « Même si c'est au prix » ne respectait pas la concordance des temps ; « même si au prix de » (sans « c'était ») était un italianisme ; et « même au prix de » était un léger faux sens, puisque cela revenait à confondre « anche se » adversatif (qui indique donc une restriction) avec « perfino » (qui aurait indiqué la surprise). Le jury attendait donc « même si c'était au prix de ».

« **alcune inevitabili rinunzie** » : « alcune » a souvent été déformé. Pourtant, « plusieurs » indique une quantité plus importante que « quelques » ; et « certains » indique une sélection qualitative, là où « alcune » n'est qu'un numérateur. Or la traduction ne doit jamais être une réécriture.

« **i suoi innumerevoli amici, nessuno dei quali** » : cette phrase complexe, et cette articulation en particulier, ont causé bien de difficultés aux candidats, au point que plusieurs d'entre eux ont fait le choix de couper la phrase, contournant la difficulté (soit avec un point final, soit avec deux indépendantes : « et aucun de ces amis »/ « et aucun d'entre eux »). L'analyse devait pourtant permettre de surmonter ce passage : « nessuno dei quali » introduit une relative et le groupe est sujet du verbe « si arrischiò ». On ne pouvait employer « qui », le pronom relatif le plus simple en fonction de sujet, sous peine de perdre l'idée qu'il s'agissait d'extraire une partie d'un ensemble (ces « amici » de Giampaolo), ici pour en indiquer la réaction spécifique, ou d'en préciser l'unanimité : le relatif a valeur de partitif. On pouvait donc utiliser « dont » avec un numérateur (nul, en l'occurrence) : « dont aucun » ou « dont pas un (seul) ». En revanche, avec « lequel » (dont « lesquels » et « desquels » sont des formes fléchies), il fallait faire attention à l'ordre des mots. On dit en effet « aucun desquels » (et non l'ordre contraire), comme on dit « parmi lesquels » (et non l'ordre contraire).

« **nessuno dei quali si arrischiò** » : nombre de candidats se sont trompés dans la syntaxe de « aucun » qui a une valeur négative mais ne se construit qu'avec « ne », et jamais avec « pas » ou « point ». Par ex. : « aucun de ses enfants n'a eu de mal à répondre ».

« **malignare** » : la difficulté résidait moins dans le sens de ce mot (tenir des propos méchants ou avoir des pensées méchantes concernant quelqu'un), que la plupart des candidats ont bien cerné, que dans l'enchaînement avec la suite de la phrase : une complétive qui précisait la teneur de cette médisance. On retrouve ici ce « che » générique dont parle Serianni (voir plus haut).

Ainsi, « médire que » était incorrect (on médit « sur » ou « de » quelqu'un), tout comme « jaser que », « cancaner que », etc. Le seul verbe compatible (et dans une tournure identique au texte italien) était « ragoter que », mais son emploi est rare et le jury n'était pas en droit de l'attendre de la part de candidats composant sans dictionnaire. Le jury a donc accepté toutes les constructions avec un verbe (« dire que », « penser que ») et un modalisateur du discours indiquant la méchanceté (« avec malveillance », « méchamment », « avec fourberie », « avec malice », etc.). D'autres tournures ont été acceptées, malgré quelques lourdeurs : « faire de l'ironie en disant que ». En revanche, « prétexter que » a été sanctionné, puisque ce verbe dit une apparence (ce

qui n'est pas le cas de « malignare ») et qu'il se rapproche d'« alléguer », servant donc à se justifier, là où « malignare » n'indique que la déclaration.

« **volgarmente** » : l'immense majorité des candidats a, de façon fautive, traduit cet adverbe par « vulgairement ». Or, en l'occurrence, il ne s'agissait pas du registre, l'expression « *attaccare il cappello* » n'ayant rien de vulgaire au sens de graveleux. L'adverbe avait ici son sens premier : « communément ».

Par ailleurs, l'adverbe concernait de toute évidence non le comportement de Giampaolo, mais ceux qui étaient prompts à « malignare », de sorte que « *attaccato il cappello* » était entre guillemets pour reformuler le « *sistemarsi* » de la ligne 3, « *per dirla volgarmente* », comme ses amis. Il fallait donc l'ancrer dans le discours : « communément parlant », « comme on dit communément », « dans le langage courant », etc.

« **attaccato il cappello** » (sous-entendu « *al chiodo* ») : cette expression idiomatique a donné du fil à retordre aux candidats. Elle signifie : se caser en épousant une femme aisée. Les propositions les plus variées ont été faites, avec une inventivité qui a parfois ravi le jury, notamment « trouver la poule aux œufs d'or ». En revanche, le jury a sanctionné de façon graduée les traductions qui affaiblissaient le texte (« trouver chaussure à son pied » ou « mettre le grappin sur quelqu'un » ne donnent pas l'idée d'un écart en termes de revenus), celles qui ne comportaient aucun caractère imagé (par ex. : « choisi de se faire entretenir »), ou qui relevaient d'un registre familier (comme « trouver le gros lot », « trouver la bonne poire »), alors que, comme nous venons de le dire, l'expression n'a rien de « vulgare » au sens de « plateale ». Le jury a sanctionné plus lourdement encore les erreurs portant sur le sens (les expressions « fermer boutique », « prendre sa retraite », « se ranger », etc. donnent l'idée que Giampaolo était jusque-là un coureur de jupons), ou les propositions traduisant l'expression de façon littérale.

« **entrò un poco in ombra** » : si la tournure imagée de Montale ne posait pas de problème à la lecture, la formulation en français pouvait donner lieu à des contresens, et ce fut le cas, du fait d'un lexique mal maîtrisé, lorsque certains candidats ont choisi de parler de la vie conjugale « ombrageuse » de Giampaolo (ce qui laissait entendre qu'il y avait des tensions dans le couple). Une traduction littérale était une impropiété (« entra dans l'ombre » ou « la pénombre »), car cela ne se dit que dans le sens concret. Enfin le jury a sanctionné toute formulation laissant entendre que cette vie en retrait était un choix délibéré de la part de Giampaolo et Madame Dirce F., puisque la façon dont elle accapare Federigo montre bien qu'elle est avide de relations et de rencontres. Mais le jury a accepté des formulations prudentes telles que « s'effaça un peu » ou « se fit plus discrète » (où « se faire » n'indique pas une action, mais signifie « devenir »).

« **a che e in quale direzione non era dato appurare** » : il s'agissait d'une phrase complexe, dont la subordonnée – une interrogative indirecte (« a che e in quale direzione ») était antéposée. Il n'était pas possible de la traduire littéralement. En effet, à l'écrit tout du moins, le français moderne ressent la phrase suivante : « à quoi et dans quelle direction il travaillait / travaillait-il, il n'était pas possible de le tirer au clair », comme une anacoluthie. D'ailleurs, le locuteur français rétablit intuitivement le lien avec le groupe antéposé en le rappelant : « le » – « le tirer au clair ». Il y avait donc deux possibilités : soit rendre en priorité l'interrogative (donc avec inversion du sujet, mais

en coupant la phrase : point d'interrogation, puis majuscule) : « À quoi et dans quelle direction travaillait-il ? Il n'était pas possible de le tirer au clair » ; soit rendre en priorité l'anacoluthie, sans inversion du sujet : « À quoi et dans quelle direction il travaillait, il n'était pas possible de le tirer au clair ». Dans les deux cas, à la différence de l'italien (« a che e in quale direzione lavorava non era dato appurare ») un signe de ponctuation était obligatoire entre la principale et la subordonnée.

Mais, outre cette difficulté, beaucoup de candidats ont eu du mal à choisir la bonne préposition ; rappelons qu'elle est induite par le verbe : « travailler à quelque chose et *dans* une direction », et non « en » : « en quoi travaillait-il » mettait en doute le fait que son activité fût un vrai travail ; « dans quoi travaillait-il » (outre qu'il s'agissait d'un modernisme) mettait sur la voie du domaine d'activité et indiquait le domaine d'activité comme information manquante, alors que le texte était délibérément énigmatique et vague. Ainsi, traduire par « il n'était pas donné de » (ce qui revient à dire « il n'était pas permis de ») était un faux sens, car le texte laissait place à l'imprécision sans pour autant qu'un interdit soit posé.

Section 2

« **Di tali attenuazioni e riserve** » : rappelons que le français est tenu de préciser les articles pour les deux termes : « Les atténuations et les réserves ». Certes, il est des cas en français où l'on omet l'article, notamment dans le cas de noms allant par paires : « Ouvriers et paysans avaient cessé le travail », mais « lorsque l'article est employé devant le premier nom d'une série, il doit l'être aussi devant chacun des autres : « Le courage, la patience et la prudence sont nécessaires dans les difficultés et les traverses de la vie. – Il sonna la charge, fut le trompette et le héros » (La Fontaine, *Fables*, II 9, cité par Grévisse, *Le bon usage*, 1964). Dans le cas présent, l'omission de l'article était donc un italianisme.

« **in cui passeggiando** » : « passeggiando distrattamente fuori mano, in via del Forno » et « giunto dinanzi al palazzotto segnato col numero 15 » sont deux propositions incidentes. Elles s'insèrent dans la subordonnée « in cui... ricordò che là ». En français, il convient d'ouvrir une proposition incidente (ou incise) avec une virgule et de la refermer de même avec une virgule (ce que l'italien ne fait pas de façon systématique, par ex. : « L'aria fresca, odorosa di confetto mi faceva volare pei corridoi » (Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, cap. 7). Le français exige la clarté quant à l'architecture de la phrase, et la ponctuation a comme fonction première de séparer les propositions et les phrases. Nous recommandons aux candidats de consulter le paragraphe 1063 B. de Maurice Grévisse (*Le bon usage*, 1964), qui précise l'emploi de la virgule dans un groupe de propositions.

Par ailleurs, l'indication « in via del Forno » pouvait être traduite par « « via del Forno », « rue du Boulanger » ou « rue de la Boulangerie. En revanche, mélanger les deux langues (« rue du Forno ») était très maladroit et pouvait laisser penser que « Forno » était ici un nom propre ou un nom sanctuarisé (comme pour la « rue du Risorgimento », dans certaines villes de la Vallée d'Aoste).

« **davanti al palazzotto** » : il est important de traduire les suffixes (comme ici dans « palazzotto »), sous peine d'être sanctionné pour une omission. Il s'agissait d'un suffixe augmentatif, mais trop de copies ont choisi des qualificatifs impropres pour une maison : « gros, trapu », etc. Rappelons par ailleurs que le mot « palazzo » désigne un édifice de grande taille, et qu'il peut donc être traduit, selon le contexte, par

« palais » (s'il s'agit d'un souverain ou d'un prince, ou d'un vaste édifice public, comme dans l'expression « palais des sports »), par « immeuble » (qui accueille la plupart du temps différentes familles) ou « demeure » (pour un édifice privatif cossu) ; mais quelle que soit la polysémie du terme italien, en français chacun a sa connotation et sous-entend un certain rang ou statut de Giampaolo.

« **segnato col numero** » : s'il est habituel de traduire « segnare » par « marquer » (« me lo segno da qualche parte » : je le marque, je le note quelque part), ici « marqué avec », « marqué de » ou « désigné » induisaient une stigmatisation du bâtiment (comme dans « marqué d'une croix rouge ») qui ne figurait pas dans le texte italien. « Marqué par » laissait entendre que le bâtiment gardait trace d'une lésion ou d'une destruction (comme dans : « une façade marquée par la guerre »). Pour indiquer simplement une adresse, on dit d'un bâtiment qu'il est « au numéro 15 », ou qu'il « porte le numéro 15 » : seules ces deux solutions ont été admises par le jury.

Par ailleurs, quelques candidats ont confondu « numéro » (qui correspond à l'aspect ordinal : il sert au classement, à la numérotation d'un élément dans une série) et « nombre » (qui correspond à l'aspect cardinal : quantité d'éléments que recèle une collection d'objets). Enfin, « 15 » est un nombre, et non un chiffre comme l'ont écrit quelques-uns : dans le système décimal, « 15 » est un nombre qui s'écrit avec deux chiffres (symboles) : 1 et 5. Le seul mot admissible était le « numéro ».

« **Giampaolo, sparito dal manipolo dei suoi intrinseci** » : dans la continuité de ce qui a été dit plus haut concernant la ponctuation, le jury tient à rappeler que la virgule était indispensable pour séparer « Giampaolo » de « sparito » (la virgule figurait déjà dans le texte italien, mais, de façon générale, les candidats respectent trop peu la ponctuation, notamment les virgules). Il s'agit ici d'un participe passé, qui ouvre une proposition distincte de la principale et indique l'antériorité : « habitait son vieil ami G., qui avait disparu » (avant de s'installer au numéro 15 de la rue du Fournil). Or, sans virgule, n'indiquant plus de proposition distincte, « disparu » devenait un adjectif épithète se rapportant à Giampaolo et indiquait sa mort (comme on parle de « soldats disparus au combat »), ce qui créait un problème logique. Notons, quoi qu'il en soit, que le « de » français ne suffisait pas à traduire le « da », et à le distinguer du « de » pour « dei suoi intrinseci ».

Concernant la traduction de « intrinseci » (qui ne pouvait pas être traduit tel quel en français, puisque « intrinsèque » n'existe que comme adjectif), le mot « camarade » avait une connotation scolaire ou politique ; « compères » ou « acolytes » laissaient sous-entendre quelque action malveillante dont Federigo aurait été complice ; quant aux « connaissances », elles sont superficielles ; les « fréquentations », quant à elles, naissent de l'habitude ; quand « les relations » renvoient à l'entregent ; « les proches » enfin ne désignent, dans la langue châtiée, que les relations familiales ; « intrinseci », en revanche, donnait l'idée de l'intimité, ou de la proximité, de sorte que le jury a admis « ses amis proches », « ses amis intimes ».

« **fortunato matrimonio** » : si « fortunato » peut vouloir dire « heureux », ce n'était pas le cas ici, car en français un « mariage heureux » renvoie strictement au bonheur que les époux trouvent dans leur union. Bonheur dont nous ne savons rien, d'autant que Giampaolo n'apparaîtra jamais dans l'extrait : il s'agissait d'un contresens. « Fortuné » était impropre, car, de nos jours, il ne désigne plus guère qu'une personne (en conséquence de quoi, il était possible de l'employer plus loin dans le texte pour « l'amico più fortunato », même si on perdait la répétition). « Une bonne alliance » se

dit lorsque chacun y trouve un bénéfice financier ou statutaire, alors que la situation entre Giampaolo et Madame Dirce F. est de toute évidence asymétrique. L'adjectif « fortunato » pouvait ici être traduit par « chanceux », ou « avantageux ».

« **non poteva correr dietro a Giampaolo** » : « courir derrière » était impropre, car il renvoyait au sens concret ; « poursuivre » changeait le sens (faux sens), car le mot se dit d'une relation galante (on « poursuit une femme de ses assiduités »), ou d'une personne qui fuit, comme si G. faisait tout pour ne pas être rejoint. Le jury a accepté les verbes « s'accrocher à » et « suivre Giampaolo ».

« **del lauto banchetto** » : si l'italien omet le possessif dès qu'il n'y a pas ambiguïté quant à l'identité du possesseur, ce n'est pas le cas du français. Trop de candidats ne l'ont pas rétabli, alors qu'il fallait nécessairement traduire : « *son* somptueux / magnifique / splendide, etc. banquet ». Comme souvent dans ce texte de Montale, l'expression avait ici un sens imagé : si « lauto » peut vouloir dire « abondant », l'adjectif renvoyait uniquement au sens concret du festin. C'est pourquoi le jury a sanctionné « abondant », « copieux », « exquis », « le buffet », et a admis « somptueux », « magnifique », « splendide ».

« **Il suo era un cuore di amico** » : voir dans la partie « Faits de langue ».

« **caudatario** » : le jury a été indulgent quant à l'ignorance de ce mot technique, qui appartient à la liturgie catholique, mais il a sanctionné toute proposition invraisemblable ou impropre (par ex. : « un glaneur », qui ne s'emploie qu'au sens propre, pour un métier, là où le verbe « glaner » a un sens concret et un sens figuré).

« **finché il ghiaccio non s'era rotto... e Federigo** » : cette seule subordonnée a été l'objet de très nombreuses fautes, liées à des lacunes syntaxiques et à des italianismes.

Rappelons que « finché » peut se traduire par « jusqu'à tant que » ou « jusqu'à ce que » (qui se construit avec le subjonctif, en respectant la concordance des temps) ; « jusqu'au jour où » et « tant que » se construisent, en revanche, avec l'indicatif. De nombreuses fautes de mode ont été relevées dans les copies.

S'y sont greffées des fautes liées à l'enchaînement des subordonnées : « finché » régissait deux subordonnées : « il ghiaccio non s'era rotto » et « Federigo era giunto spontaneamente » ; or l'italien ne coordonne deux subordonnées dépendant d'une même conjonction que par la conjonction de coordination « e » (à moins que « che » ne soit présent en l'état dans la conjonction matricielle : « dopo di che... e che... »). En français, il faut en revanche les coordonner par « et que », sous peine de commettre une faute de syntaxe.

Enfin, force est de constater que la négation explétive (« non s'era rotto ») n'est pas maîtrisée en français : celle-ci se distingue de la négation réelle en ce qu'elle n'est qu'oratoire et qu'elle n'implique aucune négation (la glace se rompit bel et bien entre Federigo et Giampaolo). Dans le cas d'une négation explétive, on n'emploie que le premier terme, sans « pas » : « *jusqu'à ce que* la glace ne se fût rompue *et que* Federigo », etc.

« **reso cara la città di A...** » : « rendue chère » était un italianisme. Le français n'emploie le verbe « rendre » que pour l'attribut du complément (ici en italiques) : « rendre ses élèves méthodiques » ; le verbe « rendre » ne peut pas introduire

directement l'adjectif attribut du sujet : le nom s'intercale. De surcroît, dans le cas présent, ce n'est pas la ville de A. qui change, mais l'affection que lui porte Federigo, à la faveur de ces « mezz'ore confidenziali ». Il fallait donc traduire par « qui avaient fait d'A. une ville chère à ses yeux », ou « qui lui était chère ». Les verbes « aimer » ou « apprécier » étaient faibles.

Section 3

« **vasi di peltro** » : comme plus haut pour « caudatario », le jury a été indulgent, et n'a sanctionné lourdement que les candidats qui choisissaient un matériau (tissu, par ex.) ne pouvant pas constituer la matière d'un vase. Même si, techniquement, il s'agissait d'étain, le jury a accepté tous les noms de métal que les candidats ont pu proposer.

« **investito da** » : le mot « investito » a donné lieu à des traductions très variées, qui donnaient parfois un tour tout à fait surréaliste à la fin de ce paragraphe. Parmi l'abondance des propositions, nous en commenterons deux : « submergé », qui était un faux sens car, au sens figuré, on est submergé par des émotions (« être submergé par la tristesse », « être submergé par le travail », qui indique le fait d'être débordé par une masse de travail à laquelle on a du mal à faire face) plutôt que par un élément extérieur (en l'occurrence, des cris) ; quant à « frappé », qui revenait souvent dans les copies, il disait la seule surprise de Federigo face à cette « raffica di strida » (sans indiquer qu'il en eût été le destinataire ; et nous avons fait le même reproche à « saisi » - même si les pénalités sont restées modestes sur ce point), ou faisait basculer le texte dans le sens concret (certains candidats ont d'ailleurs, dans cette veine, proposé « percuté », qui était également fautif).

« **nella sede più opportuna le sue generalità** » : ici aussi, de trop nombreux candidats n'ont pas saisi le sens figuré, alors que « le sue generalità » (qui désignent les éléments permettant d'identifier une personne, et qu'on appelle en français les « qualités ») devaient mettre sur la voie. « Les références », que quelques-uns ont proposé, était impropre : il se dit de quelqu'un qui est à la recherche d'un emploi. Dans la même veine, « la sede », au sens figuré, ne pouvait pas être traduit par « le siège » (sauf dans un contexte commercial, ce qui n'était pas le cas ici).

Le jury attire également l'attention des candidats sur le fait que « nella sede più opportuna » pouvait être, grammaticalement parlant, un comparatif ou un superlatif ; mais cette confusion des deux formes peut être un piège, comme dans le cas présent, puisqu'il n'y avait pas de second terme pour une éventuelle comparaison.

« **quando il buonanima, il secondo buonanima, esisteva ancora** » : les fautes sur « buonanima » ont été presque systématiques, allant même jusqu'à être illogiques ou dénuées de sens. Certaines, notamment, changeaient « existait encore » en « était encore là », ce qui laissait supposer un divorce, en contradiction avec la ligne 1 ; d'autres (omettant le possessif, et ne saisissant pas le sens affectueux et euphémisé de l'expression) disaient que « la bonne âme existait encore », comme s'il s'agissait d'une critique portée sur le monde comme il va.

« **aveva saputo tutto di lui** » : sur ce segment tout particulièrement, les candidats ont trop souvent négligé l'importance de la place des mots dans la phrase. Ainsi, « avait tout su de lui » et « avait su tout de lui » n'ont pas le même sens : alors que la première formulation indique clairement que Madame Dirce F. s'est amplement renseignée sur

l'ami Federigo, la seconde formulation peut laisser accroire que Federigo aurait été la source de toute information. Ces ambiguïtés qui ne figurent pas dans le texte d'origine (en traduction, on parle d'amphibologies) doivent être anticipées par les candidats, pour ne pas induire en erreur le lecteur.

Signalons par ailleurs une faute fréquente de syntaxe, dans le passage de l'italien au français : le texte italien se décompose ainsi : pronom tonique (lei) – incise (la signora Dirce) – groupe verbal, pour lequel il n'est pas nécessaire d'exprimer le pronom sujet atone en italien. En français, en revanche, cela est obligatoire : prenons par exemple (pour éviter le pronom « elle » dont les formes atone et tonique sont identiques) le pronom « moi », avec lequel il faut dire, « Moi, qui l'ai connu tout petit, j'ai toujours dit que... ». Trop de candidats ont oublié de restaurer le pronom atone après l'incise.

« **Se l'avesse conosciuto prima** » : « si seulement elle l'avait connu » était inexact, car cela nous faisait passer de l'hypothèse (« Si elle l'avait connu avant Giampaolo ») au regret (« Que ne l'avait-elle connu avant ! »), et le texte ne s'avance pas jusque-là. La seule traduction possible était donc « Si elle l'avait connu... ».

Par ailleurs, traduire « prima » par « plus tôt » était un faux sens, car il ne s'agit pas d'une simple datation, mais de l'antériorité par rapport à la rencontre avec Giampaolo.

Section 4

« **il più chiuso** » : le terme choisi par Montale était tout sauf précis et auréolait de mystère les allusions de Madame Dirce F., dans ce qu'il convient d'appeler une scène de séduction. Plusieurs solutions étaient acceptables, et ont été acceptées, mais le jury a sanctionné ce qui relevait de la critique (alors qu'elle le flatte) : « fermé », « renfermé », « introverti » ne se disent qu'en mauvaise part. Par ailleurs, quelques candidats ont confondu « renfermé » (sens figuré) et « enfermé » (sens concret, comme si Federigo était privé de liberté).

« **e anche su tali basi** » : traduire par « et même sur de telles », sans virgule, constituait un franc contresens. En effet, « et même » sans virgule introduit une concessive (autrement dit : et malgré...), alors que « e anche su tali basi » indique un élément concordant et renchérit.

« **Gradiva un Porto** » : au-delà de la traduction du verbe « gradire » (il s'agit ici de proposer une boisson qui convienne, et non de s'informer, de sorte qu'il fallait traduire par « voulait-il » ou « désirait-il », et non « appréciait-il »), on devait prendre garde à ne pas rompre le charme de ce long discours indirect libre ; ce qu'ont pourtant fait les candidats qui ont traduit au discours direct : « souhaiteriez-vous ? », etc. De même, pour « Svelto », une ligne plus bas.

En outre, il fallait impérativement ajouter un « donc » en traduisant « dove s'era nascosto quello sfaticato », pour passer de la question directe (informative) à la question oratoire traduisant la contrariété de Madame Dirce F. Rappelons que « le monsieur » (calque de « il signore ») constituait ici un italianisme : on ne l'emploie guère que dans un registre enfantin ou moqueur, par exemple « le monsieur a dit ».

Faits de langue

1. « Il suo era un cuore di amico »

« Il suo » est pronom possessif (trop de copies ont confondu adjectif et pronom, ou ont passé sous silence la chose en parlant simplement de « possessif ») ; il anticipe le groupe nominal « un cuore di amico » par une dislocation à gauche. Le contenu de la tournure est équivalent à l'énoncé « Il suo cuore era quello di un amico », mais il s'agit ici d'une tournure emphatique ou expressive qui utilise la cataphore : le possessif précède son antécédent, qu'il annonce (alors que l'anaphore est une figure de reprise). La cataphore est commune au français et à l'italien : « Pour sa voiture, Paul se fait du souci » ; « ceci » par exemple dans « je vais vous dire ceci : il est inadmissible que... », et en italien : « Il problema è questo, non andiamo più d'accordo ». (Le jury n'attendait pas précisément le terme « cataphore » : certaines copies ont, à juste titre, parlé de fonction emphatique et d'antéposition du pronom possessif).

Toutefois, la fonction cataphorique ne se superpose pas forcément dans les deux langues, comme dans : « quella era la soluzione » (*La solution était celle-ci* ou *la suivante*), et réciproquement : « Comme je vous le disais, ... » (*Come dicevo*), et sa traduction en français peut nécessiter des aménagements dans l'ordre morpho-syntaxique. Soit qu'un calque soit impossible : « quella era un'ottima soluzione », soit qu'elle amène à un changement de registre : « La mienne, de clef, est sur la table » appartient à la langue orale (*La grande grammaire du français*, Paris, Actes Sud, 2021, V. 3.4.2, 79 a et b.). En tout état de cause, « Le sien était un cœur d'ami » est incorrect en français.

Par conséquent, il faut traduire par « Il avait un cœur d'ami » ou « Son cœur était celui d'un ami ».

2. « ebbe chieste e portate »

Ces deux formes posent la question de l'accord du participe passé en italien, règle peu stable avec l'auxiliaire *avere*. Il s'agit ici de l'usage (et non d'un accord qui serait l'indice d'un registre particulièrement soutenu, comme l'ont écrit certains candidats). Les locuteurs peuvent accorder le participe avec le complément d'objet, que celui-ci précède ou suive le participe. Ainsi Serianni cite Grazia Deledda : « Gioele Sanna fino a poco tempo prima aveva frequentata la casa », et Carlo Levi : « dopo che (...) mi ebbe portati i saluti di mia madre ». De sorte que, dans la langue écrite, l'on rencontre indifféremment « ho letto i libri più belli » et « ho letti i libri più belli » (alors qu'à l'oral, l'accord est perçu comme littéraire, et d'un registre élevé). En français en revanche, l'accord ne se fait pas avec l'auxiliaire *avoir*, sauf si le COD est placé avant le verbe (avec l'auxiliaire *avoir*) : « les personnes que j'ai vues », mais « j'ai vu ces personnes ».

Par conséquent, dans la traduction en français, il ne fallait pas faire l'accord du participe passé, mais traduire par « eut demandé et transmis », avec les participes passés au singulier.

3. « si sarebbe mostrato »

Dans un énoncé au passé, l'italien et le français n'expriment pas de la même façon une action à venir (futur dans le passé). L'italien emploie le conditionnel passé (« sapevo che avresti detto di no »), alors que le français emploie le conditionnel présent (« je savais que tu dirais non »).

En français, dans un énoncé au passé, le conditionnel passé (« je savais que j'aurais dû lui écrire ») est un irréel du passé, qui ne préfigure donc rien, mais exprime un regret, un remords ou un jugement sur une action qui n'a pas été menée ou un fait qui

n'a pas eu lieu. De sorte qu'il faut établir la valeur du conditionnel passé en italien pour le traduire correctement. L'on peut par exemple tourner l'énoncé au présent : « so che dirai di no », pour s'assurer qu'il s'agit bien d'un conditionnel à valeur de futur.

Il fallait donc traduire « si sarebbe mostrato » par un conditionnel présent (« il apparaîtrait ») ou par un futur proche (« il allait apparaître »). Le texte comportait d'ailleurs un indice : « fra poco », qui ne laissait aucun doute sur la valeur de futur du conditionnel. Il ne s'agissait donc pas d'un irréel du passé (il serait apparu).

THÈME

Remarques préliminaires

Le texte proposé, extrait du roman de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*, ne faisait pas appel à des connaissances qui auraient pu gêner les candidats ; de même, il ne comportait pas de mots difficiles ou à caractère technique : ce ne sont pas les difficultés d'ordre lexical qui ont fait la différence entre les candidats, mais bien la rigueur grammaticale. À ce propos, il est recommandé d'effectuer une vérification attentive des verbes, des articles, des prépositions, des accords, des temps : ce type d'erreur, même quand il a pour seule origine la distraction, est sévèrement sanctionné dans un concours comme l'agrégation. Malgré cela, même d'un point de vue lexical, l'accumulation des petites fautes, des inexactitudes, des périphrases (sans parler des barbarismes et des gallicismes), a fini parfois par peser lourdement.

Il est bon de rappeler que, dans cet exercice, il ne s'agit pas d'interpréter librement ou de restituer approximativement le sens littéral du texte, mais que la traduction doit en respecter avec exactitude les détails, le ton et le style. L'exercice du thème (comme celui de la version) comporte deux phases d'égale importance : la lecture-analyse qui détermine avec précision le caractère du texte, puis la transposition dans l'autre langue, dont les moyens sont rigoureusement conditionnés par l'analyse.

Philosophe de formation et germaniste, Michel Tournier est salué, depuis le début de sa carrière d'écrivain, pour son originalité et la maîtrise « classique » de son écriture. Connue et prolifique jusqu'à sa mort, Tournier reste célèbre pour le roman *Le Roi des aulnes* qui obtient le prix Goncourt en 1970. L'extrait proposé à la traduction est tiré de cette œuvre. L'écrivain, dans un style acéré et avec un sens du drame et du sacré qui n'empêche pas l'ironie subversive, crée un univers personnel animé par des personnages complexes — essentiellement masculins — en réinterprétant les mythes du monde occidental. Il en fait la trame de récits où le réalisme minutieux s'associe à la création imaginaire de mondes différents. Tournier interroge ainsi les parcours humains, soulevant des questions comme celle de la civilisation et de la nature, de la détermination du bien et du mal et de la chute ou du rapport à l'autre et à soi-même à travers le thème du double et de l'androgynie.

La transposition lexicale et syntaxique de la prose de cet auteur a posé le plus de problèmes aux candidats. Ces derniers n'ont pas toujours su saisir le sens parfois ironique, parfois historique, parfois moral du texte, ainsi que les fréquentes allées et venues entre passé et présent, entre pensée et réalité, entre description et fantaisies. Par conséquent, lors de la transposition en italien, même de tournures banales tel l'emploi du conditionnel présent pour exprimer le « futur dans le passé » ou la période hypothétique de la réalité ont été source de difficulté.

Sujet

Proposition de traduction

[1] Lo sradicamento dal contesto ordinario, familiare e geografico immergeva alcuni in un'ebetudine che traduceva una pericolosa regressione morale e intellettuale. [2] Per altri, al contrario, era una liberazione che permetteva alle loro aspirazioni più imperiose di germogliare. [3] Alcuni di loro si chiudevano in un silenzioso ruminare, ma se spesso era mero mutismo animale, quel silenzio poteva essere anche colmo di rivolte e di calcoli. [4] Altri invece chiacchieravano incessantemente, prendendo a testimone uno dopo l'altro ciascuno dei loro compagni, della fame di progetti e di iniziative che li infervorava. [5] È così che un piccolo commerciante di articoli di merceria, Mimile, di Maubeuge, sposatosi troppo giovane a una moglie troppo morigerata, esprimeva senza sosta la sua doppia ossessione : le donne e il denaro. [6] Non dubitava che le due cose fossero legate, e se imbastiva delle manovre commerciali che, dappprincipio racchiuse entro i limiti del campo, si sarebbero estese in seguito a tutta la regione, era con l'idea di trovare un'amante tedesca che gli facesse da protettrice, da prestanome, e tramite cui avrebbe comprato dei beni, una casa, delle terre magari. [7] - Tutti gli uomini di questo paese sono mobilitati, ragionava instancabilmente. [8] Qui restano solo donne e beni. Delle donne, dei beni e noi ! [9] Bisogna trarre le conclusioni pratiche da questa situazione che ci è imposta. [10] Ma il più giovane della baracca, Phiphi, di Pantin, che scocciava tutti con le sue battute e con le sue smorfie, obiettava che soltanto la donna francese, la Parigi, meritava che uno ci facesse un pensierino. [11] Come soccombere alle grazie fruste e grevi delle Gretchen con le trecce e le calze di lana, che avevano intravisto dopo il loro ingresso in Germania ? [12] Mimile alzava le spalle e prendeva a testimone Socrate, un professore di greco, che osservava quella società segregata e variegata da dietro gli occhiali tirando placidamente sulla pipa. [13] Socrate non usciva dal riserbo se non per emettere dei giudizi sotto forma di oracoli che iniziavano spesso con delle verità di buon senso un po' scialbe per trasformarsi subito – non si sapeva come – in paradossi sconcertanti. [14] Tutto dipende dalla durata e dall'esito della guerra, disse un giorno. [15] Se saremo liberati prima di Natale, allora Phiphi ha ragione. Restiamo fedeli alla terra nostrana. [16] Ma se, come è più probabile, la Germania vittoriosa consoliderà le sue conquiste con i cadaveri di diverse generazioni di ragazzi, allora contrapponiamo pure i vantaggi di una confortevole sconfitta agli onori di una vittoria omicida. [17] Mentre gli ultimi tedeschi validi sorvegliano le frontiere del grande Reich millenario, noi ne fertilizzeremo la terra e le donne con il nostro sudore e il nostro seme. [18] Questo tipo di discorsi risvegliava soltanto un lampo di diffidenza e di riprovazione negli occhietti contadini di Burgeron, un mezzadro del Berry dai baffi all'ingiù, ma scatenava il nitrito della risata di Victor, il Pazzo, come lo chiamavano, che aveva fatto prodigi durante la « strana guerra », e soprattutto durante la rotta. [19] Caratteriale, asociale e ciclotimico, Victor aveva girato tutti i manicomi dell'Ile-de-France con dei brevi periodi di libertà, che regolarmente si erano conclusi con degli eccessi che giustificavano un nuovo internamento.

Analyse des sections

Le jury a fait le choix de diviser le texte en plusieurs sections qui calquent les phrases principales pour procéder à l'analyse des principales erreurs. Ces sections n'ont pas posé les mêmes problèmes et comportent des difficultés qui ne sont pas équivalentes.

[1] La phrase initiale de l'extrait proposé aux candidats présentait quelques difficultés lexicales. Si plusieurs traductions étaient possibles pour rendre l'idée de l'arrachement, il fallait se méfier des barbarismes et des longues périphrases. Pour ce qui est de la construction de la phrase, il était nécessaire de porter une attention particulière au segment « qui traduisait » pour éviter de l'interpréter comme un « si traduceva in » ce qui pouvait induire en erreur et modifier le sens de la première phrase et des suivantes.

[2] Pas de problèmes majeurs dans cette phrase : le jury a apprécié les propositions de certains candidats qui ont cherché la traduction de « s'épanouir » dans un champ lexical floral.

[3] Le jury a légèrement sanctionné ici une formulation très lourde comme « ce n'erano che » pour « il y en avait qui ». En revanche, pour la traduction de « ruminant » qui a donné lieu à de nombreux gallicismes et barbarismes, et a posé problème tout comme le calque « semplice », alors que le français « simple mutisme » était sûrement plus proche du « mero mutismo » italien, le jury a refusé cet emploi.

[4] Dans cette phrase il était important de garder une logique interne : « d'autres » se référant à « il y en avait qui », ce passage nécessite une traduction plus explicite : « alcuni di loro / altri » était une solution pratique et évitait le calque « ce n'erano che ». Peu de copies ont d'ailleurs su traduire l'expression « prendre à témoin » : si la plupart des candidats ont choisi « prendere come testimone », le sens exprimé était bien « prendere a testimone », ce qui permettait de rester plus proche du texte. Le jury a constaté des difficultés d'ordre lexical dans la traduction de ce passage : « palabrait », dont le sens ne peut en aucun cas être rendu par « parlare » ; « sans cesse », syntagme qui a obligé certains candidats à transformer toute la phrase (« non smettevano di... ») ; « fringale », mot pour lequel il ne suffisait pas de traduire la valeur de « multitude », car il était indispensable de garder l'image liée à la faim ; « enfiévrant », trop souvent traduit par « dava la febbre ».

[5] Le jury a constaté, dans un nombre étonnement élevé de copies, l'absence de traduction du verbe être dans le syntagme « c'est ainsi ». Nombreux étaient les gallicismes, à la fois lexicaux et syntaxiques, que le jury a relevés dans plusieurs copies : « marié à », qu'il fallait traduire par « sposatosi con », pour ne pas trahir le sens français, « sage », très éloigné de l'italien « saggia, ragionevole » ou « buona », « exhalait » qui n'avait aucunement le sens de « esalare, soffiare, sospirare ». Beaucoup de copies ont également tenté des traductions de « sans désespérer » qui relèvent du faux-sens : « senza vergogna, senza arrendersi ». Le jury invite les candidats à faire attention à ces choix et à réfléchir davantage au sens du texte après plusieurs lectures afin d'éviter ces impropriétés. Une réflexion s'impose pour l'emploi de « sposatosi » au lieu de « sposato » : l'italien préfère la forme réfléchie (qui est presque lexicalisée), notamment si ce verbe est utilisé avec la préposition « con ». Le jury a préféré la forme la plus courante.

[6] Cette phrase, à l'apparence complexe, cumule une série de propositions subordonnées dont la structure est en réalité extrêmement claire et précise : la période commence par une proposition principale suivie d'une subordonnée dans laquelle le verbe au subjonctif n'a pas posé de problèmes. Après la conjonction de coordination, la proposition principale « c'était dans l'idée de » régit de nombreuses propositions déclaratives et une proposition hypothétique. Il était important d'analyser la structure de cette phrase pour comprendre comment rendre les différents temps verbaux, sans oublier de traduire la complexité et la malice de la pensée de Mimile.

Alors qu'il est nécessaire de garder l'imparfait pour la traduction de « s'il échafaudait » du fait de l'imparfait indicatif à valeur de désir, les conditionnels présents « déborderaient », « servirait », « achèterait » demandent réflexion. Si les futurs dans le passé « déborderaient » et « achèterait » n'ont posé que peu de problèmes et ont été traduits par des conditionnels passés, la valeur de « servirait » est plutôt celle d'une déclarative de la possibilité, la maîtresse allemande n'étant pas encore dans les bras de Mimile.

De nombreux faux-sens, des impropriétés et quelques gallicismes sont à signaler : « échafauder des combinaisons » a donné lieu à des traductions fantaisistes, des candidats ont essayé de modifier la phrase ou de recourir à des ajouts pour rendre l'inventivité du commerçant. « Enfermées » a fait hésiter entre « richiudere, racchiudere, chiudere, rinchiudere ». Les syntagmes « c'était dans l'idée » et « par l'intermédiaire de laquelle » ne pouvaient pas être traduits mot à mot, puisque la signification du calque italien en était différente. Il était judicieux de traduire « dans l'idée » par « con l'idea » et de ne pas substantiver « l'intermédiaire », ce qui a donné lieu à un contresens (« da intermediaria »).

[7, 8, 9] Passage moins problématique, avec seulement quelques questions sur le lexique : pour la traduction de « mobilisés », bien que l'italien « mobilitati » soit d'usage courant, la forme « mobilizzato », moins adaptée, a été acceptée. Un gallicisme fréquent a été observé lors de la traduction de « Il n'y a plus ici que » : l'italien préfère, dans ce contexte, éviter la double négation, comme ce sera aussi le cas dans le passage [18]. Enfin, il est important de préciser que le jury a accepté les traductions « trarre le conclusioni... da questa situazione » ou « di questa situazione ». Le contexte pouvait effectivement justifier les deux choix.

[10] Une lecture attentive de cette phrase était importante pour rester le plus fidèle possible au style de Tournier. L'apparition du personnage de Phiphi introduit dans le récit et le dialogue un élément cocasse. Les mots : « baraque » (dont l'italien « baracca » est l'équivalent), « fatiguait », « calembours », « grimaces » doivent être traduits d'une manière adaptée au personnage, mais il ne faut pas se laisser tenter par une surinterprétation ou, à l'inverse, un choix plus plat. Le jury a apprécié les traductions « esasperava, battute, facezie ». Le syntagme « méritait qu'on y songe » a posé problème, car de nombreux candidats n'ont pas su y voir la malice propre aux désirs de Phiphi. La traduction « meritava che uno ci facesse un pensierino » a l'avantage de ne pas oublier la qualité verbale du mot « songer » tout en permettant de rendre le sens du français par l'expression idiomatique « fare un pensierino ». En aucun cas il ne s'agissait d'un futur dans le passé.

[11] Cette phrase posait quelques difficultés lexicales et une difficulté d'ordre grammatical. Différentes propositions ont été formulées pour « charmes frustes et pesants », parfois de qualité, comme « attrattive, fascino grossolano ». Les *Gretchen*

(au pluriel, comme l'indiquait la préposition « des ») ont été pratiquement toujours laissés dans leur allemand d'origine, mais la traduction « crucche » a été appréciée. Les « nattes » sont bien des « trecce » sans « i » (le jury rappelle qu'il est important de maîtriser ces règles de base de l'orthographe italienne dans un concours comme celui de l'Agrégation).

Le jury a remarqué avec dépit le nombre élevé de copies qui ont traduit « à nattes et à bas de laine » par l'emploi de la préposition « da ». Il est vrai que lors d'une description, cette préposition est très employée en italien, mais seulement si le substantif est caractérisé. Or « nattes » ne l'était pas ; il était donc impossible de traduire « dalle trecce » : seul l'emploi de *con* était ici adapté.

[12] Ce passage a posé moins de problèmes que les autres. Quelques difficultés lexicales (la transposition d'« agrégé » qui a donné lieu à plusieurs traductions aussi variées qu'inexactes, ou celle de « tirer sur sa pipe », à traduire par « tirare sulla pipa ou bien aspirare sulla pipa », plutôt que « tirare la pipa, aspirare nella pipa » « aspirare nella pipa ». Plus souvent, les candidats se sont limités à un calque de l'expression « société recluse et disparate », mais, en italien, « società reclusa » est de préférence utilisée pour décrire le système carcéral ; ici le sens était plutôt celui de « segregata, isolata » ; et « disparata », bien qu'il ait été accepté, reste très peu usité, se justifiant seulement par la condition de « professeur agrégé » de Socrate : « variegata, varia » étaient des solutions souhaitables.

[13] Un passage sans problèmes particuliers, excepté pour « réserve » et « plates » qui ont fait l'objet de gallicisme dans nombre de copies. « La riserva » n'est pas la même chose que « il riserbo » ou « la riservatezza », et *piatto* n'a pas le sens de « scialbo » comme « plat ». Pour certains candidats, « tourner » a posé problème : la traduction italienne ne pouvait en aucun cas être « girare, raggirare, volgere al paradosso, svoltare, virare », trop éloignés du sens de « trasformarsi ».

[14] Passage qui n'a posé aucun problème, sauf d'ordre lexical pour le mot « issue » dont la traduction n'était étonnamment pas connue dans certaines copies. Le mot « esito » désigne, précisément, en jargon militaire, la fin de la guerre « come la guerra finisce ». Les traductions telles que « l'uscita » ou « il risultato » ont été sanctionnées par le jury.

[15] Dans ce passage, les candidats trouvent leur premier fait de langue. Une analyse plus détaillée en sera donnée dans la suite de la correction. Ici, il convient de noter que, si le segment est souligné, une traduction qui serait un calque du français n'aurait que peu d'intérêt. En portant son attention sur le complément de temps « avant Noël », le candidat aurait pu aisément comprendre que la protase de l'hypothèse était à traduire au futur de l'indicatif. Quelques difficultés lexicales : « libérés » n'a pas le même sens que « libres » et doit donc être traduit par « liberati ». Le « Terroir » indique ici bien plus que le « territoire », puisque Phiphi, lui, pense bien aux femmes : le jury a apprécié les traductions qui cherchaient à élargir le sens avec une nuance à la fois de nationalisme et de fertilité (« la nostra Terra » ou, mieux, « la terra nostra »).

[16] Quelques difficultés lexicales dans ce passage, qui nécessitait une lecture attentive et une traduction réfléchie. « Cimentier » se dit « cementare » et non « cimentare » qui a un autre sens en italien (se frotter à, mettre à l'épreuve) ; « opposons » devait se traduire par « contrapponiamo » plutôt que par le calque

« opponiamo » ; « jeunes hommes » ne pouvait pas être rendu par « giovani » qui indique à la fois les hommes et les femmes.

Le principal problème était cependant la lecture de « cimente » au présent de l'indicatif, alors que ce verbe est dans la protase d'une proposition hypothétique construite sur le même modèle que « si nous sommes libérés avant Noël ». Il fallait donc garder une logique interne et traduire ce verbe au futur de l'indicatif. Une copie a péché par hypercorrection en traduisant « opposons » par « opporremo », légèrement sanctionnée par le jury.

[17] Deux problèmes d'ordre lexical : « veiller » qui a ici le sens plus adapté aux soldats allemands de « sorvegliare, custodire », et non de « vegliare », et « la semence », un clin d'œil évident à la passion pour les femmes et à la « fertilisation » sexuelle : « semenza » ou « semenze » n'étaient donc pas des traductions adaptées, tandis que « seme » gardait la nuance plus grivoise sans omettre l'aspect propre aux travaux forcés dans les champs des forçats français en Allemagne pendant la guerre.

[18-19] Les candidats devaient se méfier de ce dernier passage, qui cumulait des difficultés syntaxiques et lexicales avec les deux faits de langues. Pour rendre l'intention de Tournier, il ne fallait pas perdre de vue le regard ironique de l'auteur sur les personnages, l'efficacité des tournures employées. Le jury a été attentif à valoriser des traductions qui ont su garder cette force stylistique sans tomber dans la facilité, souvent inexacte ou impropre, ou dans la périphrase. Il faut cependant signaler certains gallicismes comme « riprobazione, non suscitare che, giusto », ou certains évitements de traduction pour « la drôle de guerre », « la débâcle », « berrichon ». Dans la dernière proposition, le jury a remarqué encore beaucoup de faux-sens, d'impropriétés et de périphrases pour rendre les adjectifs qualifiant Victor. Ainsi, « l'asilo » italien n'est pas un « asile », « traîner dans » ne peut pas être confondu avec « trascinarsi in » et le calque du participe présent, dont l'aspect grammatical sera traité plus longuement dans l'explication des faits de langue, n'a pas été un bon choix, car ce temps verbal ne relève pas forcément du même usage en italien et en français.

Faits de langue

S'il n'y a pas lieu de fournir des réponses d'une grande technicité, le jury attend que le candidat démontre de réelles compétences et connaissances grammaticales soutenues par la pratique de l'enseignement. Il est exclu de mener ces explications de façon télégraphique : on attend un traitement des faits de langue soumis à une présentation claire et dans un langage précis.

De trop nombreux candidats ont montré une maîtrise fort approximative de la terminologie grammaticale de base et des structures les plus élémentaires du français comme de l'italien, en confondant proposition et préposition, phrases principales et propositions subordonnées, protase et apodose, voix passive et forme pronominale, participe présent et gérondif. D'autres candidats ont récité un texte préalablement appris : si cela répond à la nécessité d'expliquer le fait de langue, il n'est pas appréciable de ne jamais citer le texte en question. Enfin, trop de candidats, vraisemblablement pris de court, terminent l'épreuve du thème en bâclant les faits de langue. Ces derniers ont pourtant permis de différencier nettement certaines copies par rapport à d'autres, le poids de cet exercice pouvant aller jusqu'à un quart de la note finale de l'épreuve. La part dévolue aux faits de langue peut aller jusqu'à un cinquième de la note finale. Le jury rappelle enfin que la rédaction de l'explication des

faits de langue doit être réalisée après l'exercice de la traduction et non à l'intérieur de celle-ci.

1. « si nous sommes libérés »

« Si nous sommes libérés avant Noël, alors Phiphi a raison »

Le segment souligné est un exemple de proposition hypothétique exprimant la condition. La protase est constituée d'une proposition subordonnée circonstancielle de condition. Elle introduit une hypothèse dont la condition est considérée comme réalisable par le locuteur. Elle est introduite par la conjonction « si » suivie du mode de l'indicatif, au temps du présent conjugué à la voix passive. L'apodose est, quant à elle, au présent de l'indicatif, car le verbe n'est pas projeté dans un futur hypothétique, mais ancré dans le présent de l'énonciation. Les verbes « sommes (libérés) » et « a (raison) » ne sont donc pas sur le même plan. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une phrase hypothétique type.

En italien, la proposition hypothétique est sujette à un emploi différent. La phrase conditionnelle doit reproduire la même valeur, mais la proposition hypothétique introduite par « si » n'est pas régie de la même façon. À la différence du français, la conjonction se doit être, à l'écrit, suivie d'un indicatif futur quand le verbe de la principale est au futur, mais aussi lorsqu'il y a projection dans le futur. Par exemple : « se verrai in vacanza con me, ti divertirai ».

La phrase « Si nous sommes libérés avant Noël » décrit une condition considérée comme réalisable et qui peut s'avérer que dans un futur proche. L'italien préfère l'emploi du futur de l'indicatif, bien que le présent de l'indicatif puisse être employé dans le discours oral (appelé « *presente pro futuro* » en grammaire italienne, par exemple : « se vieni subito qui, ti dico un segreto ». En effet, il convient de s'attarder sur le verbe de la proposition principale « alors Phiphi a raison » : ce présent de l'indicatif n'est pas sur le même plan que la projection de la subordonnée : Phiphi a raison dans ce qu'il nous dit maintenant. L'adverbe « alors » indique qu'il s'agit d'une déduction logique dans le discours actuel à partir d'un cas envisagé dans sa réalisation future.

Nous proposons donc : « se saremo liberati prima di Natale, allora ha ragione Phiphi ».

2. « on l'appelait »

« Victor, le Fou comme on l'appelait »

Le segment souligné est une incise dans un discours indirect qui a la valeur d'une subordonnée circonstancielle de manière. « On l'appelait » est un groupe verbal composé d'un pronom indéfini invariable « on » suivi du pronom complément d'objet direct élidé (« l' ») et du verbe « appeler » conjugué à la troisième personne du singulier à l'imparfait de l'indicatif.

Le pronom « on » exprime ici l'indétermination du sujet, mais cet impersonnel peut désigner à la fois les gens en général et une communauté de personnes plus restreintes, par exemple celle des prisonniers.

La forme impersonnelle en français se traduit en italien de différentes façons. Il est possible d'utiliser :

- le *si* impersonnel, dans une structure comportant un verbe employé à la forme réfléchie qui s'accorde au singulier ou au pluriel selon le complément d'objet direct qui suit. Exemple : « On voit un éléphant à Catane / Si vede un elefante a Catania. On voit des éléphants en Afrique / Si vedono degli elefanti in Africa ». Dans le cas où le COD est remplacé par un pronom complément, celui-ci est placé avant le verbe. Si l'on utilise l'exemple ci-dessus : « lo si vede / li si vedono in Africa ».

- la première personne du pluriel, lorsqu'il y a inclusion du narrateur. Exemple : « In Italia mangiamo la pasta a pranzo / En Italie, on mange des pâtes à midi ».

- la troisième personne du pluriel, lorsque l'inclusion du narrateur n'est pas possible. « Nel passato vivevano male / Dans le passé, on vivait mal ». Dans notre passage il n'est pourtant pas possible de déterminer avec certitude si le narrateur est intradiégétique ou pas.

- Une autre traduction possible pourrait consister à employer le verbe « venire » comme auxiliaire du passif et traduire ainsi cette forme impersonnelle par « come veniva chiamato ».

On peut s'interroger sur la place du sujet qui parle, le narrateur, qui semble extérieur au discours et, au moins dans notre texte, n'apparaît pas clairement dans le groupe des personnages. Étant donné que la troisième personne du pluriel ou l'emploi « passivant » du verbe « venire » expriment parfaitement cette nuance, le jury a opté pour la traduction « Il pazzo, come lo chiamavano » et a accepté « come veniva chiamato ».

Quelques rares copies ont traduit par « come lo si chiamava ». Cette forme, d'usage oral, n'est pas fautive d'autant plus que le « on » français, dans la langue moderne, peut inclure le locuteur, dans des tournures plus relâchées, parmi des camarades de guerre (« on y va »). Le jury n'a que légèrement pénalisé ce choix.

3. « Justifiant »

« des extravagances justifiant un réinternement »

Ce fait de langue permet de réfléchir à l'emploi du mode du participe présent. Contrairement au français, le participe présent est très peu utilisé en italien et doit, la plupart du temps, être traduit par une proposition relative. De nombreux participes présents sont d'ailleurs devenus des adjectifs ou des substantifs, comme par exemple « un sole splendente » ou « gli amanti della musica lirica ».

Le participe présent n'est utilisé, en général, que dans le langage bureaucratique. Il doit alors s'accorder en nombre avec le sujet. Exemple : « È obbligatorio dichiarare i guadagni *derivanti* dalla propria attività professionale ».

Dans tous les autres cas, comme proposition participiale, il peut être traduit par un gérondif. S'il est employé comme adjectif, ce qu'on appelle un *adjectif verbal*, il s'accorde en genre et en nombre avec le sujet.

Il faut interroger la valeur de ce participe présent dans cet extrait, « des extravagances justifiant un réinternement ». Une lecture attentive permet d'éviter le contresens : le participe présent ici n'est pas un adjectif (il n'est pas accordé à « justifiant ») et il ne peut logiquement que se référer à « extravagances », car il n'y aurait pas de sens à

ce que le sujet soit les « brèves périodes de liberté ». Il a donc clairement la valeur d'une relative.

Il peut être uniquement traduit par une explicitation de la conjonction de subordination *che* avec le verbe à l'indicatif. En outre, il est impératif de rétablir le nombre pluriel dans la traduction : les deux solutions possibles, « *che giustificavano* ».

L'auteur lui-même aurait pu employer une phrase relative en français mais, probablement pour éviter la répétition (« *qui s'étaient régulièrement achevées par* »), il a fait le choix du participe présent.

COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Remarques préliminaires

La production du texte structuré attendu pour la composition 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.

Le candidat doit prendre le temps d'analyser le sujet, c'est-à-dire d'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 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.

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 les 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.

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 ou encore les références arbitraires et celles dont la pertinence paraît très éloignée du sujet traité.

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 et l'on essaiera de soigner la calligraphie ainsi que, plus généralement, la présentation du devoir.

Sujet

https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agreg_interne/22/2/s2022_agreg_interne_lve_italien_1_1424222.pdf

Remarques sur les copies corrigées

Dans l'ensemble, les copies que les correcteurs ont eu à lire montraient que les candidats n'avaient pas été surpris par le sujet, seule une petite partie révélant une préparation insuffisante, voire absente. Dans nombre de copies, on a trouvé, en effet, des qualités de rédaction et d'érudition satisfaisantes et parfois remarquables. Le jury a pu notamment se féliciter de lire quelques copies excellentes, où une maîtrise manifeste de la langue de rédaction ainsi que des textes et de la littérature critique au programme étaient mises au service d'une réflexion perspicace et solide, construite à partir d'une lecture attentive de la citation, capable à la fois de pertinence et de recul. Le jury a également apprécié les nombreuses copies où l'argumentation s'appuyait sur des références précises et nourries aux textes lus et où les candidats se montraient aptes à proposer des pistes d'interprétation stimulantes, à la fois originales et justes (le rapport entre introspection et nouvelle condition de l'intellectuel, le tournant de 1348, la question de la solitude vue comme élément fondateur du discours amoureux, ou encore le classicisme comme construction d'un personnage exemplaire, son rapport à la dimension du temps, etc), tout en les cadrant dans la structure argumentative dialectique exigée dans l'exercice de la composition.

En revanche, même en dehors des quelques copies très insuffisantes, fruits de l'impréparation, le jury a eu à déplorer quelques travers récurrents. Parmi les plus fréquents, une lecture trop hâtive de la citation, proposant une problématisation schématique, erronée, voire complètement absente, et débouchant par conséquent sur un plan qui semblait peu clair, insuffisamment justifié, voire gratuit. Dans l'interprétation des termes clés la citation, on n'attendait pas des candidats qu'ils se lancent dans des dissertations parallèles sur les notions de classicisme et de romantisme (ce qui aurait été un fourvoiement), mais on a été parfois surpris de constater à quel point ces notions, pourtant fondamentales, pouvaient être mal connues (le romantisme comme courant littéraire du XIXe siècle ou comme littérature illustrant l'amour, le classicisme confondu avec la notion plus large de tradition ou vu comme équivalent du succès de Pétrarque dans la postérité).

Dans le corps de la dissertation, l'enchaînement dialectique de l'argumentation était souvent défaillant ou peu clair, le développement de « thèmes », parfois issus de cours appris, prenant sa place ou, du moins, interférant avec la construction du raisonnement. L'introduction d'une troisième partie, notamment, semblait parfois gratuite ou mal justifiée, ne répondant pas à la nécessité de trouver une réponse à des questions ouvertes par la réflexion précédente. Enfin, si, d'un côté, on a pu lire plusieurs copies survolant les textes et se contentant d'un aperçu panoramique de l'œuvre de Pétrarque, d'un autre côté, le désir d'étaler sa connaissance des textes est à l'origine de nombre de citations erronées, ce qui peut finalement s'avérer contreproductif, surtout quand elles poussent l'incorrection jusqu'au contresens (« Si traviato è 'l dolce mi desio » au lieu de « Si traviato è 'l folle mi desio », « Chi si è fermato di menar vita » au lieu de « Chi è fermato di menar sua vita », « Rerum vulgaria fragmenta », etc).

Proposition de corrigé

Conformément à l'usage, on présente dans ce rapport un plan détaillé de la composition, qui n'a évidemment aucun caractère normatif et qui ne propose que l'une des voies possibles pour traiter le sujet (les titres des sections sont indicatifs et ne figureraient évidemment pas sur une copie).

ESPLICITAZIONE UTILE ALL'INTRODUZIONE

Nelle pagine dei *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), uno dei saggi più celebri e influenti della critica letteraria italiana del Novecento, Gianfranco Contini teorizza un'opposizione frontale tra le scelte del Petrarca lirico e quelle del Dante della *Commedia*: sul versante dantesco il plurilinguismo, il miscuglio di stili e generi e la riflessione teorica associata a una continua sperimentazione di forme; sul versante petrarchesco l'unità di tono costruita attraverso il taglio degli "estremi" (il troppo popolare e il troppo dotto) ma anche sul distanziamento dalla lingua d'uso fiorentina (l'adozione di un « fiorentino trascendentale » da parte di un esule che non è praticamente mai vissuto a Firenze) – unità di tono che peraltro non farebbe leva su nessuna speculazione teorica né andrebbe associata ad una pratica sperimentale, la linea stilistica del Petrarca volgare svolgendosi sempre all'interno delle stesse coordinate.

L'« innovazione » a cui fa quindi riferimento la citazione tratta da Contini è innanzitutto quella che consiste nel passaggio dal "polo" plurilinguistico al "polo" monolinguisico o monotonale, un passaggio che, essendo per il critico spontaneo e non frutto di speculazione teorica, sembra in prima istanza motivato dalla psicologia di Petrarca, e quindi dalla sua « introversione ». Una psicologia introversa, ripiegata sull'interiorità e orientata all'ascolto della propria voce anziché delle voci molteplici del mondo circostante, è la prima spiegazione che viene proposta per la scelta di una lingua « monotonale », che trascrive l'espressione di una voce sola, lontana dal mimetismo del reale e dalla varietà che questo comporterebbe. Ma tale prima motivazione della poetica del *Canzoniere*, che fa appello unicamente alla situazione psicologica dell'individuo Petrarca, è seguita nella frase di Contini da una trasposizione del ragionamento sul piano delle grandi categorie della storiografia letteraria: « l'introversione » che permette « l'innovazione » per riduzione linguistica diventa allora il « romanticismo » che è « condizione » del « classicismo ». La trasposizione del ragionamento dal piano psicologico a quello delle categorie storiografiche è accompagnata da un doppio sistema di precauzioni: da un lato il « romanticismo » e il « classicismo » sono determinati da un possessivo (« suo ») che limita la sovrapposibilità del discorso teorico e di quello empirico; dall'altro essi sono definiti « termini grossolani », con ulteriore segnalazione ironica del valore relativo del riferimento ai concetti storiografici. Perché queste precauzioni? In effetti, in quanto filologo da un lato e critico di ispirazione crociana dall'altro, Contini è indotto a diffidare dei concetti teorici e delle categorie generalizzanti, preferendo la conoscenza del particolare e dell'individuale a quella del generale. La "grossolanità" dei termini utilizzati è poi qui legata specificamente al loro anacronismo, evidente soprattutto nel caso di « romanticismo ». Ma il rischio dell'anacronismo e della "grossolanità" di una generalizzazione ha importanti contropartite che lo giustificano. La più evidente è quella di permettere di situare l'individuo Petrarca sul piano della grande storia letteraria e farne così meglio emergere la modernità (il critico dirà infatti poco dopo:

« Questo rilievo dichiara probabilmente la paternità di Petrarca a noi »). Ma il riferimento a classicismo e romanticismo contiene anche il vantaggio – nell’ottica di Contini – di un doppio paradosso, in forza del quale si illumina ancora meglio l’identità di Petrarca : da un canto, le nozioni di romanticismo e classicismo, divulgate in Europa all’inizio dell’Ottocento grazie a un dibattito che le presentava come concetti antagonisti (la celebre polemica classico-romantica), appaiono al contrario, in riferimento a Petrarca, l’una come condizione dell’altra ; d’altro canto, mentre Petrarca è generalmente riconosciuto come il fondatore degli *studia humanitatis* in Europa, e quindi in qualche modo anche del classicismo, il « suo » classicismo nel giudizio di Contini diventa un attributo derivato, una conseguenza del « suo » romanticismo. Questo duplice paradosso è un invito alla riflessione.

LINEA DIRETTRICE

A partire dall’analisi della citazione appena condotta, si può considerare che il nucleo problematico dell’affermazione di Contini risieda innanzitutto nella natura dell’ « innovazione » petrarchesca e nel suo rapporto con l’ « introversione » : le categorie di « classicismo » e « romanticismo », introdotte con precauzione e consapevole anacronismo, servono infatti a trasporre questo rapporto sul piano della storia letteraria e fornire elementi per precisarne e arricchirne la caratterizzazione ; esse devono entrare perciò nel campo della nostra riflessione come punti di riferimento caratterizzanti, ma il nucleo principale del discorso critico è il nesso stabilito tra innovazione e introversione. Sembra quindi necessario chiedersi anzitutto in che cosa risieda la natura dell’innovazione petrarchesca e se il ricorso, sul piano psicologico, alla nozione di introversione possa spiegarla interamente e possa giustificare la sua ridefinizione come una forma particolare di « classicismo » originata da una forma particolare di « romanticismo ».

ANNUNCIO DELLO SVILUPPO

Per rispondere a questo interrogativo converrà, in un primo tempo, stabilire quali siano nel contesto letterario del tempo di Petrarca i riferimenti in rapporto ai quali misurare l’innovazione prodotta dai *Rerum vulgarium fragmenta*. In un secondo tempo, ci si chiederà se esista un fattore comune a tutte le iniziative innovative di Petrarca e se questo fattore si possa riconoscere in una preminenza dell’io leggibile con riferimento al romanticismo ; infine occorrerà indagare quali condizioni e quali modelli permettano a un soggetto poetante, portatore di istanze qualificabili come “romantiche”, di produrre gli esiti “classicisti” depositati nei temi e nelle forme dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

SCALETTA ARTICOLATA

I. I *RVF* come rifondazione della poesia lirica

L’idea dei *RVF* come supremo momento di innovazione della poesia amorosa sembra enunciata da Gianfranco Contini come un dato che si può interpretare ma che non si può mettere in dubbio. In effetti, la vicenda secolare del petrarchismo e la sua registrazione in ogni manualistica ci ha abituati a considerare che, in un certo senso, la poesia d’amore moderna comincia con Petrarca e che quindi Petrarca porta la modernità nella poesia medievale, innovandola profondamente. Ma qual è

precisamente la tradizione rispetto a cui si possa riconoscere e misurare la capacità innovativa dell'iniziativa petrarchesca ?

I.a. Petrarca e Dante

Nell'ottica del saggio di Contini la pietra di paragone dello stile e della poetica del *Canzoniere* è il Dante della *Commedia* : questo perché Contini, che è anzitutto un eminente dantista, considera la *Commedia* come il punto più avanzato della letteratura italiana nel momento in cui Petrarca arriva sulla scena, e così del resto dovevano fare gli uomini della generazione di Petrarca e certamente faceva Boccaccio, interlocutore privilegiato di Petrarca. Si sa che appunto a Boccaccio, in una delle *Familiars* (XXI 15), Petrarca dichiara di non aver approfondito la conoscenza di Dante per non esserne influenzato, ma gli studi più recenti hanno trovato tracce inequivocabili di memoria dantesca non solo nei *Triumphs* (che sono una evidente anche se profonda riscrittura della *Commedia*) ma anche nel *Canzoniere* – tracce che peraltro tendono almeno in una certa misura ad attenuare la caratterizzazione “monolingvistica” del *Canzoniere*, che comunque resta vera nell'insieme. Se la conversione “monolingvistica” della lingua poetica operata dal Petrarca del *Canzoniere* rimane un fatto evidente nel rapporto con la *Commedia* dantesca, il confronto più pertinente con Dante in realtà sarebbe da stabilire con la *Vita Nova* : è infatti la messinscena narrativa dell'amore per Beatrice, costruita a partire da testi poetici sparsi che vengono reinterpretati e unificati, il modello più plausibile per l'operazione che conduce Petrarca nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, fondandosi però unicamente sui testi in versi e confrontandosi contemporaneamente con l'insieme della lirica d'amore duecentesca.

I.b. Petrarca e il codice lirico duecentesco

Non c'è dubbio, in effetti, che la costruzione lirica dei *RVF* vada letta e giudicata nello stesso tempo, e forse in modo anche più cogente, sullo sfondo del “genere” a cui rinvia e da cui emerge, quello delle « rime sparse » di materia amorosa, che si era affermato come forma dominante della nuova letteratura volgare nella seconda metà del Duecento. La competenza di cui dà prova il *Canzoniere* investe in realtà la totalità delle grandi espressioni della lirica amorosa prima occitanica, poi siciliana, infine toscana e stilnovistica, riprendendone e risistemandone temi, forme, generi, strumenti metrici (si noti da questo punto di vista che Petrarca non inventa nessuna forma metrica, ma le ricodifica tutte, fissando per ciascuna un profilo destinato a durare). Emblematica tra tutte in questo senso la “canzone delle citazioni” (*RVF* 70 *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi*) che alla fine di ogni strofa cita un testo esemplare della maniera dei più illustri predecessori (pseudo-Arnaut Daniel, Cavalcanti, Dante petroso, Cino da Pistoia) e infine si autocita (v. 70 *Nel dolce tempo de la prima etade* : *RVF* 23), mettendo così in scena “classicisticamente” la propria appartenenza a una tradizione canonizzata e il superamento finale di questa tradizione che risulta proprio dalla posizione dialettica assunta rispetto a un insieme di voci investite di autorità.

I.c. Petrarca e la poesia “cortigiana” contemporanea

Se il confronto con Dante e con la tradizione duecentesca della lirica amorosa è necessario alla stessa decifrazione della forma e del significato del *Canzoniere*, che con essi dialoga e rispetto a essi si situa, una misura storica più esterna

dell'innovazione petrarchesca viene dalla considerazione del suo rapporto con la poesia lirica del primo Trecento : una poesia in cui il privilegio della tematica amorosa è decaduto, che si orienta sempre più verso esperienze "cortigiane" in coincidenza con l'evoluzione politica dei comuni e il cambiamento di statuto degli intellettuali. Se Petrarca, a lungo esule ad Avignone e legato alla potente famiglia romana dei Colonna, è sociologicamente vicino a questa situazione, e se i versi "politici" di aspetto più o meno occasionale non mancano nel *Canzoniere* (es. la celebre canzone 128 all'Italia o il trittico di sonetti avignonesi 136-138), la sua posizione complessiva si distingue nettamente (come ha indicato soprattutto Santagata) grazie a un doppio gesto "restaurativo" e "controcorrente" : da un lato, la restaurazione appunto del privilegio della materia amorosa, che diventa elemento strutturante di una narrazione poetica ; dall'altro, ancora più profonda, la restaurazione del privilegio della cultura latina, che tuttavia si compie lontano dalla cultura universitaria tradizionale e attraverso l'innalzamento – "classicistico" ancora – della lingua e della stessa forma della poesia al livello dei grandi e venerati modelli antichi (lo stesso inizio del *Canzoniere*, come osservò F. Rico, si presenta come gli *exordia* dei libri di poesia classici).

Se così stanno le cose, e se le novità introdotte dal *Canzoniere* si possono riconoscere diversamente in rapporto ai diversi paesaggi che occupano il suo ambiente letterario, ci si può chiedere se a queste diverse novità misurate in rapporto alla tradizione corrisponda uno stesso atteggiamento fondamentale del poeta e in che cosa esso risieda. In effetti, nelle diverse figure che prende la novità di Petrarca rispetto al paesaggio letterario che lo circonda si può riconoscere un comun denominatore : l'assoluta centralità acquisita dall'io.

II. I *RVF* come storia di un'anima

L'io della poesia di Petrarca è concepito come personaggio psicologico e morale e la sua centralità la differenzia dalla lirica trobadorica e stilnovistica, dalla poesia cortigiana contemporanea e dallo stesso Dante della *Commedia* e della *Vita Nova*, e farà di lui un punto di riferimento per la poesia romantica in quanto fondatore di una nuova soggettività lirica.

II.a. Interiorizzazione

Se l' « introversione », l'attenzione scrutatrice rivolta verso il mondo interiore più che verso quello esteriore, è un carattere della psicologia di Petrarca che si può dedurre dalla lettura dei suoi testi, certo nel *Canzoniere* in quanto raccolta di poesie d'amore si osserva un evidente movimento di interiorizzazione dei temi e del linguaggio, che comporta la riduzione degli elementi che narrativizzavano e socializzavano la poesia amorosa nella tradizione duecentesca e la focalizzazione sull'io, a partire dal segnale "parossistico", tante volte notato, della serie pronominale allitterante del v. 11 del sonetto proemiale (« di me medesimo meco mi vergogno »), cui si potrebbe aggiungere, altrettanto sintomatica, la triplice ripetizione di « io » nei primi cinque versi. Dei riti del *servitium amoris* non restano che poche tracce, e se certo la figura di Laura è onnipresente e anche il suo corpo può essere glorificato come nella tradizione stilnovistica (ad es. nelle cosiddette *cantilene oculorum*, le canzoni 71-73), la "narrazione" di Laura è ridotta a pochi elementi essenziali (in particolare l'innamoramento e la morte, ripetutamente ricordati). Laura d'altronde non appare come un principio di « vita nuova », il motore divino della trasfigurazione dell'io e del

mondo : non è citata nel sonetto proemiale che attira l'attenzione sulla vicenda dell'io, ed è evocata solo allusivamente nella canzone finale alla Vergine (« tale è terra, et posto à in doglia / lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne / et de mille miei mali un non sapea »), sigla poetica conclusiva di questa vicenda, come una figura del passato ormai sepolta e che vale ricordare come testimone inconsapevole dei « mille... mali » del « cor » del soggetto poetante.

II.b. Solitudine del discorso amoroso

La desacralizzazione di Laura tende a ridefinire la ripartizione dello spazio poetico tra l'amante e l'amata e a orientare il discorso amoroso verso il soliloquio : « Canzone, i' sento già stancar la penna / del lungo et dolce ragionar co' llei, / ma non di parlar meco i' pensier' mei » recita il congedo della canzone 73, pure per certi aspetti vicina ai moduli stilnovistici. La solitudine del discorso poetico amoroso apre così un ampio varco per due tematiche che saranno vere e proprie istituzioni della poesia romantica, e che non a caso trovano spazio in alcuni dei testi del *Canzoniere* più celebrati dalla posterità : da un lato l'identificazione del soggetto con un paesaggio che rispecchia e sublima il suo appartarsi dal mondo (il sonetto 35 « Solo et pensoso i' più deserti campi », la canzone 129 « Di pensier in pensier, di monte in monte », per citare due testi tra i più memorabili in assoluto, anche per il filtro romantico attraverso cui la poesia di Petrarca giunge a noi), dall'altro la memoria malinconica come organo del desiderio e struttura fondamentale della percezione interiorizzata dell'oggetto amoroso, tanto più struggente quanto più perduto o lontano (la canzone 126 « Chiare, fresche et dolci acque » su tutte, la canzone 50 « Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina », il sonetto 310 « Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena », etc).

II.c. Istanze psichiche: amore e malinconia, conflitto e fugacità

Questa poesia interiorizzata mette quindi in scena innanzitutto le affezioni dell'animo del poeta, le passioni che lo attraversano e che ne costituiscono la vicenda. Se l'ovidiano e stilnovistico dio Amore è ancora presente come figurazione mitologica di istanze psichiche in alcuni momenti chiave (es. il sonetto 2 che mette in scena l'innamoramento, « Per fare una leggiadra sua vendetta », e la canzone-pianto per la morte di Laura, « Che debb'io far ? che mi consigli, Amore ? »), queste ormai occupano più spesso direttamente la scena del discorso. Desiderio e malinconia, come abbiamo ricordato, si intrecciano, essi sono anche i sintomi più manifesti di una scissione profonda, di una struttura conflittuale dell'io che, annunciata sin dall'inizio come dato caratterizzante (il « vario stile » che produce le « rime sparse », le quali rinviano agli « sparsa anime fragmenta » come sono chiamati nel *Secretum*), non solo è una delle principali costanti tematiche del libro, ma è anche la chiave di penetranti attraversamenti della tradizione (ad es, il rovesciamento del *topos* della « cameretta » che da rifugio diventa luogo dello scontro con se stesso, nel son. 234), e il fondamento su cui poggia parte importante della sua costruzione retorico-stilistica (si pensi all'importanza di antitesi e ossimori, come quelli condensati nell'emblematico incipit del sonetto 134 « Pace non trovo, et non ò da far guerra »).

Questa struttura conflittuale attraversa tutta la narrazione del *Canzoniere* e vi si accompagna alla percezione ugualmente dolorosa dell'evanescenza delle cose e della fuga del tempo. Se « La vita fugge, et non s'arresta una hora » (son. 272), il senso della fugacità del tempo alimenta la malinconia e suggerisce metaforizzazioni come quella della nave che attraversa il mare in tempesta (« Passa la nave mia colma

d'oblio », son. 189) destinate a nutrire prima l'immaginario barocco e poi quello romantico. Al tempo stesso, la sensibilità del *Canzoniere* allo svolgersi del tempo è proprio ciò che, proiettando appunto in una diacronia e in un'autobiografia la vicenda dei sentimenti, ne fa il prototipo di ogni romantica « storia di un'anima » (come quella che Leopardi progetterà di scrivere e scriverà a suo modo nei *Canti*).

Ma che rapporto c'è, allora, tra queste strutture "romantiche" del soggetto poetico, fondate sulla conflittualità, la lacerazione interiore, la malinconia per la fuga del tempo e l'evanescenza delle cose terrene (« quanto piace al mondo è breve sogno »), e la vocazione classica del fondatore dell'Umanesimo, la sua venerazione per lo splendore dell'antico, il « suo classicismo » per dirla con Contini ? Gli studiosi di Petrarca sembrano oggi accordarsi per indicare nel 1348, l'anno della peste e della morte di Laura, oltre che di tanti compagni di strada del poeta, un momento di svolta nella storia del *Canzoniere*, a cui risale il passaggio decisivo da un'idea di semplice raccolta di testi in versi a quella di un "romanzo", o meglio, come si potrebbe dire forse più precisamente, di una "autobiografia allegorica".

III. I *RVF* come autobiografia allegorica

La peste del 1348 drammatizza il senso già acuto della fugacità del tempo e la necessità di distogliere lo sguardo dal mondo per orientarlo sul destino della propria anima : « e parte il tempo fugge / che, scrivendo d'altrui, di me non calme » è detto nella canzone 264 (vv. 75-76), che segna la frontiera tra la parte in vita e la parte in morte di Laura nel *Canzoniere*. A questa necessità dell'introversione come rimedio alla fuga del tempo Petrarca è ripetutamente chiamato da Agostino nel terzo libro del *Secretum*, che mostra come il progetto rinnovato del *Canzoniere* che segue il 1348 trovi le sue fondamenta nella cultura classico-cristiana e nella sua capacità di offrire una soluzione al dramma della fugacità della vita.

III.a. La storia di un'anima come storia di una conversione

L'archetipo agostiniano permette in effetti a Petrarca di strutturare il caos dei conflitti interiori (il perpetuo oscillare « fra le vane speranze e 'l van dolore ») nella forma di una conversione, del superamento del « primo giovanile errore » e della nascita (sia pur tormentata) di un « altr'uom ». La "sigla" finale di questa vicenda, proposta con gli ultimi testi e con la conclusiva preghiera alla Vergine, e sia pur conquistata con difficoltà e incertezze (sottolineate da Tonelli), iscrive « l'errore » in un ordine in cui la conquista di una forma poetica è vicaria della conquista della salvezza eterna dell'anima. La morte di Laura può diventare non motivo di cessazione del canto (come doveva essere in un primo tempo : si veda la conclusione dell'attuale son. 292 "Or sia qui fine al mio amoroso canto") ma elemento di strutturazione della forma del libro, proprio in quanto viene assorbita all'interno della storia dell'io poetico e della logica della conversione, che esige un prima e un dopo : così la morte di Laura funziona a sua volta, nella struttura dell'autobiografia, come vicaria di una trasformazione dell'io che sarebbe altrimenti difficilmente dichiarabile.

III.b. Mitologia e allegoria dell'io

Se l'archetipo agostiniano fornisce il modello formale ma anche i contenuti morali di cui si nutre la costruzione della conversione, la storia del soggetto acquista anche un

profilo classicamente esemplare e universale grazie al riferimento alla citata mitologia d'Amore (già presente nella poesia erotica duecentesca) ma soprattutto all'apporto innovativo della mitologia antica (sottolineato ultimamente da Marcozzi). La ricca cultura classica di Petrarca, la sua conoscenza dei poeti antichi e dei loro interpreti tardoantichi, e delle forme di lettura allegorica, alimentano la presenza di diversi nuclei mitologici attraverso i quali la vicenda amorosa e morale dell'io esce dalla singolarità, si apre alla molteplicità dei significati e assume una dimensione esemplare e universale. Se il caso più noto è il riferimento al mito ovidiano di Apollo e Dafne (memore anche della ricca tradizione dell'*Ovide moralisé*), tante altre figure mitologiche abitano il *Canzoniere*, da Orfeo, che diventa presenza dominante nella seconda parte, alle eroine elegiache (testimoni, tra l'altro, dell'importanza del modello del libro di poesia elegiaca per l'insieme dei *RVF*). Il contributo dei riferimenti mitologici alla costruzione del personaggio psicologico protagonista appare come un indice di « classicismo » tanto più importante se si pensa al ruolo che la mitologia svolgerà come fattore di assegnazione nella polemica primottocentesca tra « classici » e « romantici », particolarmente ma non solo in Italia.

III.c. Il trionfo della forma sul tempo

La cultura classico-cristiana sembra così offrire a Petrarca degli strumenti per rispondere all'angoscia provocata dal sentimento della labilità dell'esistenza. La ricerca della « forma » è la risposta essenziale all'angoscia per l'evanescenza delle cose, e di questa ricerca, che si nutre della cultura classica, il *Canzoniere* testimonia a tutti i livelli. La più macroscopica delle operazioni in cui si esplica questa *forma mentis* classicista è la costruzione del « libro » (sul modello dei libri di poesia di età augustea), imponente opera quasi quarantennale le cui diverse tappe sono state abbondantemente studiate dalla critica a partire da « pionieri » come E.H. Wilkins. Ma la costruzione della forma libro opera a livelli molteplici : così nella costituzione di diversi tipi di « connessioni intertestuali » (Santagata) che estraggono dalle tensioni dell'io un'espressione di compattezza, o nelle serie « anniversarie » che trasformano lo scorrere del tempo in durata e permanenza. Più in profondità, gli stessi archetipi retorici e prosodici che presiedono alla scrittura dei versi testimoniano di questa ricerca di un ordine che converta il caos : antitesi ed ossimori sottomettono il conflitto a un principio di equilibrio binario, coppie ed enumerazioni sono figure attraverso le quali il peso del significato si scioglie nell'armonia del significante (« non edra, abete, pin, faggio o genebro / poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange », sonetto 148, vv. 5-6 ; « Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in speranza et or in pena », sonetto 178, vv. 1-4).

PER CONCLUDERE

Sembra di poter dire che il libro dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* rappresenti indubbiamente una svolta di ampia portata nella storia della poesia, come prova del resto il seguito di questa storia, in cui il « petrarchismo » ha avuto un ruolo di grande importanza in tutta Europa e Petrarca è stato un punto di riferimento per la poesia romantica italiana. L'« innovazione » di Petrarca, che implica confronto e dialogo intenso con un ricchissimo retroterra letterario, si presenta innanzitutto come isolamento dell'io che diventa insieme il motore e il centro assoluto del discorso poetico, e in quanto tale sembra anticipare un movimento fondamentale di

“psicologizzazione” e “individualizzazione” che caratterizzerà la rivoluzione romantica. Ma la centralità dell’ « io » nei *RVF* non è simple produit de una natura introversa, perché si innerva profondamente nella cultura e in particolare nella cultura classico-cristiana : l’io petrarchesco non si concepisce al di fuori della sua esemplarità, e il discorso sull’io non può che essere al tempo stesso un discours allegorico sul destino umano, rivolto all’insieme dell’umanità evocata dal « Voi » da cui tutto il *Canzoniere* prende le mosse. La solitudine dell’io petrarchesco, insomma, se può prefigurer aspects dell’estetica romantica, si colloca in uno spazio concepito secondo le coordonnées morali e filosofiche che vengono dal monde antico e dal cristianesimo : in questo senso sarebbe forse più exact dire che il « classicismo » di Petrarca conditiona il « suo romanticismo ».

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D’ADMISSION

EXPLICATION DE TEXTE ET THÈME ORAL

Remarques préliminaires

Il convient de souligner qu’expliquer, étymologiquement, signifie déployer, développer, savoir approfondir en captant l’implicite et les connotations, bref toute la polysémie et la richesse formelle du texte.

Rappelons aussi que la tradition rhétorique préconise de réfléchir au texte en se posant les questions fondamentales : *Quis* (qui), *quid* (quoi), *ubi* (où), *quando* (quand), *quibus auxiliis* (par quels moyens), *quomodo* (comment), *cur* (pourquoi) ? Dans la même perspective classique, l’on peut se référer à trois éléments cruciaux qui contribuent à cerner les ressorts du texte, à savoir l’*inventio*, notamment comme fond, contenu, identité des personnages, la *dispositio*, comme temporalité et dimension spatiale, et l’*elocutio*, comme registre linguistique, discoursivité, emploi de tropes. Mais ces éléments doivent être présentés sans les dissocier d’une présentation pertinente et habile, orientée à introduire le texte.

Le passage qui est proposé à l’explication de texte n’est évidemment pas choisi par hasard par le jury, c’est pourquoi il est nécessaire de prime abord d’appréhender son unité intrinsèque, puis son intérêt par rapport à l’œuvre dont il est extrait.

Corrélativement, il est souhaitable de contextualiser ce passage, afin de le situer dans la narration en amont et en aval, en montrant dans quelle mesure il est emblématique, eu égard à l’écriture de l’auteur, à ses thèmes de prédilection et à ses modalités d’énonciation. En revanche, la paraphrase qui consiste à reformuler le texte de façon tautologique, sans discerner l’essentiel de l’accessoire est absolument à proscrire.

Par-delà son analyse des points thématiques, le candidat ne saurait faire abstraction des procédés rhétoriques, stylistiques et narratifs mis en œuvre par

l'auteur, afin de tirer la « substantifique moelle » du texte. À cet égard, le jury remarque que les candidats n'utilisent pas toujours à bon escient une terminologie critique qui, dès lors qu'elle est affichée de manière aussi approximative qu'aléatoire, n'est pas suffisamment en adéquation avec la teneur de l'explication de texte. Il faut garder à l'esprit que l'analyse de la forme ne prime pas sur celle du fond, mais qu'elle la sert, au contraire, et qu'elle n'est mise en œuvre que si elle constitue un soutien à l'explicitation du fond.

L'exégèse suppose la capacité d'interroger le passage par rapport à un hypotexte, ou si l'on préfère, par rapport à un corpus essentiel, riche en topoï, qui relève de l'histoire de littérature, mais les références à ce bagage culturel ne doivent être ni gratuites ni déplacées. Après avoir synthétisé les résultats de l'investigation qui a été menée et après avoir éventuellement évoqué les implications du passage sur les étapes suivantes de l'œuvre, il n'est pas exclu d'envisager une ouverture intratextuelle et intertextuelle, par exemple pour établir une comparaison succincte avec d'autres œuvres de l'auteur ou pour relier l'œuvre à d'autres textes contemporains de la littérature italienne.

Présentation orale

Un aspect prégnant de toute présentation orale réside dans la capacité de l'orateur à s'adresser à un public, ce qui suppose un maintien droit, sans raideur toutefois, et un regard qui exprime un certain degré de conviction, même si une appréhension liminaire est tout à fait compréhensible. La qualité d'élocution est primordiale, car le candidat, en principe déjà enseignant, doit exposer clairement son explication en suscitant l'intérêt de son auditoire ; c'est la raison pour laquelle il est nécessaire de s'exprimer de manière intelligible, en évitant un débit trop rapide ou au contraire trop lent et en n'adoptant pas un ton monocorde, vite soporifique. La diction sera plus convaincante si le candidat ne lit pas platement ses notes, mais s'adresse au jury en mettant en évidence les points saillants de sa démonstration. À ce propos, une pause de quelques secondes n'est pas rédhibitoire, si elle contribue non seulement à corroborer une transition ou un élément crucial de l'explication, mais aussi à montrer que le candidat, loin de se livrer à un soliloque, s'évertue à rendre son propos plus éloquent. Il convient de faire très attention à la prononciation de certains termes ou noms dont l'accent tonique est mal maîtrisé. La correction et l'aisance linguistique sont exigées.

Le dialogue avec le jury

Après la présentation de l'explication, le jury engage un dialogue avec les candidats. Il faut rappeler qu'il ne s'agit nullement de mettre ces derniers en difficulté, mais que c'est au contraire une opportunité de corriger ou de préciser leurs analyses et interprétations, de montrer l'étendue de leur connaissance des œuvres ou de leur culture et, plus généralement, de faire preuve des qualités d'écoute et de réactivité qui

sont indispensables dans le métier d'enseignant. Le jury suggère aux candidats de ne pas envisager ces minutes d'échange avec angoisse, mais de se préparer positivement à répondre de façon précise et sans bavardages excessifs aux questions posées. Le jury étant par principe bienveillant, il ne s'offusquera pas si on lui demande de répéter une question mal comprise. Les réponses et les précisions données pourront être enrichies d'éléments nouveaux si besoin

Extraits proposés à l'explication de texte

F. Petrarca, *Canzoniere* I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

[L] [SEP] di quei sospiri ond'io nudriva 'l core

[L] [SEP] in sul mio primo giovenile errore

[L] [SEP] quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono

5 del vario stile in ch'io piango et ragiono

[L] [SEP] fra le vane speranze e 'l van dolore, [L] [SEP]

ove sia chi per prova intenda amore, [L] [SEP]

spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto [L] [SEP]

10 favola fui gran tempo, onde sovente

[L] [SEP] di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,

e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente

che quanto piace al mondo è breve sogno.

F. Petrarca, *Canzoniere* XVI

Movesi il vecchierel canuto et bianco [L] [SEP]

del dolce loco ov'è sua età fornita

[L] [SEP] et da la famigliuola sbigottita [L] [SEP]

che vede il caro padre venir manco;

5 indi trahendo poi l'antiquo fianco

per l'extreme giornate di sua vita, [L] [SEP]

quanto più pò, col buon voler s'aita, [L] [SEP]

rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio, [L] [SEP]

10 per mirar la sembianza di Colui

ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cerchand'io,
[L] [SEP] donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

F. Petrarca, *Canzoniere* CXLII (versi 25-39)

25 Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi,
quanto è creato, vince et cangia il tempo: [L] [SEP]
ond'io cheggio perdono a queste frondi: [L] [SEP]
se rivolgendo poi molt'anni il cielo: [L] [SEP]
fuggir disposi gl' invescati rami
30 tosto ch'incominciai di veder lume.
Tanto mi piacque prima il dolce lume
[L] [SEP] ch'i' passai con diletto assai gran poggi
[L] [SEP] per poter appressar gli amati rami: [L] [SEP]
ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
35 mostranmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi: [L] [SEP] [L] [SEP]
Altr'amor, altre frondi et altro lume: [L] [SEP]
altro salir al ciel per altri poggi: [L] [SEP]
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

F. Petrarca, *Canzoniere* CCLXIV (versi 73-90)

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno: [L] [SEP]
quanti press'a lui nascon par ch'adugge;
75 e parte il tempo fugge
che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
[L] [SEP] e 'l lume de' begli occhi che mi strugge: [L] [SEP]
soavemente al suo caldo sereno: [L] [SEP]
mi ritien con un freno
80 contra chui nullo ingegno o forza valme.
[L] [SEP] Che giova dunque perché tutta spalme
[L] [SEP] la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli: [L] [SEP]

è ritenuta anchor da ta' duo nodi?^[L]_[SEP]
Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
85 legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
Signor mio, ché non togl^[L]_[SEP]
omai dal volto mio questa vergogna?^[L]_[SEP]
Ché 'n guisa d'uom che sogna,^[L]_[SEP]
aver la morte inanzi gli occhi parme;
90 et vorrei far difesa, et non ò l'arme.

Aspettare una donna... C'è un piacere nell'agonia di aspettare chi non arriva, una passione abbastanza cattivante, che rassomiglia al gusto di perdere al gioco, un gettone dietro l'altro, un minuto dietro l'altro. E di questo piacere insaporivo ora le mie fantasie, appoggiandomi a un muretto di CHIL'HA VISTO?, con foto di militari, mentre il tempo passava e Marta non si vedeva,
5 li, presso il chiosco di bibite e granite, dove secondo promessa m'avrebbe dovuto raggiungere. Non si vedeva, e io pensavo, con un acido orrido aculeo di bramosia, alle sue membra emissarie d'umori, ai suoi sputi, colaticci, sudori, lacrime, essudati, ai suoi profluvii d'emorroissa dannata, alle sue emottisi trionfali. Che strano innamorarsi di un corpo che mangia, secerne, si svuota:
10 denso di villi, papille, isole del Malpighi... Nomi del mio liceo di anteguerra, che mi ripeteva ora, recuperandoli al di sopra del frastuono degli anni, per servirmene a investigare la geologia di quell'umido sepolcro di carne, con la solerzia d'un generale che si curva, alla vigilia dell'invasione, su una carta di territorio nemico...
Così assorto, mi sorprese infine vederla d'improvviso attraversare la strada, e non solo per i modi cauti del passo, e il voltarsi due volte a guardarsi le spalle, ma soprattutto perché pareva sbucare da una direzione che non m'aspettavo, da un ronco laterale che non si capiva bene di
15 quale itinerario costituisse lo sbocco.
“Ho fatto il giro lungo” si scusò. “M'è toccato *buscar el levante por el poniente*” scherzò. “C'era in tram Panzera, l'anima nera del dottor Grifeo, e mi osservava, ho avuto l'impressione che mi seguisse”.
20 Notai di sfuggita che non aveva chiamato Magro il Gran Magro, mentre feci più caso assai alla vesticciola di organza color gridellino, a *pois* bianchi, da cui le braccine esangui, nude, sorgevano, e lo zampillo del collo, e il volto, non so se più fiero o sonnambulo, con le pupille come timorose farfalle, e le labbra a falce, gonfie, da cui, qualunque cosa dicesse, una musica pareva udirsi di antica pavana.
25 Che copertina di eleganze, pensai, sopra un tale quaderno di escreti e fradici stagni, quanto mi repelle, quanto la amo. E la presi per mano, la trascinai quasi a correre con me sul marciapiedi. Lei protestava, rideva, per un po' si lasciò portare, infine fu colta da un accesso di tosse, e mi costrinse a fermarmi, a sedere al suo fianco, all'uso dei ragazzi, su uno scalino di chiesa.
S'accorse in quel momento che un tacco era sul punto di saltarle via, e se la prese con me,
30 m'ingiuriò per questo, senza smettere di tossire e di ridere, e premendosi ogni momento sulla bocca un fazzoletto di battista con una cifra in ricamo che non era sicuramente una Emme. Non ci casco, troppi indizi e troppo in mostra, mi dissi, da lettore usuale di gialli. Subodorando che, col fine d'una burla o d'un losco progetto, ma forse solo per farsi meglio ammirare, lei volesse convalidarsi ai miei occhi eroina di perversioni e misteri, quale s'era forse fino a ieri piaciuta in
35 un fumo della fantasia. Meno che mai credetti al granello di polvere bianca che si mise subdolamente nella narice, traendolo da una bustina in borsetta. Non ci credetti, ma casomai tanto meglio: sarebbe valso a darle lo slancio...

Extrait de Gesualdo BUFALINO, *Le menzogne della notte* (1988), chap. IV, in Id., *Opere 1981-1988*, Milano, Bompiani, 2001, p. 588-590.

“Una volta”, disse frate Cirillo, “ho salvato dalle fiamme un libro, nel castello dei Torrearsa. Un libro di lussurie, ma pauroso nel fondo, che si chiamava *Decamerone*...”

“E con ciò?” replicò il barone. “Se la morte è una pestilenza, vogliamo scordarcene, novellando?”

5 “Dal novellare, no, ma dal confessarsi qualche bene può nascere” rispose il brigante. “Dal confessarsi, dico, non ad un orecchio peloso di prete ma a voi stessi.”

“Quale ne sarebbe il guadagno?” chiese il soldato.

10 “Di capire se alla vita che avete vissuto questa fine da stoici faccia da epilogo degno; o se non stoni, invece, come una stecca improvvisa. Del resto son cose vostre, io non sono dei vostri, c’entro solo di straforo...”

Nacque un grande silenzio. Infine il barone, dopo essersi concertato a lungo, confabulando, con gli altri: “Dacci dunque un argomento, tu che pari così saputo. Anche se non abbiamo da spendere né cento giorni né mille e una notte, ma un’unica miserabile e scarsa vigilia.”

15 Cirillo non si fece pregare: “Non starò a porvi confini. Ognuno racconti di sé. Per esempio, quando e come, in un discrimine della sua esistenza, sia stato per avventura, o si sia creduto, o altri l’abbia creduto felice. E quale effigie egli scelga, fra i suoi giorni dilapidati, per fissarsela sotto le palpebre nell’istante che il suo collo sarà infilato nel tondo e un filo freddo di lama a precipizio la scannerà.”

20 “Non fa per me”, protestò il soldato. “Io non saprei che felicità raccontare. Semmai, direi non un ricordo ma un sogno: di come ogni notte godo ammazzando il re in una maniera diversa. Con le unghie, con un trincetto di calzolaio, con un forcione di contadino... Solo dopo, però, che si sia trascinato ai miei piedi e abbia leccato con la lingua il fango dei miei gambali. E che la regina sia venuta ululando a implorarmi e a offrirmisi nuda; e che io le abbia risposto col motto stesso che già disse a una supplicante il suo coronato consorte: ‘V’infredderete, madama. Rivestitevi. E non pigliatevi tanta pena per un bastardo. Farò dire per lui dieci messe in suffragio...’”

“Mi saresti piaciuto nella mia banda”, sospirò il frate.

30 “Neanche tu mi dispiaci”, rispose il soldato. “Peccato non poterci conoscere oltre. Poiché mi hanno sempre incuriosito le stranezze che si fanno della tua vita; e come hai sposato, nella diceria popolare, la religione e lo schioppo. Ancora mi piace se, invece che col cappellano, potremo stasera far sacramento con te... Benché ho paura assai che un’assoluzione da un falso frate tuo pari non abbia a valerci...”

35 “Far sacramento è dir troppo”, s’interpose il barone. “Ma dica ciascuno quel che crede meglio per dare agli altri e a se stesso scienza o menzogna di sé. Non sono molte le scelte in questa occasione. Dunque raccontiamola pure, o inventiamola, la nostra ora più memorabile. Ma più ancora vorrei che dal raccontarsi venisse un senso al nostro destino. E deducessimo perché moriamo e concludessimo con un’ipotesi, almeno, riguardo al mistero ch’è stato lo spettacolo delle cose dintorno a noi; e che trovassimo una scusa a discarico o di Dio o di noi, prima che l’alba si levi. Ché se poi questo senso non si scopre, né il senso del nostro morire, ebbene per paradossoso ti dico”, e qui si volse al ragazzo, “che noi vorremmo ugualmente perire, ma tu avresti il diritto di dirlo, quel nome, e salvarti...”

Remarques générales

L'essentiel des remarques générales sont celles, toujours valables, formulées dans les rapports précédents, en particulier dans celui de 2021 dont les conseils sont reproduits. Le jury souhaite simplement insister sur l'approche au texte que les candidats devraient avoir.

Il convient de rappeler que le jury choisit le passage pour l'explication, ce choix impliquant qu'il considère le texte comme intéressant par rapport à l'ensemble de l'œuvre à étudier. C'est la raison pour laquelle il est important de contextualiser le passage, afin de montrer dans quelle mesure il est significatif eu égard à l'auteur, à ses thèmes de prédilection et à l'œuvre au programme. En revanche, la paraphrase qui consiste à reformuler le texte de façon tautologique, est absolument à proscrire.

Les candidats devront aussi être sensibles aux caractéristiques « matérielles » du texte, et donc aux procédés rhétoriques et stylistiques qui le caractérisent, en particulier lorsqu'on présente un poème, dont ils doivent connaître les règles prosodiques (en particulier de l'hendécasyllabe). Mais ils seront aussi attentifs au fait que l'analyse de la forme est utile à expliquer le fond par l'exemple et non l'inverse (il ne s'agit pas de faire un catalogue de remarques formelles et « gratuites »).

Si le commentaire implique un recensement des points difficiles à interpréter dans le texte, les candidats devront être capables de les expliciter et d'en montrer la cohérence en les reliant à l'ensemble de l'œuvre.

Proposition de corrigé d'explication 1

Canzoniere, XVI, « Movesi il vecchierel canuto et bianco »

Éléments pour l'analyse

Le poème XVI fait partie des premières compositions qui constitueront ensuite le *Canzoniere*, et le texte est présent dès la version « Correggio ». L'auteur y établit un parallèle entre un pèlerin âgé qui se rend à Rome et le poète-personnage du recueil, parallèle fondé sur l'adoration commune d'un « visage » : la Sainte Face de Jésus que le pèlerin veut adorer et le visage de la femme aimée par le poète.

C'est un sonnet intéressant pour cette juxtaposition « Christ / femme aimée » ainsi que pour le concept utilisé : comme le pèlerin cherche dans les images sacrées le visage du Christ, l'amant trouve dans le visage des femmes qu'il rencontre celui de la femme aimée. L'utilisation profane d'un imaginaire sacré, qui caractérise les premiers textes, contraste avec l'atmosphère pénitentielle des compositions ultérieures et offre un exemple original de l'actualisation d'un thème préexistant (chez Cavalcanti en particulier).

Ce texte ne présentait pas de difficultés particulières, mais il est moins connu et comporte des stratégies métriques particulières qui permettraient aux candidats de montrer leurs compétences en matière d'analyse de la fonction poétique.

Proposition d'explication

Il sonetto proposto è generalmente fatto risalire agli anni '30 del Trecento, e spesso associato a un pellegrinaggio reale del Petrarca nel 1337. In particolare, alcuni autori lo inseriscono in una "serie", con la ballata XIV e i sonetti XV e XVII, che evocano la partenza, il viaggio e la lontananza dalla donna amata. Tuttavia, se il sonetto XVI

evoca certo un pellegrinaggio a Roma, il riferimento non ha un valore biografico, aneddotico, ma vale piuttosto per stabilire il parallelo tra il comportamento del “vecchio pellegrino” e lo stato d’animo del giovane poeta innamorato. Questa giustapposizione tra l’elemento devozionale et il comportamento amoroso costituisce senz’altro l’elemento essenziale del poema, che è illustrato con delle immagini vivide, dal carattere realistico, cui finiscono col sovrapporsi le visioni del poeta. Vedremo quindi come il poeta faccia emergere il discorso personale incentrato sulla tematica amorosa, tipico del *Canzoniere*, a partire dall’evocazione del pellegrinaggio cristiano.

Possiamo dividere il sonetto in tre parti : un primo momento, nelle due prime quartine (vv. 1-8), in cui è presentato il viaggio dell’anziano pellegrino. Poi, un secondo momento, costituito dalla prima terzina del sonetto, in cui è rivelato lo scopo di questo viaggio (vv. 9-11). Infine, nella seconda terzina viene esplicitato il paragone tra il desiderio del pellegrino e quello del poeta innamorato (vv. 12-14).

Il viaggio del pellegrino è descritto nelle sue tre fasi principali : il momento della partenza (VV. 1-4), le difficoltà del viaggio (vv. 5-8) e infine l’arrivo a Roma (vv. 9-11). Il poeta introduce la figura del “vecchierel” (sostantivo del capoverso con accento ritmico forte a maiore in 6) descrivendo innanzitutto la partenza (la prima parola è un verbo di movimento) mostrando il duplice distacco dalla casa (il loco, v. 2) e dalla famiglia (v. 3) : in entrambe i casi, vi è una modalizzazione affettiva (fortemente presente in tutta la quartina, “vecchierel/ dolce loco/ famigliuola/ caro padre”), con gli aggettivi “dolce” e “caro” e con il diminutivo di “famigliuola”. La funzione di questa modalizzazione è chiaramente di sottolineare il carattere traumatico, e anche imprevedibile, della decisione dell’anziano pellegrino, e questa strategia è confermata da altri elementi lessicali o sintattici : per esempio, il v. 2 precisa che la casa è il loco “ov’ à sua età fornita”: se l’intera vita è stata trascorsa nello stesso luogo da quest’uomo, nessuno si aspetta che possa lasciarlo in età avanzata (fin dall’inizio ribadita con gli aggettivi ridondanti “canuto et bianco) ; la famigliuola del verso 3 è “sbigottita”, cioè spaventata e atterrita. Si noterà tra l’altro che i due aggettivi che esprimono il carattere insolito della decisione, “fornita / sbigottita” si ritrovano alla rima rinforzandosi reciprocamente. La partenza è infine esplicitamente paragonata alla morte nell’ultimo verso della prima quartina, con l’espressione “venir manco” che può significare appunto partire ma anche morire (“mancare”), in una progressione che se nella prima parola del primo verso indicava il semplice movimento, nell’ultima della quartina esplicita invece l’idea dell’assenza come sparizione in quanto rischio reale del viaggio.

Dopo la partenza, la rappresentazione del viaggio continua con quella delle difficoltà incontrate dal pellegrino. Il dispiegamento temporale si appoggia su una scansione possibile del v. 5, certo leggibile in 4-8-10, ma anche con cesura forte in 6 appunto sull’avverbio “poi” : l’età avanzata e il fisico indebolito (v. 5 e enjambement di “per l’extreme giornate” che sembra prolungare lo sforzo), la costanza che cerca di compensare la stanchezza (v. 7, “(più) può” e “(buon) voler”, entrambi ritmicamente accentati) e infine la rappresentazione della stanchezza fisica con i due aggettivi che inquadrano l’ultimo verso della quartina, in una struttura chiasmica fortemente ritmata (“rotto da [...], et da[...]stanco”) che esprime la condizione irrimediabile del pellegrino, che si sfinisce nel viaggio per quanto determinato. La perseveranza, nonostante gli anni, le difficoltà e la coscienza della precarietà dell’esistenza, rinviano certo al sacrificio inerente a ogni pellegrinaggio, ma anticipano anche le sofferenze disperate

del poeta-amante, che appariranno alla fine del sonetto, grazie al paragone che regge tutto il periodo finale in questa unica lunga frase su quattordici versi.

In un secondo momento, il poeta rivela lo scopo del viaggio, con l'arrivo a Roma e la contemplazione del Santo Volto, che viene come a giustificare le sofferenze sopportate, e a dare un senso all'apparente assurdità della decisione del viaggio : l'inizio del v. 9, particolarmente solenne e con l'accento ritmico su "Roma" (cadenza regolare degli accenti ritmici in 4-7-10), fa apparire la meta del pellegrinaggio, il centro del cristianesimo, e la contemplazione dell'immagine del Cristo (designato dal pronome forte "Colui" antonomastico), la cosiddetta vera icona o veronica (evocata, ma in modo comprensibile per l'epoca, dal sostantivo "sembianza"). Questa prima terzina ricorda anche come tutto il viaggio sia motivato dal "desio", v. 9, ma un desiderio nobile e legittimo per un cristiano, ammirare il volto del Signore, in un'anticipazione della contemplazione cui ogni fedele aspira, quella dell'anima che, giunta in Paradiso, è ammessa alla suprema visione della Trinità. Insomma, il "desio" che guida il pellegrinaggio è rappresentazione di quello che ogni cristiano dovrebbe provare, l'anelito alla vita eterna in Paradiso (pleonasticamente designato da "lassù" e da "ciel", nella doppia scansione possibile del verso). La speranza evocata dalla parola alla rima del verso 11 è la virtù teologale, quella che sostiene il credente nei momenti difficili, non certo le "vane speranze" del sonetto proemiale (v. 6) dell'amante che spera di incontrare la donna amata.

L'evocazione della virtù teologale, che si oppone alle *inanes spes* dell'amore, rende ancora più netto il passaggio alla terza parte del sonetto XVI, costituita dalla seconda terzina, che introduce il paragone tra il "vecchierel" e il poeta, e stravolge quindi il contesto devozionale introducendo giustamente la tematica amorosa : la terzina infatti comincia (v. 12) con l'avverbio di paragone "così" che riconduce tutta la rappresentazione del pellegrinaggio, allo stato d'animo dell'amante. E alla fine di questo primo verso, l'apparizione del pronome alla prima persona ("vo cerchand'io") indica la fine della narrazione dell'episodio del pellegrinaggio, e l'irruzione della riflessione personale incentrata sull'ego del poeta.

Tutta la terzina è caratterizzata da un cambiamento di tono, poiché si passa dall'atmosfera delle sofferenze nobili del pellegrino, quasi solenne, a quella delle sofferenze d'amore : la metrica traduce questa transizione, i primi due versi della terzina (12 e 13) sono sintatticamente frammentati, esitanti, spezzati dalle incise che fungono forse da attenuazione, in sintonia con l'avverbio temporale "talor", con accento ritmico a maggiore. Anche il lessico riflette questo mutamento : se il "quanto più po" della seconda quartina (v. 7) esprimeva il coraggio, la costanza del fedele di fronte alle difficoltà del viaggio, il "quanto è possibile" del verso 13 rinvia piuttosto alla limitatezza dell'esperienza vissuta dal poeta, al desiderio insoddisfatto di contemplare il volto dell'amata.

L'ultimo verso del sonetto è scandito dai quattro termini, un sostantivo, "forma", cioè l'immagine, e i tre aggettivi che ad esso si riferiscono : l'immagine della donna amata è esplicitamente identificata con la vera icona, l'immagine di Cristo, tramite l'aggettivo che termina il sonetto, e Petrarca compie così una transizione tra la rappresentazione sacra e quella profana, come espresso anche dall'aggettivo "disiata" che riprende il "desio" del v. 9, attribuendo così all'amata il desiderio che il fedele rivolge al Signore.

Ma il dispositivo poetico di questa ultima terzina appare ancora più complesso (e ardito) se si considera l'identificazione tra la volontà del fedele di "anticipare" la

contemplazione paradisiaca con il pellegrinaggio (v. 9-11), e la ricerca, da parte del poeta, del volto dell'amata in quello delle altre donne ("vo cherchand'io [...] in altrui [...] la vostra forma"): il desiderio legittimo e quasi doveroso del fedele, è trasformato in pulsione, e quella che era un'anticipazione di una visione che veniva a ricompensare l'esistenza del buon cristiano diventa invece la ricerca della soddisfazione di un desiderio profano, forse anche l'alienazione dell'amante che vede ovunque il volto della donna amata. E se il pellegrino, alla fine, soddisfa il proprio "desio", nel sonetto XVI l'amante "va cercando", è cioè mostrato in preda al desiderio, ben lungi dal soddisfarlo. L'intento del sonetto viene chiarificato non solo dal paragone finale, ma dall'esclamazione "lasso" e dal vocativo "donna" che conferisce al canto le caratteristiche di un lamento indirizzato alla persona amata e lontana, ossessivamente ricercata anche come proiezione fantomatica (tra le due scansioni possibili dell'ultimo endecasillabo è forse da preferire quello che mette l'accento su "vostra" in 6, piuttosto che su "disiata" e "forma").

In conclusione, possiamo dire che il sonetto XVI è strutturato da uno schema che non era insolito nei primi componimenti in lingua volgare del Petrarca, e più generalmente nella poesia lirica tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, schema fondato sull'associazione tra tematiche religiose e tematica amorosa. In Petrarca, questa strategia ha suscitato qualche polemica e provocato, in alcune edizioni antiche, la censura del poema. Letto con occhio attento, il componimento rivela soprattutto la complessità della visione petrarchesca, capace di stabilire nessi tra universi *a priori* incompatibili. Può sembrare strano che si colleghino tra di loro la profonda devozione del pellegrino che utilizza le sue ultime forze per contemplare il Santo Volto e la pulsione che spinge l'innamorato a cercare nelle altre donne il volto dell'amata: ma, per Petrarca, entrambi sono testimonianze di passione in tutte e due le accezioni del termine e di fede/fedeltà che danno senso all'esistenza del poeta e della sua opera.

Proposition de corrigé d'explication 2

G. BUFALINO, *Le menzogne della notte* (1988), chap. IV, in Id., *Opere 1981-1988*, Milano, Bombiani, 2001, p. 588-590.

Proposition d'explication

Antefatto e contestualizzazione :

Dopo l'*autofiction* degli esordi (*Diceria dell'untore*, 1981 ; *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, 1984) e la rottura quasi post-modernista delle convenzioni del racconto della raccolta *L'uomo invaso* (1986), *Le menzogne della notte* (1988) rappresenta soltanto in apparenza, e unicamente nei primi capitoli, un ritorno al romanzo tradizionale.

I primi capitoli permettono in effetti di situare tempo, luogo e protagonisti del racconto. Se nel cap. III un primo avvenimento scatenante è proposto (il Governatore offre ai quattro congiurati la possibilità di denunciare anonimamente il loro capo e avere così salva la vita), un secondo vi si aggiunge qui, nel cap. IV : la sua funzione esplicita, indicata didatticamente dal titolo (« Decisioni sull'uso della notte »), è di informare il lettore sulla maniera in cui saranno impiegate le ultime ore dei condannati a morte ; la funzione implicita del capitolo è invece quella di strutturare l'intero romanzo in due

livelli narrativi, ovvero la cornice gestita dal narratore onnisciente e le « menzogne » dei racconti dei narratori omodiegetici secondari.

Nell'episodio proposto all'analisi, l'inquietante frate Cirillo, rinchiuso con i quattro condannati, suggerisce che ognuno di essi racconti, durante quella che sarà la loro ultima notte, un momento esemplarmente felice della propria vita. Il titolo stesso del romanzo indica, da una parte, la durata di questi racconti che occuperanno il poco tempo a disposizione dei condannati (come è precisato anche nel finale di questo stesso cap. IV : « Si ricordi che abbiamo solo cinque ore : quattro per le chiacchiere, una per starsene in silenzio da soli ») ; dall'altra, esso anticipa il carattere mendace delle loro storie, quindi anche la lettura metanarrativa cui esse si espongono.

Linea direttrice e scaletta

La vocazione strutturante e metaletteraria del brano proposto all'analisi è istituita, nell'ambito di un tessuto narrativo comunque densissimo, come sempre in Bufalino, di citazioni, da riferimenti intertestuali al modello strutturale del *Decameron*, vera e propria autorità in ambito metanarrativo, convocato qui sia esplicitamente (come poi anche nel penultimo capitolo del romanzo), sia per mezzo di motivi allusivi. Per mostrare il rilievo di tale vocazione, possiamo articolare l'analisi del brano in tre sequenze :

- 1- Il modello decameroniano che fonda la struttura del romanzo e il carattere metaletterario della narrazione (r. 1-10) ;
- 2- l'argomento del novellare che esplicita lo spunto memoriale ma anche mistificatorio dell'affabulazione (r. 11-26) ;
- 3- le ultime disposizioni per la notte delle menzogne che sottolineano l'indistinguibilità di verità e menzogna, nonché la funzione della letteratura stessa (r. 27-41).

1- Il modello decameroniano : la struttura del romanzo e il carattere metaletterario della narrazione (r. 1-10).

Proprio come nel modello decameroniano che l'incipit del brano convoca esplicitamente (r. 2), è attraverso uno scambio al discorso diretto, regolarmente caratterizzato qui e in seguito dai *verba dicendi* e dall'uso delle virgolette, che si delineano progressivamente le « Decisioni sull'uso della notte » che il titolo del cap. 4 aveva didatticamente annunciato. Il rilievo di cui gode qui il ruolo di frate Cirillo anticipa il finale sorprendente del romanzo in cui egli si rivelerà essere un vero e proprio « *Diabolus ex machina* » (cap. XIII) : egli risponde alle domande successive dei suoi compagni di cella e orienta fin dall'inizio la conversazione con un esordio abilmente aneddotico (e ironico rispetto allo statuto del confessore ipotetico più reale del confessore della vita quotidiana riassunto nella metonimia « orecchio peloso »), ma già denso di implicazioni metaletterarie, come la strizzatina d'occhio al rogo narrativo del *Nome della rosa* di Umberto Eco mostra (r. 1-2 : « “Una volta”, disse frate Cirillo “ho salvato dalle fiamme un libro, nel castello dei Torreausa. »). Al modello decameroniano alludono anche la similitudine della « pestilenza » (r. 3), il lemma « novellare » (r. 5), il motivo della « confessione » (r. 5 e 6). Inaugurato in questo passo, tale modello fonda la struttura dell'intero romanzo, la quale si articola in una cornice gestita dal narratore onnisciente (cap. I-VIII, X, XII-XIV) e in un livello enunciativo secondo gestito dai narratori omodiegetici (cap. V, VII, IX, XI).

La metafora musicale (« stoni, stecca ») sta ad indicare una ricerca di coerenza tra vita e morte, una forma di sincerità del racconto simbolico dell'entità dei narratori

quand'anche fosse inventato. La metafora dell'« epilogo » (r. 8), con la quale il frate allude alla morte dei quattro condannati, esplicita il carattere metaletterario del brano, mentre i puntini di sospensione, che danno alla sua ultima affermazione un carattere sibillino (r. 9-10 : « Del resto son cose vostre, io non sono dei vostri, c'entro solo di straforo... »), anticipano la dissimulata ostilità di questo personaggio ambiguo. La sua dissociazione rispetto ai quattro congiurati è qua sottolineata dall'opposizione tra il pronome personale di prima persona singolare e l'aggettivo/pronome possessivo di seconda persona plurale ; essa si espliciterà nel finale del romanzo, quando frate Cirillo si rivelerà essere il Governatore travestito (cap. XIII).

2- L'argomento del novellare : spunto memoriale e mistificatorio della affabulazione (r. 11-26).

A una strategia dissimulativa può alludere anche il lungo silenzio con cui i quattro condannati accolgono la proposta di frate Cirillo poiché esso sfocia in una discussione segreta tra di loro (da notare la ricchezza semantica del verbo « confabulare ») che il narratore onnisciente omette : « il barone, dopo essersi concertato a lungo, confabulando, con gli altri » (r. 10-11). Tale circostanza anticipa gli « ammicchi » e i « sentori di frode » che nel finale del romanzo (cap. XIV) il Governatore interpreterà retrospettivamente come l'indizio di un inganno ordito a sue spese proprio dal manipolo dei congiurati che egli credeva di raggirare. A proposito di *Menzogne*, nota, in effetti, lo stesso Bufalino (in un dialogo con Sciascia del 1988) che : « su tutto domina una patina di frode. Non si sa mai se i miei personaggi agiscano in buona o in cattiva fede. Mi piace seminare trappole e indizi falsi ».

Soltanto dopo questa pausa inquietante riprende l'andamento dialogico della scena : alla proposta decameroniana che frate Cirillo ha lanciato nella prima sequenza segue logicamente, in questa seconda sequenza, la scelta di un criterio tematico comune ai racconti. Frate Cirillo, che ha fino a qui imposto il proprio punto di vista, è riconosciuto implicitamente, e sul modello del *Decameron*, come il Re della nottata cui spetta scegliere il soggetto unico dei vari racconti. Il barone, portaparola del manipolo di congiurati, mostra di voler onorare questo ruolo implicito con l'uso dell'imperativo (r. 12 : « Dacci dunque un argomento ») ma esplicita anche un'intelligente cautela con l'impiego di un verbo opinativo (r. 12 : « tu che pari così saputo »), secondo uno stilema tipico del relativismo conoscitivo di Bufalino. Nel suo breve intervento, il barone contribuisce a rafforzare la tessitura intertestuale e metaletteraria del brano, evocando il paradigma di Sherazade delle *Mille e una notte* (r. 13) : molto attivo in tutta la narrativa bufaliniana come già nel *Decameron* stesso, esso è incentrato sulla interazione tra affabulazione e sopravvivenza, valorizza la dimensione notturna presente nel titolo stesso del romanzo e già tematizzata in *Argo il cieco* e allude remotamente anche alla classica funzione eternatrice della letteratura.

Quando frate Cirillo propone che ognuno dei quattro condannati racconti, durante quella che sarà presumibilmente la loro ultima notte (come « vigilia »), un episodio della propria vita in cui è stato o si è sentito o ancora è parso felice (r. 14-16), sull'impianto metaletterario s'innesta anche un riferimento intratestuale : il motivo del momento esemplarmente felice come spunto affabulatorio che legittima il racconto memoriale soggettivo ricorre, in effetti, sia in *Diceria dell'untore* che in *Argo il cieco*.

Per altro, entrambi i precedenti romanzi avevano anche tematizzato il carattere potenzialmente mendace e mistificatorio del ricordo. Succede anche qui : frate Cirillo addita nel racconto memoriale l'occasione metaforica di forgiare un' « effigie » che riscatti, nell'istante fatale della morte (in circostanze violente esplicitate nei numerosi

particolari aggettivali sulla ghigliottina), i « giorni dilapidati » (r. 16) della vita altrimenti insignificante di ognuno, che ne saranno dignificati *in extremis*. Inoltre, nel paragrafo seguente, il soldato interviene per esplicitare l'equivalenza di « ricordo » e « sogno » (r. 19-20) : « Io non saprei che felicità raccontare. Semmai, direi non un ricordo ma un sogno : di come ogni notte godo ammazzando il re in una maniera diversa » ; il sogno permette il piacere (« godo ») del regicidio a colui che, nella realtà, non è riuscito a portarlo a termine ; il sogno quindi è un ricordo migliorato e compensatorio, il quale a sua volta si sovrappone all'idea stessa di memoria intertestuale ; sogno e parola già letterariamente enunciata vengono infatti a coincidere (r. 23-24 : « e che io le abbia risposto col motto stesso che già disse »), come mostra il probabile riferimento all'episodio di Sofonisba che supplica Massinissa (r. 24) di longeva tradizione in ambito italiano, in particolare teatrale e operistico.

La dimensione teatrale è rafforzata dal tema del sogno di calderoniana memoria (si pensi in particolare agli interventi di Sigismondo in *La vita è sogno*, tema ripreso da Pasolini nella pièce *Calderon*). E proprio a una messinscena si associa qui l'atto memoriale e affabulatorio, di cui frate Cirillo si dichiarerà, nel cap. XIII, regista e autore, con una formulazione in cui narrazione romanzesca e teatro convergono : « per istigarvi alla recita e io stesso promuovermi romanziere e spettatore di voi ».

3- Le ultime disposizioni per la notte delle menzogne : indistinguibilità di verità e menzogna e funzione della letteratura (r. 27-41).

Tale funzione registica passa però di mano nella sequenza finale del nostro brano, nella quale il barone se ne appropria. Egli approfitta forse della momentanea distrazione di frate Cirillo, che condivide con il soldato un istante di empatia (r. 27-28, come in duetto : « Mi saresti piaciuto nella mia banda », « Neanche tu mi dispiaci »), emblematica della molteplicità dei ruoli e della permeabilità coscienziale dei personaggi bufaliniani. Tematizzato ampiamente dal romanzo d'esordio nell'autore, il motivo della « diceria » (r. 30) rappresenta proprio la conoscibilità intrinsecamente relativa e malfida di ogni essere umano (r. 28 : « Peccato non poterci conoscere oltre »), esterna e opinabile (« mi hanno sempre incuriosito le stranezze che si fanno della tua vita »), contraddittoria (r. 30 : « la religione e lo schioppo »), ingannatoria (r. 31-32 : « falso frate »).

In questo contesto di generale opacità conoscitiva (che però non toglie niente ad una sorta di sacralità paradossale del momento : « far sacramento », « assoluzione » riprendono « vigilia » in questa « fine da stoici » evocata precedentemente), il barone si esprime autorevolmente, come in precedenza aveva frate Cirillo, e si riappropria proprio del congiuntivo esortativo usato in precedenza dal frate per completarne le istruzioni (r. 33 : « dica ciascuno quel crede meglio », come sopra, r. 14 : « ognuno racconti di sé »). La proposta decameroniana della prima sequenza e l'indicazione di un argomento comune della seconda sequenza sono, infatti, qui completate da un corollario concettuale, come mostra la prevalenza di termini astratti, sulla funzione stessa della letteratura : verità e menzogna sono indistinguibili (secondo il valore inclusivo della congiunzione disgiuntiva : r. 34 « scienza o menzogna di sé » ; r. 35 : « raccontiamola pure, o inventiamola, la nostra ora più memorabile »), e questa accezione debole di verità sarà esplicitata metaforicamente al cap. XI dal poeta : « io sono cresciuto indiviso come un pesce nell'acqua di due bocce comunicanti fra verità e menzogna, fra menzogna e verità ».

Tuttavia, per quanto esso sia malcerto, è dal gesto affabulatorio del « raccontarsi » (r. 36) che verrà forse « un senso al nostro destino » (r. 36), una

risposta almeno deduttiva al « perché moriamo » (r. 36-37), un'interpretazione ipotetica sul « mistero ch'è stato lo spettacolo delle cose dintorno a noi » (r. 37-38). La prima persona plurale (r. 36, 38, 39) passa, nelle parole del barone, da un'accezione puntuale (i congiurati) a un senso universale (l'umanità), come l'ambito semantico e sentenzioso del sacro (r. 36 : « destino » ; r. 37 : « mistero » ; r. 38 : « Dio » ; r. 38-39 : « prima che l'alba si levi » ; r. 41 : « salvarti ») suggerisce non soltanto ironicamente.

Il brano si conclude piuttosto ambiguamente : si delinea la possibilità che il più giovane dei condannati possa, dopo aver fatalmente tradito i compagni, salvarsi e sopravvivere. Ma questa variante possibile del suo destino partecipa, a livello macrotestuale, di una più generale irrisolutezza con cui l'intrigo è gestito dal narratore che lascia pianare un dubbio effettivo sull'orientamento della vicenda dei congiurati. Il lettore li lascerà, in effetti, nel cap. XIII, sull'espressione di una incertezza : ad Agesilao il quale, con gli altri, si appresta ad andare « a morire » e sospira « Tutto è finito », il barone oppone una seppur vaga alternativa : « Ma il barone disse "Chissà" ». E nella lettera finale (cap. XIV), il Governatore non sa spiegarsi lo sguardo ironico che, nei suoi ricordi, i condannati li lanciarono dai gradini del patibolo, e riconosce che l'abile affabulazione dei quattro lo ha ormai sospinto in uno stato di terrore assoluto ma cieco, incapace di distinguere la realtà dalla fantasia, suscitato unicamente dalle parole « io questo pretendo : nessun Padreterno essere mai esistito se non nei loro discorsi e in effigie di spauracchio ».

Conclusione

Si è visto come l'ipotesto decameroniano evocato in apertura di brano non fondi soltanto la struttura del romanzo, ma orienti soprattutto il lettore verso un'interpretazione metaletteraria della narrazione il cui punto d'arrivo è un'interrogazione sulla funzione stessa della letteratura, ora figurata come blandimento soggettivo, ora come dispositivo di intrattenimento vitalistico ma anche eternatore, o ancora come dignificazione ingannatoria dell'umano. Tutto si svolge in un contesto di pessimismo esistenziale in cui un confronto positivo tra individuo ed esperienza pare impossibile, poiché la verità non si può derimere dalla menzogna o dall'illusione, né il ricordo dal sogno.

Lo intuisce già il barone nel cap. IV (r. 39 : « questo senso non si scopre »), lo affermerà con violenza il Governatore nella lettera testamentaria con cui si chiude il romanzo e con cui ogni possibile risposta esistenziale è riassorbita dal buco nero di un dubbio assoluto (cap. XIV) : « Stravolto da me, e dal commercio con costoro quasi corrotto, allora mi chiedo : io, chi sono? Noi, gli uomini, chi siamo? Siamo veri, siamo dipinti? Tropi di carta, simulacri increati, inesistenze parventi sul palcoscenico di una pantomima di cenere, bolle soffiate dalla cannucchia di un prestigiatore nemico ? ».

Su queste domande si sfracella la narrazione romanzesca tradizionale e, in particolare, il sistema dei personaggi, classicamente articolato in rapporti di solidarietà (« fratelli ») e di antagonismo (« nemici »). Fin dall'inizio uno stesso preziosismo espressivo aveva sabotato la caratterizzazione individuale dei singoli personaggi, ma nel finale del romanzo essi si scioglieranno tutti in un medesimo vuoto identitario e coscienziale : « Poiché la mia vita - non meno che la vostra, o miei nemici e fratelli - non è stata che un fluido trascorrere di coscienze posticce dentro un innumerevole ME », afferma il Governatore nel cap. XIII.

Nel brano analizzato, il modello decameroniano della scelta di un criterio comune per le narrazioni di secondo livello serve a tematizzare l'indistinguibilità di verità e menzogna da cui deriva l'identità sfuggente dei personaggi e l'affermazione

più generale del carattere mistificatorio, eppure non del tutto estraneo a un'intuizione esistenziale, di ogni fiction.

L'episodio proposto all'analisi segna quindi la deviazione di quella che, nelle prime pagine, sembrava una narrazione storicizzante di ambientazione forse carbonara - ma non estranea neppure ai codici del romanzo gotico - verso una dimensione nettamente modernista, di modello pirandelliano, come mostra la mutevolezza identitaria dei personaggi, ma nutrita anche dai codici del Barocco, attestati da un universo dominato dalla teatralità, in cui i confini tra finzione e realtà, io e altro sono continuamente stravolti.

THÈME ORAL IMPROVISÉ

Remarques préliminaires

Cette année, le jury a suggéré aux candidats de placer cet exercice à l'endroit stratégiquement le plus avantageux pour eux, à savoir au début de l'épreuve (avant l'explication), plutôt qu'à la fin de l'entretien, car le candidat risque d'être fatigué et déstabilisé par ses impressions durant l'échange. Le jury laisse cependant au candidat le choix de cette deuxième option, s'il la préfère. Il n'exclut pas non plus la solution hybride, adoptée l'année précédente, du placement du thème oral entre la fin de l'explication et l'entretien.

Le texte du thème est donné au candidat qui le découvre et n'a que quelques minutes (chronométrées par le jury) pour en saisir en silence le contenu, éventuellement pour noter ou souligner quelques mots.

Trop souvent, la rapidité d'exécution, le manque de recul et le stress lié à cette partie de l'épreuve font commettre des erreurs importantes, ce qui provoque la perte de points précieux, l'exercice valant jusqu'à un quart de la note totale de l'épreuve.

Le jury renvoie les candidats aux conseils donnés pour la traduction écrite dans ce rapport (introduction générale et corrigés), en y ajoutant la nécessité d'être bien préparés à cet exercice spécifique par des entraînements dans les conditions du concours : trois minutes pour la lecture silencieuse du texte, une lecture à haute voix du texte sans faute de prononciation, une dictée de la traduction en continu à un rythme qui permette au jury de prendre en note la traduction.

Dans le cours de la traduction orale, les corrections (parcimonieuses) doivent être clairement indiquées. Si le candidat a le droit d'annoncer qu'il reviendra à la fin de sa tâche sur certains mots (pas plus de trois), il ne peut, en fin de traduction, revenir que sur ce qu'il a annoncé. Il faut alors bien veiller à ce que les modifications apportées ne conduisent pas à de nouvelles erreurs d'accord ou de syntaxe. Il est donc recommandé de reprendre le mot dans son segment, voire dans la phrase. Seule la dernière version de ceux-ci seront pris en compte par le jury.

Sujet proposé à la correction

Loin de s'ennuyer au couvent les premiers temps, elle se plut dans la société des bonnes sœurs, qui, pour l'amuser, la conduisaient dans la chapelle, où l'on pénétrait du réfectoire par un long corridor. Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire dans les questions difficiles. Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges. Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le Sacré-Cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix. [...] Elle cherchait dans sa tête quelque vœu à accomplir.

Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

Proposition de corrigé

Lungi dall'annoiarsi in convento, ella nei primi tempi si piacque nella compagnia delle suore che, per divertirla, la portavano in cappella, in cui si entrava dal refettorio per un lungo corridoio. Giocava pochissimo all'ora della ricreazione, capiva bene il catechismo ed era sempre lei a rispondere al signor vicario nelle domande difficili. Vivendo così senza mai uscire dall'atmosfera tiepida delle aule e fra quelle donne dal colorito pallido che portavano rosari dalla croce di rame, si assopì soavemente nel languore mistico esalato dai profumi dell'altare, dal fresco dell'acquasantiera e dal brillare dei ceri. Invece di seguire la messa, guardava nel suo breviario le immagini pie bordate d'azzurro, e amava la pecorella malata, il Sacro Cuore trafitto da frecce acuminate o il povero Gesù che camminando cade sulla croce. Col pensiero cercava qualche voto da compiere.

Quando andava a confessarsi, inventava lievi peccati in modo da restare lì più a lungo, inginocchiata nell'ombra, con le mani unite e il viso contro la grata a sentire il bisbiglio del prete.

Remarques particulières

Ce passage ne présentant pas de difficultés syntaxiques particulières, il n'y a pas d'erreur à signaler dans ce domaine, mis à part la faute d'inattention d'une candidate qui, voulant traduire « elle aimait » par *le piaceva*, a oublié d'accorder le verbe avec ses sujets, en l'occurrence trois noms au singulier qui appelaient donc un verbe au pluriel.

Même s'il n'y avait pas de pièges particuliers dans ce passage, les traductions ont été dans l'ensemble assez moyennes, pour deux raisons principales sur lesquelles le jury souhaite attirer l'attention des candidats :

- de nombreuses méconnaissances ont été observées en matière de vocabulaire, notamment concernant des termes qui relèvent pourtant d'un niveau de langue moyen : « le teint, pâle, le chapelet, s'assoupir, le bénitier, le cierge » ne sont pas connus de tous les candidats, ou, en tout cas, ne viennent pas spontanément à leur esprit au cours du thème improvisé.

Certains syntagmes ont donné lieu à des contresens inattendus : « le Sacré-Cœur percé de flèches aiguës », par exemple, a été traduit par *trasfigurato da frecce acute*. Disons-le sans ambages : les candidats doivent poursuivre avec assiduité leurs efforts dans l'apprentissage du vocabulaire dans les deux langues concernées, des flottements ayant été observés dans la compréhension du texte source.

- la tendance commune à manquer de précision et de rigueur : sans être inacceptable, une traduction comme *il languore mistico che esce dai profumi dell'altare* (pour « la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel ») n'était guère satisfaisante, tout comme *le illustrazioni sacre* ou *le vignette sacre* pour « les vignettes pieuses », ou *quando andava alla confessione* pour « quand elle allait à confesse », ou encore *per restare là* pour « afin de rester là » : la locution conjonctive appelait une traduction plus étoffée qui rende clairement le but recherché.

Multipliées tout au long du passage, des inexactitudes ou maladresses de ce type ne manquaient pas d'avoir de lourdes répercussions sur la note finale. On veillera aussi à éviter les omissions, sévèrement pénalisées.

Autres sujets

Elle ne dort guère cette nuit-là. Ses pensées la faisaient trop souffrir. Elle avait froid, aussi, et grelottait sous la ficelle de ses haillons, car l'effrayant hiver de cette année, si funeste aux pauvres, commençait déjà.

Elle songeait, en regardant les ténèbres, que c'était pourtant bien cruel de n'avoir pas même le droit de pleurer dans un misérable coin. Car, en supposant que l'horreur de salir ses larmes ne l'eût pas empêchée de les répandre quelquefois sur le fumier de cette étable à cochons, une effusion si mélancolique eût été blâmée à l'instant comme une preuve d'égoïsme et de lâcheté criminelle. [...] Dès son enfance la plus lointaine, cette chenille du Purgatoire avait exigé rigoureusement qu'elle ne se plaignît jamais, prétendant qu'une enfant doit être la récompense et la « couronne » d'une mère. Elle avait même là-dessus d'humides phrases empruntées à la rhétorique jaculatoire des images de dévotion qu'elle idolâtrait.

Le cœur de la malheureuse fillette, comprimé dans un étau implacable, avait donc résorbé silencieusement ses peines, sans avoir jamais pu se barricader ni s'endurcir.

Léon Bloy, *La femme pauvre*

La dernière fois que nous nous vîmes, c'était, il m'en souvient, aux environs d'Angers, dans la petite église de campagne où mon mariage se célébrait. Le public était peu nombreux, et l'excellence des amis faisait de cette cérémonie banale une cérémonie touchante. Il me semblait que l'on était ému, et cela m'émouvait moi-même. Dans la maison de celle qui devenait ma femme, un court repas, sans rires et sans cris, vous réunit à nous au sortir de l'église ; puis la voiture commandée nous emmena, selon l'usage qui joint en nos esprits, à l'idée d'un mariage, la vision d'un quai de départ.

Je connaissais très peu ma femme et pensais, sans en trop souffrir, qu'elle ne me connaissait pas plus. Je l'avais épousée sans amour, beaucoup pour complaire à mon père, qui, mourant, s'inquiétait de me laisser seul. J'aimais mon père tendrement ; occupé par son agonie, je ne songeai, en ces tristes moments, qu'à lui rendre sa fin plus douce ; et ainsi j'engageai ma vie sans savoir ce que pouvait être la vie.

André GIDE, *L'immoraliste*

Elle avait décroché les portraits de ses parents, les avait remplacés par un petit crucifix et jetés sous le lit. Son mari n'avait rien dit ; pendant plusieurs jours, aucun d'eux ne parla. Puis la vie commune recommença. Héritiers d'une tradition de travail, haïssant tout romanesque, la rancœur qu'avait fait naître en eux ce premier malentendu ne se traduisit pas par des conflits : ils firent dans leur vie la part d'une hostilité tacite, comme, infirmes, ils eussent fait la part de leur infirmité. Chacun, malhabile à exprimer ses sentiments, pour prouver sa supériorité s'attacha au travail ; l'un et l'autre trouvèrent là un refuge et une passion sournoise. La présence des petits enfants mêlait à leur vieille hostilité un lien qui la rendait plus douloureuse. Chaque bilan recelait de nouvelles forces de haine : lorsque marins, mousses, ouvriers couchés ou partis, la nuit venue sur l'hôtel et sur les voiles brunes de la cour, quelque heure tardive sonnait, il n'était pas rare que l'un, penché à sa fenêtre, aperçût de la lumière à la fenêtre de l'autre, et, bien qu'exténué, s'attachât à quelque nouveau travail.

André Malraux, *La Voie royale*

Avant d'aller à cet enterrement, qui n'eut pas lieu tout de suite, j'écrivis à Gilberte. J'aurais peut-être dû écrire à la duchesse de Guermantes, je me disais qu'elle accueillerait la mort de Robert avec la même indifférence que je lui avais vu manifester pour celle de tant d'autres qui avaient semblé tenir si étroitement à sa vie, et que peut-être même, avec son tour d'esprit Guermantes, elle chercherait à montrer qu'elle n'avait pas la superstition des liens du sang. J'étais trop souffrant pour écrire à tout le monde. J'avais cru autrefois qu'elle et Robert s'aimaient bien dans le sens où l'on dit cela dans le monde, c'est-à-dire que l'un auprès de l'autre ils se disaient des choses tendres qu'ils ressentaient à ce moment-là. Mais loin d'elle il n'hésitait pas à la déclarer idiote, et si elle éprouvait parfois à le voir un plaisir égoïste, je l'avais vue incapable de se donner la plus petite peine, d'user si légèrement que ce fût de son crédit pour lui rendre un service, même pour lui éviter un malheur.

Marcel PROUST, *Le temps retrouvé*

Mme d'Orgel n'était guère satisfaite de la tournure que prenaient les choses. La veille elle s'était dit que la sagesse exigeait qu'ils espaçassent les escapades. Elle en revenait chaque fois doucement enfiévrée, et dans un vague à l'âme qu'elle jugeait dangereux. Si son mari lui faisait quelque caresse, elle se sentait toute triste. [...] Elle se disait qu'elle était comme ces gens qui aiment les fleurs, et que leur parfum entête.

Il suffit de ne pas s'endormir auprès d'elles. Car Mahaut voulait se persuader que ce vague lui était pénible. Et sa comparaison avec le parfum des fleurs était fausse, car son vague n'était pas migraine, mais griserie.

Ils avaient déjeuné sous une tonnelle au bord de la rivière. La table était desservie. Assise dans un fauteuil, Mme d'Orgel, de méchante humeur, tournait le dos à la Marne, à l'île d'Amour, à son mari et à François. Elle n'avait d'autre vue que la route...

Un bruit de grelots et le petit trot d'un cheval firent sursauter Sérयेuse. Son oreille ne pouvait s'y tromper ; c'était la voiture de sa mère.

Raymond Radiguet, *Le bal du comte d'Orgel*

EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Présentation, conseils, attentes

Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation. (notamment les modalités des épreuves orales 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 ».

L'épreuve se déroule en français à l'exception de l'énonciation de la problématique, des exemples, des consignes, des questions posées aux élèves et des réponses attendues, qui sont donnés en italien.

I. Critères et recommandations

Le jury attend des candidats qu'ils conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, il préconise que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à une réflexion didactique, à la définition d'objectifs didactiques et pédagogiques, puis à la recherche d'une mise en œuvre pédagogique (qui ressortit aux méthodes) pour atteindre ces objectifs. Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve. Une paraphrase des documents ne peut tenir lieu d'analyse et la mise en œuvre, tout autre qu'artificielle, est étroitement liée à la problématisation du dossier.

Lorsque le candidat a défini 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 exhaustive de toutes les séances et de toutes les activités, mais la mise en lumière du processus d'apprentissage, la logique des enchaînements, la justification 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 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. Le jury précise que les documents lui sont bien connus : il est inutile de les décrire longuement comme s'il venait d'en prendre connaissance. De même, les documents ne sauraient faire l'objet d'une paraphrase.

Après avoir opéré un choix portant sur les éléments qui seront utilisés dans le projet didactique, le candidat présentera de façon synthétique 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 permettra au candidat d'envisager des axes culturels et d'en choisir un dans lequel il inscrira sa séquence et conduira à la formulation d'une problématique cohérente, énoncée en italien. Il appartient au candidat de mettre les documents dans l'ordre correspondant à son projet pédagogique. 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 jury recommande d'utiliser tout le temps imparti sans l'excéder (40 minutes maximum) et, surtout, de bien le répartir, afin que l'exploitation pédagogique soit suffisamment développée.

La qualité de l'analyse reposera sur l'acuité du candidat dans la lecture des documents proposés, mais aussi sur sa culture générale. Cette année, chaque dossier comportait un document littéraire, tous tirés des grands classiques de la littérature italienne. Pour un concours tel que l'agrégation, les candidats doivent être capables de situer et de présenter succinctement au jury (comme à leurs élèves) les principales figures de la vie culturelle et artistique dans la Péninsule italienne.

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 sera en cohérence avec le thème traité et les activités langagières en lien étroit avec les documents. Le candidat définira le niveau requis et le niveau visé en se référant aux cadres institutionnels (cadre national et cadre 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 lui permettra d'étayer le choix de la classe ciblée.

Quel que soit le choix effectué, il doit être justifié. Ce choix de niveau peut s'articuler du collège au lycée, en procédant à des adaptations si le besoin s'en fait sentir (par exemple, redécoupage d'un document, répartition des paragraphes entre plusieurs groupes...) sans exclure aucun document du dossier *a priori*.

En fonction des besoins identifiés chez les élèves et des documents proposés, le candidat indiquera les prérequis nécessaires, définira les objectifs qu'il s'est fixés et précisera les compétences de communication à développer. Il montrera comment les compétences s'articulent.

Envisager la séquence à tel ou tel moment 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 action 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 raisonnée, efficace et réaliste, des exemples concrets du déroulement de la séquence, validés par l'expérience.

Le jury met tout particulièrement en garde les candidats 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 (également appelée « carte mentale »), faire travailler les élèves en groupe sans donner de sens véritable à cette activité ni apporter de plus-value pour les élèves. En outre, il convient de rappeler que 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.

Le jury invite les candidats à faire preuve d'une créativité raisonnée dans la mise en place de stratégies d'accès au sens d'un document. Par ailleurs, il est important de rappeler que toute séquence a vocation à enrichir le parcours des élèves. Ainsi, elle doit avoir pour objectif l'acquisition de connaissances, de compétences et de stratégies – au moyen d'activités appropriées – que les élèves devront pouvoir ensuite réinvestir, et elle ne saurait se limiter à un rebrassage des acquis antérieurs à la séquence. Les connaissances et les compétences à faire acquérir aux élèves doivent être clairement déclinées dans les objectifs définis pour la séquence, et les stratégies mises en œuvre pour y parvenir doivent être dûment explicitées. Les nouveaux acquis à l'issue de la séquence peuvent être d'ordre lexical, grammatical et/ou culturel. Rappelons à cet égard qu'on ne saurait donner à étudier un texte de Goldoni ou de Pirandello (pour ne reprendre que certains auteurs proposés cette année) sans expliquer aux élèves qui ils sont, et pourquoi il s'agit d'auteurs majeurs : trouver les modalités pédagogiques pertinentes pour que les élèves en découvrent rapidement les œuvres et la biographie fait partie des missions de transmission de l'enseignant.

En outre, on attend du candidat qu'il aborde les différents supports en fonction de leurs spécificités, qu'il fasse émerger leur intérêt et qu'il en exploite toute la richesse.

D. Évaluation

Dans l'exploitation pédagogique du dossier, il conviendra d'indiquer les types d'évaluation envisagés et de préciser les critères retenus. On peut s'étonner que certaines séquences aient été dépourvues d'évaluation. À l'inverse, 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 à laquelle on a entraîné les élèves est la compréhension de l'oral, c'est celle-ci qui sera évaluée en priorité ; les autres compétences seront évaluées en deuxième position. L'expérience du professeur doit servir d'appui à la variété des activités présentées.

E. Qualité de l'expression

Une expression de qualité dans la langue française est exigée de la part du candidat. Le registre de langue doit être adapté à une situation de concours comme à une situation de classe. Dans l'évaluation globale de la prestation, une partie de la note est consacrée à la correction, la richesse et la qualité de l'expression.

F. Entretien

L'entretien avec le jury a vocation à être constructif. Il doit permettre au candidat de faire la preuve de son aptitude à communiquer. Les candidats sont invités à écouter en intégralité les questions posées par le jury, à montrer une capacité à écouter, à dialoguer, le cas échéant à s'autocorriger et à prendre du recul. 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 un point, il est souhaitable que celui-ci réagisse positivement en se saisissant de l'élément évoqué par le jury afin de préciser son propos, de le corriger ou de l'enrichir en formulant sa réponse de manière plus pertinente. 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.

Le candidat veillera, aussi bien lors de l'exposé que lors de l'entretien, à s'exprimer avec aisance et clarté et avec un débit permettant aux membres du jury une prise de notes aisée. Il devra manifester une volonté de convaincre et faire preuve d'une capacité à argumenter. Enfin, le jury attire l'attention des candidats sur la qualité de leur communication : ton, attitude et gestuelle doivent être en conformité avec ce moment très formel qu'est un concours.

G. Observations et conseils

Quelques points évoqués lors de certaines prestations ont retenu l'attention du jury et invitent à formuler quelques conseils.

L'un de ces points concerne la question de la traduction du lexique. Il est, nécessaire de rappeler que celle-ci est à éviter autant que possible, même pour les textes littéraires, et qu'il convient de privilégier l'élucidation en distinguant le vocabulaire actif et le vocabulaire de reconnaissance ou le recours à une périphrase. Si l'approche devra être adaptée, bien sûr, au niveau d'autonomie des élèves, et donc à la classe retenue pour l'étude du dossier, on s'efforcera de limiter la traduction, en particulier pour un texte littéraire car les mots sont fortement contextualisés et riches sur le plan sémantique. Le plus souvent, les mots y excèdent la simple dénotation. Donner aux élèves une traduction revient à fermer le sens et à multiplier les risques d'un réemploi à mauvais escient. Il est préférable de cibler des mots précis qui aident à construire le sens sous forme de typologie, notamment à l'aide d'hyperonymes (quitte à indiquer les autres mots sous la forme d'une liste qui inclut un mot transparent si possible, pour que les élèves aient une idée de l'abondance de tel ou tel champ lexical, par ex : *i rifiuti* (tra cui *il pattume, la spazzatura, le immondizie*). L'objectif doit être un enrichissement raisonné et pertinent du lexique dont les activités de réemploi permettent son appropriation par les élèves.

Un autre point concerne l'utilisation du dictionnaire unilingue. Il peut s'agir d'un dictionnaire papier ou d'un dictionnaire en ligne, notamment pour accompagner au mieux le travail en autonomie des élèves. Si ces derniers ont le plus souvent une connexion internet, rares sont ceux qui ont un dictionnaire unilingue à la maison pour effectuer leur travail personnel.

La lecture d'une définition du dictionnaire – qui plus est d'un dictionnaire unilingue – ne saurait aller de soi. Il est nécessaire d'initier les élèves à une bonne utilisation de cet outil et de les rassurer face à la densité de l'information et à la complexité des entrées (nous rappelons que, dans la salle de travail des candidats, des dictionnaires unilingues sont à leur disposition). Signaler la liste des abréviations, en déchiffrer les plus courantes, expliquer comment est structurée une notice, du sens le plus courant au plus rare, ou du sens premier au sens étendu. En outre, un mot sera davantage mémorisé si l'élève accomplit une certaine tâche au moment où il y est exposé. Il convient donc non seulement d'expliquer aux élèves comment lire une notice, mais aussi de leur proposer des activités liées à l'utilisation du dictionnaire (par ex. l'élaboration d'une "carte d'étude de mot", la construction d'un glossaire, etc.). Une utilisation régulière du dictionnaire unilingue permettra aux élèves de trouver l'information rapidement, de savoir quels mots employer dans un contexte donné (registres de langue), d'employer le mot précis (synonymie, polysémie), d'enrichir son vocabulaire (famille de mots) et d'accroître l'exposition à la langue cible.

Un troisième point concerne la question de l'analyse comparative. Plusieurs dossiers invitaient de façon assez explicite à un développement des comparaisons entre les différents documents ; or la maîtrise de cette compétence linguistique ne va pas de soi. Elle exige l'introduction préalable de nouveaux outils (le comparatif, les connecteurs logiques appropriés, etc.) qu'il convient d'intégrer dans les objectifs linguistiques de la séquence proposée.

Un quatrième point concerne les débats en classe comme activité pour travailler sur la prise de parole et l'argumentation, et développer l'esprit critique et les

compétences citoyennes. Il convient, tout d'abord, de rappeler que le débat en classe implique une préparation en amont pour anticiper les difficultés et les écueils inhérents à cette activité dans une langue étrangère, ainsi que les besoins des élèves pour que l'exercice soit efficace et utile dans leur apprentissage. Cela nécessite d'identifier les compétences à mobiliser par les élèves, de prévoir les activités qui préparent à la prise de parole en continu et en interaction, de définir les objectifs du débat, de choisir le moment où il s'insère dans le projet pédagogique (mini-débats au cours de la séquence, débat à la fin de séquence), de préciser l'enjeu et l'intérêt de cette activité, de définir le cadrage, l'organisation et les règles de fonctionnement garantissant un respect de tous par tous, de fixer les attentes, de déterminer les critères et les types d'évaluation (inter-évaluation, auto-évaluation, évaluation par le professeur), d'énoncer les consignes de travail pour préparer le débat (recherches, élaboration de l'argumentaire, etc.), la restitution envisagée quant aux prestations des équipes qui ont débattu. La distribution d'une « fiche critériée » ne saurait dispenser d'en concevoir les priorités, et les attendus.

Un dernier point concerne la définition du mot « roman », qui a parfois été utilisé à tort et, surtout, de façon maladroite quand il s'agit de s'adresser à un public d'élèves. Le roman est un genre littéraire caractérisé essentiellement par une narration fictionnelle. À ce titre, contrairement à ce que le jury a pu entendre de la part de quelque candidat, *Se questo è un uomo* et *La tregua* de Primo Levi ne sont pas des romans, mais des récits de type testimonial d'ordre historique. Puisque quelques candidats ont proposé dans leur séquence pédagogique des objectifs qui s'inscrivent dans le « parcours citoyen » de l'élève, il apparaît indispensable de rappeler avec insistance aux élèves, lors de leurs éventuelles recherches en ligne, que les œuvres de Primo Levi (de Giacomo Debenedetti ou d'Edith Bruck, etc.) ne sont pas des « romans » et que la Shoah n'est pas une fiction. Contribuer, dans le cadre de son enseignement, à la construction des futurs citoyens est une des missions du professeur. Cependant, les documents proposés ne doivent pas être l'occasion d'une prise de partie moralisatrice qui n'a pas lieu d'être. Ainsi, le dossier « Il caffè » ne saurait servir de prétexte à un objectif éducatif concernant la consommation de boissons alcoolisées autorisées et interdites.

II. Considérations générales sur les dossiers

Chaque dossier de cette session comporte deux textes – dont un de type littéraire – un ou deux documents iconographiques et un document audio ou vidéo. Les dossiers sont construits de telle sorte qu'ils peuvent concerner toutes les activités langagières.

Lors de la préparation, chaque dossier a été accompagné d'une note explicative des modalités de cette épreuve (cf. annexes).

Contenu des dossiers

Le contenu des dossiers peut être consulté en annexe du rapport. Le jury n'indique ici que les éléments qui les composent, ainsi que les axes culturels autour desquels ils pouvaient être traités. Le jury n'a pas souhaité suggérer d'exemples de problématiques pour les différents dossiers car il ne considère pas comme pertinent de proposer des problématiques dissociées du contexte d'une séquence et du projet pédagogique et didactique dans lequel elles s'inscrivent.

Cette année, un seul dossier sur les six présentés se prêtait à une exploitation pédagogique possible au collège. Il s'agissait du dossier *Pinocchio* et le jury a apprécié la proposition soumise par un candidat pour une exploitation pédagogique en classe de troisième bilangue.

1) Dossier « Pinocchio »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Extrait de Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, cap. XII, 1881-1883.

DOCUMENT 2 :

Article "L'anniversario. Pinocchio facci crescere", Marino Niola, *www.repubblica.it*, 06/07/2021.

https://www.repubblica.it/cultura/2021/07/06/news/pinocchio_facchi_crescere-309194435/

DOCUMENT 3 :

Deux affiches du film "Pinocchio" de Matteo Garrone sorti le 19 décembre 2019 au cinéma.

DOCUMENT 4 :

Vidéo "Intervista a Matteo Garrone" avec la présence, à ses côtés, de Roberto Benigni et de Federico Ielapi, *www.comingsoon.it*, 13/12/2019.

<https://www.comingsoon.it/film/pinocchio/55638/video/?vid=33049>

Thème / axe culturel : Rencontre avec d'autres cultures (cycle 4 au collège), Fictions et réalité (cycle terminal)

2) Dossier « Le morti bianche »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Extrait de Pirandello, *Novelle per un anno*, « Ciàula scopre la luna », 1912.

DOCUMENT 2 :

Article de Luca Borzani, « Non chiamiamole morti bianche », *www.repubblica.it*, 08/05/2021.

https://genova.repubblica.it/cronaca/2021/05/09/news/non_chiamiamole_morti_bianche-300197932/

DOCUMENT 3 :

Veronaluova (Brescia), Eglise « della Disciplina », détail de la fresque (1522) dédiée à Sainte Catherine, protectrice des meuniers, tourneurs, rôtisseurs, barbiers, tailleurs et charretiers.

<https://www.stilearte.it/un-affresco-del-1522-rivela-la-diffusione-degli-infortuni-sul-lavoro-in-lombardia2/>

DOCUMENT 4 :

Editorial de Roberto Saviano, émission « Che tempo che fa », Rai 3, 17/05/2021.

<https://www.raiplay.it/video/2021/05/Roberto-Saviano-e-le-morti-sul-lavoro---CheTempo-Che-Fa-16052021-50a14efb-555f-450b-b2b5-42303f77998c.html>

Axes culturels : Les univers professionnels, le monde du travail (Seconde), Espace privé, espace public (cycle terminal)

3) Dossier « Scienziati ed eroi »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Primo Levi, *Ad ora incerta*, 1984 : « La bambina di Pompei », 1978.

DOCUMENT 2 :

Article, « Fermi è un buono spunto per parlare della paura che può suscitare la scienza », Elena Pasquinelli, *Il Sole-24 ore*, 22/06/2011.

https://st.ilssole24ore.com/art/notizie/2011-06-22/fermi-buono-spunto-parlare-123830.shtml?uuid=AaFfc7hD&refresh_ce=1

DOCUMENT 3 :

Timbre des Postes italiennes pour le centenaire de la naissance d'Enrico Fermi.

<https://www.ibolli.it/php/em-italia-2868-Ritratto%20di%20Enrico%20Fermi%20e%20pila%20atomica.php>

Timbre américain pour le centenaire de la naissance d'Enrico Fermi.

http://www-news.uchicago.edu/fermi/Group17/efermi_website/stamp.htm

DOCUMENT 4 :

« Il mistero Ettore Majorana », entretien d'Etienne Klein avec Giuseppe Mussardo, professeur de physique théorique au SISSA (Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati) de Trieste. Film Camille Guichard (2016), diffusion en Italie : Rai Scuola, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=6pHjXraVlyE>

Axe culturel : Innovations scientifiques et responsabilité (cycle terminal)

(Dans ce cas précis – et dans ce cas seulement, considérant qu'il n'allait pas de soi que les candidats connaissent Heisenberg et le projet Manhattan, qui n'appartiennent pas spécifiquement à la culture générale italienne, le jury a ajouté une note d'information à l'intention des candidats).

4) Dossier « La città ideale »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Extrait d'Italo Calvino, *Le città invisibili*, cap. VII : "Leonia", 1972.

DOCUMENT 2 :

Article "Il Villaggio operaio di Crespi d'Adda", Associazione Crespi Cultura, www.archeologiaindustriale.net, 6/2/2014.

https://archeologiaindustriale.net/1610_il-villaggio-operaio-di-crespi-dadda-sito-unesco/

DOCUMENT 3 :

- Panneau, Auteur inconnu, *La città ideale*, ca. 1480-1490, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg

- Fresque urbaine, Gruppo *La Cremerie*, 2021, Edificio fronte Duomo, Abano Terme (Padova), biennalestreetart.com.

<https://www.biennalestreetart.com/la-cremerie/>

DOCUMENT 4 :

Vidéo, "La street art invade il quartiere popolare di Tor Marancia a Roma", *Euronews*, 7/4/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=Mqs6Kbvgjr0>

Axes culturels : Sauver la planète, penser les futurs possibles (Seconde), Le village, le quartier, la ville (Seconde)

5) Dossier « Lingua e dialetti »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Extrait d'Erri De Luca, *Montedidio*, 2001.

DOCUMENT 2 :

Article « Gli spot dei dialetti incomprensibili. Il caso RAI sull'Unità d'Italia », de Lorenzo Salvia, *Il corriere della sera*, 10/11/2010.

https://www.corriere.it/unita-italia-150/10_dicembre_14/spot-dialetti_05935ae2-0778-11e0-a25e-00144f02aabc.shtml

DOCUMENT 3 :

Extrait d'une interview de Tullio De Mauro, Rome, 6/2/2015.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=401&v=5CllsnBaZyg&feature=emb_logo

DOCUMENT 4 :

- Affiche de la Società Dante Alighieri de Padoue pour la campagne "Adotta una parola", 2017.

<https://www.ladantepadova.it/single-post/2017/10/13/adotta-una-parola-edizione-2017>

- Capture d'écran de la page facebook de la Cademia Siciliana pour la campagne "Adotta una parola siciliana", 2020.

<https://m.facebook.com/cademiasiciliana/photos/a.1588597464605666/2078098408988900>

Axes culturels : Identités et échanges (cycle terminal), Diversité et inclusion (cycle terminal), Territoire et mémoire (cycle terminal).

6) Dossier "Il caffè"

Composition du dossier

DOCUMENT 1 :

Extrait de Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, Acte 1, scène 1, 1750.

DOCUMENT 2 :

Article « Breve storia del bar in Italia », Mia Terri, *www.speziology.it*, 8/4/2019.

<https://speziology.it/storie-di-bar/breve-storia-del-bar-in-italia/>

DOCUMENT 3 :

- Tableau de Ludwig Johann Passini, *Künstler im Cafe Greco in Rom* (Artisti al Caffè Greco a Roma), 1856. Acquerello, Hamburger Kunsthalle.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_Passini_-_K%C3%BCnstler_im_Cafe_Greco_in_Rom.jpg

- Tableau de Renato Guttuso, *Caffè Greco*, 1976. Olio su tela, Museo Ludwig, Colonia.

<https://artslife.com/2016/12/23/guttuso-racconta-il-caffe-greco/>

DOCUMENT 4 :

Vidéo « A Milano il primo bar robotico d'Italia », *Milano-Pavia TV*, 25/7/2019

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

Axes culturels : Espace privé, espace public (cycle terminal), Identités et échanges (cycle terminal), Territoire et mémoire (cycle terminal).

PROPOSITION DE TRAITEMENT D'UN DOSSIER

Le dossier « La città ideale »

Le jury a choisi de présenter une proposition d'exposé de la préparation d'un cours à partir d'un des dossiers proposés aux candidats. Tous les documents portaient, chacun à sa manière, sur la ville idéale. Il s'agit d'une exploitation possible du dossier qui n'a pas vocation à être un modèle. Cette proposition se veut assez détaillée et riche en exemples pour que les candidats y puisent méthode et inspiration (à réadapter selon chaque cas de dossier rencontré) en vue de leur préparation.

Le thème fédérateur des quatre documents qui composent le dossier est le rapport de l'homme à la ville, celle-ci étant conçue comme lieu de vie collective, mais également comme lieu idéalisé ou utopique. Le dossier présente ce regard porté sur la ville dans une dimension principalement diachronique, les documents proposés allant de la fin du *Quattrocento* jusqu'à nos jours. Il existe, dans ce dossier, un rapport étroit à l'art puisque la ville est présentée par le biais d'une projection fictive ou associée à un projet artistique.

Le document 1 est un extrait du roman *Le città invisibili* d'Italo Calvino, publié en 1972. Il s'agit du septième chapitre dédié à la ville de Leonia. Auteur majeur de la littérature contemporaine italienne, Italo Calvino arbore un parcours littéraire très varié. Nous pourrions citer son goût pour l'aventure et son incursion dans la littérature de la Résistance avec *Il sentiero dei nidi di ragno*, son étude et sa réécriture du conte avec les *Fiabe italiane*, sa réflexion sur le monde contemporain avec *Marcovaldo ovvero Le*

stagioni in città, son attrait pour le fantastique et les thématiques scientifiques avec, notamment, *Le Cosmicomiche*.

Le città invisibili, proposé dans ce dossier, est un roman où Marco Polo s'entretient avec l'empereur des Tartares Kublai Khan au sujet de cinquante-cinq villes inexistantes, parmi lesquelles Leonia, ville utopique. Dans cet extrait, nous retrouvons une condamnation forte de la société de consommation, des dérives de l'habitude de « *l'usa e getta* ». Cet extrait s'articule en quatre parties. La première partie (des lignes 1 à 13) présente l'utopie, montre l'organisation de la ville et expose les deux facettes de celle-ci (le goût pour le neuf et l'aversion pour les objets usés). La deuxième partie (des lignes 14 à 24) se concentre sur les acteurs de cette organisation et mesure l'étendue d'une telle logique du rejet. La troisième partie (des lignes 25 à 33) élargit le regard porté sur cette utopie et invite à une réflexion sur le monde entier. Ce changement d'échelle et cette prise de hauteur est une projection supplémentaire corroborée par l'utilisation du conditionnel et du subjonctif (*invaderebbe, stessero*) et par l'emploi de l'adverbe *forse*. Le retour au présent de l'indicatif, à la ligne 34, permet de se recentrer sur la ville de Leonia dans une quatrième et dernière partie. L'utilisation du temps du futur (*spianerà, cancellerà*) accentue le ton tragique du texte et permet de formuler des prévisions catastrophiques, tout en soulignant les dangers d'un tel modèle : l'utopie se transforme en dystopie.

Le deuxième document est un article publié par l'association *Archeologia Industriale* qui traite du village idéal de Crespi d'Adda, inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1995. Ce village allie vie professionnelle et vie privée. Il s'agit d'un écrit de type informatif, bien que la fin de l'article relève davantage d'un commentaire que d'une description de ce projet. La première partie de cet article (lignes 1 à 15) évoque les raisons de l'inscription du site sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité établie par l'Unesco. Nous y trouvons de nombreux superlatifs relatifs, destinés à démontrer le caractère exceptionnel de ce projet (*la più importante testimonianza, il più completo e meglio conservato*). La deuxième partie (lignes 16 à 31) décrit de façon plus précise ce projet en évoquant, au temps de l'imparfait de l'indicatif, sa période de réalisation, ses concepteurs, la façon dont il a été conçu, etc. La troisième partie (lignes 32 à 41) adopte un ton plus nostalgique, bien que la description soit encore très présente, grâce à des adjectifs mélioratifs évocateurs comme *straordinario, incantevoli, affascinante*. Cette partie permet de visualiser davantage l'organisation de la ville, d'un point de vue structurel et social. La dernière partie (lignes 42 à 50) est caractérisée par un ton mélancolique et lyrique : le mirage ne s'est pas réalisé et l'on ressent la déception éprouvée face à cet échec. Tout comme le texte d'Italo Calvino, nous retrouvons ici la description d'une ville utopique, idéale, qui n'a pas vu le jour. Mais, contrairement à Leonia, le village de Crespi d'Adda est présenté comme un vestige du passé, non comme une projection, et comme un modèle qui aurait pu être positif, vertueux.

Le troisième document présente deux documents iconographiques. Le premier reproduit un tableau célèbre de la Renaissance italienne. Il ne met pas l'homme au centre de la représentation de la cité idéale, puisqu'aucun habitant n'est présent. Nous ne voyons que de la pierre, probablement du marbre. Ce qui caractérise principalement cette image, ce sont les proportions, les formes géométriques qui traduisent l'idéal de symétrie de l'époque. L'ensemble est très harmonieux, la présence d'arcades et de colonnes s'équilibrant parfaitement avec des formes plus rectangulaires. Au centre se trouve un imposant édifice qui rappelle un panthéon romain. Ce qui ressort de ce tableau, compte tenu de son ancrage dans ce dossier, c'est la froideur de cette utopie inhabitée (ce qui n'était pas le cas dans *Leonina*, par exemple, ni dans le village de Crespi d'Adda).

D'une certaine façon, le document iconographique suivant s'oppose au premier. Il s'agit d'une fresque urbaine, réalisée par l'association de peintres urbains La Cremerie, recouvrant un mur de la ville d'Abano Terme. La présence de la nature sur ce vieux mur désaffecté permet de recréer un lieu idyllique, de réintroduire la vie là où elle semblait ne plus exister. Nous pouvons ainsi apprécier la capacité de l'être humain, grâce à l'art, à insuffler la vie là où la dégradation semblait l'emporter.

L'importance de la pratique artistique dans un contexte urbain nous permet de relier étroitement la fresque du document 3 au document 4. Il s'agit, en effet, de la présentation d'un projet artistique de *Street Art* dans un quartier périphérique et populaire de Rome longtemps délaissé par les politiques publiques : Tor Marancia. Ce document 4 est un reportage réalisé par la chaîne Euronews, ponctué d'interviews permettant d'exposer différentes opinions positives (celle d'un artiste, celles d'une spécialiste en histoire de l'art, celle d'un habitant du quartier et celle d'une touriste). Le lien avec le passé et l'histoire artistique italienne est particulièrement souligné : les intervenants évoquent tour à tour la Rome antique et Pompéi, Michel-Ange et la Renaissance. Il s'agit d'une « galerie d'art à ciel ouvert », pour reprendre une expression employée dans le reportage, mais également d'un projet d'urbanisme visant à revaloriser une périphérie trop souvent négligée. Par le biais d'une expression artistique, le quartier revit grâce au tourisme, à l'image positive dont il jouit maintenant et au plaisir qu'éprouvent dorénavant ses habitants.

Pour guider l'exploitation pédagogique de ce dossier, nous retiendrons, principalement, l'élément suivant : le lien étroit qui unit l'homme à la ville ainsi que les différentes conceptions possibles du modèle urbain. La ville est perçue, dans ce dossier, à travers le prisme de l'idéalisation ou, du moins, d'une amélioration de la qualité de vie des habitants qui la peuplent ou qui sont censés la peupler (même le projet de *La città ideale* est fait pour l'homme).

Ce dossier pourrait être proposé dans différents niveaux de classe pour l'étude de divers axes et thèmes culturels du programme. Il serait envisageable, par exemple, de proposer ce dossier au cours du Cycle Terminal dans l'étude de l'axe « Art et pouvoir ». En effet, dans ce dossier, l'art, au sens large, permet de donner une autre

vision, de créer une autre possibilité de société, s'opposant ainsi au pouvoir en place. L'axe « Fictions et réalités » pouvait également être envisagé en questionnant ici l'idée d'utopie urbaine. Un candidat a également proposé, à juste titre, une exploitation en Cycle Terminal dans le cadre d'un enseignement de spécialité de langues, littératures et cultures étrangères et régionales, dans l'étude de la thématique « Voyages », plus particulièrement dans la sous-thématique « Voyage imaginaire ». Nous excluons la possibilité de proposer ce dossier au collège du fait de la complexité de certains documents (notamment le texte de Calvino) et surtout de l'importance de l'implicite.

Nous proposerons ici une exploitation pédagogique en classe de Seconde LVA, en fin d'année scolaire et donc au troisième trimestre, car le niveau B1 sera normalement acquis par la plupart des élèves, ce qui leur permettra de mieux appréhender la compréhension des documents du dossier. Le niveau B1 nous semble le niveau minimal requis pour affronter ce dossier. Nous excluons la possibilité de l'étudier dans une classe de niveau A2/A2+ (en Seconde LVB par exemple).

Les activités langagières dominantes auxquelles pourront être entraînés les élèves grâce à ce dossier sont l'expression orale en continu et en interaction. Les deux textes et le document vidéo permettront un entraînement à la compréhension de l'écrit et de l'oral. L'entraînement à l'expression écrite sera mis au second plan dans cette séquence.

Le niveau linguistique est le niveau B1 du CECRL. Il doit être acquis à ce stade de l'année. La thématique pour la classe de seconde est « l'art de vivre ensemble » et l'axe du programme qui a été choisi pour l'étude de ce dossier est l'axe n°3 : « le village, le quartier, la ville ». La problématique proposée est la suivante : *La città ideale : un'utopia o un obiettivo da inseguire per una convivenza migliore ?*

Nous évoquerons, à présent, les prérequis nécessaires pour aborder cette séquence :

- compétence pragmatique :
 - savoir présenter une œuvre iconographique, savoir réaliser une courte interview,
 - savoir lire un article de dictionnaire bilingue et/ou unilingue.
- compétence socio-linguistique : identifier et reproduire les marqueurs de relations sociales, les règles de la forme de politesse dans un échange avec une personne,
- compétence linguistique :
 - lexique : les dates et les siècles (au moins avec les adjectifs ordinaux), la ville,
 - syntaxe : les adjectifs possessifs, les principaux temps de l'indicatif
- compétence culturelle : savoir situer la Renaissance dans la chronologie des périodes artistiques.

En s'appuyant sur ces prérequis, nous définissons les objectifs suivants :

- compétence pragmatique : approfondir la méthodologie d'analyse d'une œuvre picturale, savoir réaliser et participer activement à une discussion, enrichir un glossaire,
- compétence socio-linguistique : la question de la politesse dans une situation de discussion professionnelle,
- compétence linguistique :
 - lexicque : approfondir le lexique de la ville, de l'urbanisme, le repérage dans l'espace, le monde du travail, l'utopie, les siècles avec une table de correspondances : « il quindicesimo secolo » / « il Quattrocento »,
 - syntaxe : la réactivation du futur de l'indicatif, la réactivation des temps du passé (passé composé et imparfait de l'indicatif), l'apprentissage du superlatif relatif,
 - phonologie : découverte de l'accent romain,
- objectifs culturels : découvrir Italo Calvino et son œuvre, approfondir les connaissances sur la Renaissance et ses artistes, découvrir des artistes contemporains de *street art*,

Cette séquence sera l'occasion de proposer deux tâches aux élèves :

- une tâche intermédiaire qui permettra une évaluation formative de l'expression orale en continu : *Presenta una città ideale e spiega perché questo modello oggi non esiste più*,
- Une tâche finale qui permettra une évaluation sommative de l'expression orale en interaction : *Il sindaco della tua città organizza una riunione di consultazione per elaborare il progetto di un nuovo quartiere*.

Cette séquence sera constituée de neuf séances, tâche finale comprise.

La première séance sera dédiée à l'étude du premier support qui compose le document n°3, c'est-à-dire le tableau *La città ideale*. Avant de le projeter, le professeur écrira les dates 1480-1490 au tableau et demandera aux élèves de le situer dans la chronologie de l'histoire de l'art. Les prises de parole seront spontanées et sur la base du volontariat. Le professeur s'attend à ce que la période du *Rinascimento* soit évoquée et en profitera pour vérifier que les élèves savent prononcer correctement les dates et les siècles. Le professeur pourra ensuite demander des informations supplémentaires sur la Renaissance et les élèves pourront peut-être évoquer l'humanisme, un mouvement culturel qui place l'homme au centre du monde, certains artistes majeurs, notamment italiens. En prenant appui sur les connaissances des élèves, le professeur élaborera avec la classe une brève trace écrite au tableau définissant cette période historique et ce mouvement artistique. Le professeur projettera ensuite *La città ideale* et demandera aux élèves de travailler sur deux éléments : la présentation de la source (*si tratta di un dipinto...*) pour l'élève A du binôme, la description du tableau pour l'élève B du binôme. Pour le premier groupe, il

s'agira de formuler cinq phrases, une par élément se trouvant dans la source. Pour le deuxième groupe, il s'agira de réutiliser la méthodologie de la description d'une œuvre iconographique, déjà vue en classe (*a destra, a sinistra, al centro, in alto...*). Le travail sera écrit et individuel ; chaque binôme pourra ensuite parler en continu en présentant sa partie du travail effectué. Lors de cette activité, le professeur effectuera une évaluation diagnostique en observant notamment l'aptitude des élèves à réemployer les termes d'analyse d'une œuvre iconographique ainsi que l'emploi du passé composé. Un temps de mise en commun en classe entière, à l'oral, sera prévu. L'œuvre sera ensuite distribuée. Chaque élève écrira, comme suite aux prises de parole, la présentation de la source en cinq phrases. Puis, les élèves réaliseront une carte mentale où le tableau figurera au centre. Le professeur s'assurera de la correction des phrases écrites par les élèves. Il procédera ensuite à une analyse plus approfondie en introduisant par exemple les concepts de *punto di fuga, prospettiva, simmetria, sfumatura* tout en approfondissant le vocabulaire déjà utilisé par les élèves (*ingresso del tempio, il marmo, concezione a scacchiera, i pozzi ottagonali, il biancore, il carattere religioso e civile degli edifici*). La trace écrite initiale sera ainsi approfondie et la fiche de méthodologie d'analyse iconographique sera enrichie par ces termes propres à l'analyse picturale. À la fin de la séance, le professeur demandera aux élèves : *Perché questa città non è ideale per noi oggi ?* Il s'agira de questionner le titre et le professeur attendra des réponses orales comme : *Perché non ci sono abitanti visibili, non c'è nessuno per strada, perché la città è deserta, perché non c'è vita / attività umana...*

À la maison, les élèves devront revoir la méthodologie approfondie et le lexique et s'entraîner à une prise de parole en continu à partir de la consigne : *Sei una guida della Galleria Nazionale delle Marche. Presenta il quadro "La città ideale" a un gruppo di turisti.* Les élèves seront invités à se chronométrer chez eux, l'objectif étant d'atteindre au moins une minute et trente secondes de temps de parole. Le professeur les invitera à répéter cette activité orale plusieurs fois jusqu'à atteindre un résultat satisfaisant.

Lors de la deuxième séance, le professeur écrira au tableau la consigne de l'activité de la prise de parole en continu, affichera *La città ideale* au tableau ainsi qu'un chronomètre. Il donnera quelques minutes pour que les élèves prennent des notes succinctes ou construisent une carte mentale rapide sur une feuille de brouillon. À l'issue de ce court temps de préparation, chaque élève du binôme sera invité à réaliser la prise de parole en continu face à son camarade. Grâce au chronomètre affiché, chaque élève pourra comptabiliser son temps de parole – l'objectif étant d'atteindre la minute trente – et celui qui aura écouté attentivement son binôme pourra le conseiller pour d'éventuelles améliorations de sa prestation. L'inter-évaluation est un moment privilégié car il permet l'entraide et la construction d'une progression individuelle. Le professeur aura soigneusement introduit ce type d'évaluation depuis le début de l'année scolaire en montrant les bénéfices lorsque celle-ci est réalisée sérieusement par les élèves. L'inter-évaluation favorise un travail plus efficace sur l'erreur (puisque'il est, généralement, plus difficile de percevoir seul ses erreurs), permet

à l'élève correcteur d'expliquer à son camarade le point à revoir et de fixer ainsi ses propres apprentissages, et crée une dynamique d'échange et d'enrichissement collectif.

Le professeur n'écouterà pas chaque prise de parole mais s'assurera que les principales difficultés aient été surmontées par l'ensemble de la classe.

Le principal support de la deuxième séance sera le document n°2 (exploité sur 2 séances : la séance 2 et la séance 3).

Le professeur pourra aisément trouver une photographie aérienne de la ville de Crespi d'Adda et la projeter au tableau en guise d'introduction et de document déclencheur de parole. Les élèves pourront décrire spontanément à l'oral son organisation générale, sa proximité par rapport au fleuve. Le professeur distribuera ensuite l'article dans son intégralité mais divisera la classe en plusieurs groupes, en suivant le découpage qui a été donné précédemment, à savoir :

- Groupe 1 : lignes 1 à 15
- Groupe 2 : lignes 16 à 31
- Groupe 3 : lignes 32 à 41
- Groupe 4 : lignes 42 à 50.

Au sein de chaque groupe, les élèves travailleront, dans un premier temps, de façon individuelle. Le travail individuel en amont est primordial et constitue une étape fondamentale avant tout travail de groupe. Seul, l'élève se confronte au texte, à sa propre compréhension et à ses déductions. Le travail en groupe ne sera fructueux que si le travail individuel a bien été réalisé au préalable.

Le groupe 1 devra d'abord constituer une carte mentale qui permettra de fixer les principales informations (lieu géographique, date d'inscription à la liste UNESCO, caractéristiques principales, origine du nom, etc) puis devra souligner dans l'article les superlatifs relatifs et retrouver la règle grammaticale. Le professeur pourra donner un exemple hors contexte si les élèves méconnaissent ce point grammatical.

Le groupe 2 retrouvera dans sa partie d'autres informations qui étofferont la carte mentale du groupe 1 (pour qui cette ville a-t-elle été construite, date de réalisation, période historique, philosophie et modèle d'urbanisme, liste des bâtiments, relations sociales) puis devra opérer un relevé de tous les verbes à l'imparfait de l'indicatif et retrouver les terminaisons de toutes les personnes.

Le groupe 3 sera composé d'élèves plus enclins au dessin ou à la schématisation et qui devront élaborer un plan de cette ville. L'article est très précis dans sa description (*lungo il fiume, a est, strade parallele, a sud, dall'alto, fronteggiano, prospettiva lungo la via principale, giungendo infine al cimitero*). À l'issue de ce travail, le professeur pourra montrer un croquis trouvé par exemple sur le site de l'UNESCO afin que les élèves comparent leur travail et évaluent leur compréhension de l'écrit.

Le groupe 4 devra répondre à la question suivante : *Perché il progetto di Crespi d'Adda non ha funzionato ?* Il aura aussi pour consigne de repérer dans l'article les adjectifs possessifs.

Pour cette activité de compréhension de l'écrit, le professeur pourra constituer des groupes de niveaux. Le groupe 1 sera composé d'élèves ayant tout juste atteint le niveau B1 puisqu'aucune information ne relève de l'implicite. Les groupes 2 et 4 seront

composés d'élèves avec un niveau B1 consolidé. Le groupe 3 sera composé d'élèves ayant le goût de la figuration ou désirant s'y essayer.

La compréhension de cet article ne va pas de soi. Le travail du professeur ne saurait se limiter à un découpage du texte et à une répartition du travail en groupes d'élèves, car ces derniers vont se heurter à d'importants écueils lexicaux. Le professeur élucidera sous forme de notes de bas de page, en faisant appel à des illustrations, des synonymes, des mots transparents, une brève définition. Pour certains mots, il guidera les élèves dans l'usage du dictionnaire : unilingue pour les mots porteurs ; bilingue pour les mots techniques, si, en raison de la densité et au vu du niveau de la classe, ceux-ci gênent particulièrement des élèves de seconde. Ainsi pour certains mots utiles à la compréhension, mais qui ne feront pas l'objet d'un apprentissage immédiat, comme *feudo, opificio, pressoché, a cavallo tra, capannoni a shed, vicenda...* Les élèves auront également des dictionnaires bilingues à disposition dans chaque groupe. Dans le cas de l'utilisation de la tablette, nous rappellerons une nouvelle fois aux élèves l'importance de consulter des dictionnaires fiables et non des traducteurs en ligne.

En parallèle de leur activité de compréhension de l'écrit, les élèves commenceront à constituer une liste de mots utiles à l'enrichissement du vocabulaire lié à la séquence. Chaque groupe devra étoffer les quatre champs lexicaux suivants : le monde du travail (*dipendenti, operaio, industriali, padrone, fabbrica, ritmi, esigenze, impiegati, dirigenti...*), la ville (*chiesa, scuola, ospedale, teatro, bagni pubblici, comunità, giardino, a misura d'uomo, allineate, lunghe strade parallele, la via principale, il cimitero...*), l'urbanisme et le repérage dans l'espace (*architettonico, cittadina, villaggio, lungo il fiume, accanto, da fuori, giungere, allineato, a est, a sud, dall'alto, affiancare, fronteggiare...*), l'utopie (*ideale, simbolo, testimonianza, mirabile esempio, esempio eccezionale, modello, ispirato, piccolo mondo perfetto, incantevole, affascinante, aspirazione, illusione...*).

Vu l'ampleur de la tâche à réaliser, cette activité de compréhension de l'écrit sera programmée sur deux séances (la deuxième et la troisième), avec des paliers de mise en commun afin que le professeur puisse vérifier la mise au travail de tous les élèves. Voici donc les paliers pour chaque groupe :

- 1) Lecture silencieuse et personnelle de la partie du texte qui lui est confiée.
- 2) Recherches dans le dictionnaire pour affiner sa compréhension individuelle du texte.
- 3) Réflexion pour une réponse personnelle aux questions de compréhension sous forme de prise de notes.
- 4) Mise en commun dans le groupe, dans la langue cible exclusivement, des réponses aux questions de compréhension.
- 5) Trace écrite individuelle pour les groupes 1, 2 et 4 ; dessin pour le groupe 3.
- 6) Mise en commun en classe entière avec le professeur. Constitution d'une seule carte mentale pour les groupes 1 et 2. Trace écrite au tableau de la réponse *Perché non ha funzionato ?* Projection du dessin réalisé par le groupe 3 avec une prise de parole spontanée des groupes 1, 2 et 4 sur la ou les réalisation(s) affichée(s).

- 7) Travail individuel de repérage et d'explicitation des points grammaticaux et des champs lexicaux présents dans le paragraphe confié à chaque groupe.
- 8) Le tableau sera divisé en sept colonnes (quatre pour les champs lexicaux et trois pour les points grammaticaux).
- 9) Chaque groupe déterminera un secrétaire qui ira, à tour de rôle, inscrire les mots au tableau.
- 10) Le professeur procédera à une vérification et, si besoin, à une correction des informations écrites au tableau, que chaque élève recopiera dans son cahier.

À l'issue de ces deux séances, les élèves seront invités à apprendre le nouveau vocabulaire et à se constituer des outils de mémorisation par le biais d'applications telles que *Quizlet* ou, au format papier, d'enrichissement d'un glossaire, de fiches de vocabulaire classées par champs lexicaux, etc.

La quatrième séance sera dédiée à la tâche intermédiaire et se déroulera en salle multimédia. Les élèves seront invités à choisir une ville parmi une liste fournie par le professeur et constituée d'autres villes idéales, comme celles de Leumann ou de Schio citées dans l'article. Le professeur ciblera certains sites à consulter, selon les villes, afin que les élèves soient guidés dans leurs recherches. Ils devront constituer une carte mentale succincte de la ville choisie en s'appuyant sur les éléments de contenu suivants :

- *Indica dove si trova la città e quando è stata pensata.*
- *Spiega come è stata concepita e da chi.*
- *Spiega perché questo modello non funziona più oggi.*

Les élèves devront mobiliser leurs connaissances des temps du passé (passé composé et imparfait de l'indicatif) et du superlatif relatif ainsi que le lexique enrichi au cours des séances précédentes. Ils devront parler pendant deux minutes au moins.

À l'issue d'une première prise de parole en continu enregistrée, les élèves pourront faire écouter leur prestation à un élève ayant travaillé sur l'autre ville. Ils auront ainsi un temps d'inter-évaluation. Enfin, ils procéderont à un dernier enregistrement de leur prise de parole en continu et déposeront cette production sur l'ENT. Le professeur pourra ainsi écouter chaque élève et proposer une évaluation formative en s'appuyant sur les critères suivants : la qualité de l'expression orale (notamment la structure et la clarté du propos), la cohérence du discours, la correction de la langue (les structures du passé en particulier et le superlatif relatif), la richesse de la langue (le réemploi des champs lexicaux liés à la ville). Ces critères d'évaluation auront été au préalable annoncés aux élèves, pour guider leurs efforts.

La cinquième séance sera l'occasion de revenir sur l'évaluation formative et de proposer des activités de remédiation pour corriger ou perfectionner la prise de parole effectuée.

Cette séance se concentrera sur l'étude du document n°1, l'extrait *Leonia* d'Italo Calvino. Le texte ne sera pas proposé dans son intégralité à la classe. Le professeur fera le choix de supprimer les lignes 22 (à partir de *È una fortezza*) à 33, ainsi que la

dernière phrase du texte. Ce découpage se justifie par la grande richesse lexicale du texte et par le fait que l'analyse intégrale semble difficile en classe de Seconde. Il s'agit de développer chez les élèves le goût pour la lecture d'extraits littéraires, tout en veillant à la bonne compréhension de la part de tous les élèves, y compris les plus fragiles. Le texte est trop long et trop complexe pour qu'une exploitation intégrale soit possible. Cela permettra ainsi au professeur de se concentrer sur les passages au présent et au futur de l'indicatif. Le conditionnel présent et le subjonctif imparfait des lignes 29 et 30 seront ainsi écartés. La difficulté principale étant d'ordre lexical, il serait pertinent de ne pas ajouter des difficultés d'ordre syntaxique, d'autant plus que les lignes 28-31 font référence à une situation hypothétique (*il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo*) et non à une situation effective.

Cette cinquième séance sera donc l'occasion de proposer la méthode de la classe inversée.

Le professeur divisera la classe en plusieurs groupes. Chaque groupe devra visionner une courte vidéo ou lire un bref article, traitant soit de la biographie d'Italo Calvino, soit de son œuvre, sélectionnés par l'enseignant. Ce dernier pourrait imaginer, par exemple, des groupes sur *Le città invisibili*, *Le Cosmicomiche*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il barone rampante*. Chaque élève prendra des notes qu'il organisera à sa guise (carte mentale ou autres). À l'issue de ce travail préparatoire, les élèves pourront s'associer avec un autre élève ayant travaillé sur le même support et réaliser une brève capsule vidéo. Cette production orale sera l'occasion d'une prise de parole en continu et fera l'objet d'une nouvelle évaluation formative proposée par le professeur. Pour la séance suivante, les élèves devront visionner les vidéos des autres groupes, prendre des notes et retenir les informations principales (cette séance dense et diversifiée est réalisable dans le temps imparti).

La sixième séance sera l'occasion de faire le point, en classe entière, sur la compréhension des vidéos réalisées par les élèves. Le professeur s'assurera ainsi de l'exactitude des informations et soulignera l'importance de cet écrivain dans la littérature italienne du XXème siècle. Il pourra signaler son travail au professeur de Lettres, pour envisager un projet en interdisciplinarité (et/ou le prolongement de l'œuvre de cet auteur en cours de Lettres), par exemple autour du parcours « La littérature d'idées et la presse du XIXe siècle au XXIe siècle », ou « Le roman et le récit du XVIIIe siècle au XXIe siècle ».

Suite à cette introduction, le professeur distribuera l'extrait de *Leonia*, plus précisément les lignes 1 à 22. La mise en page de ce texte sera aménagée de façon particulière par le professeur : l'espacement entre les lignes sera très important et la police du texte sera augmentée. Cela permettra aux élèves de coller sous le mot inconnu l'image qui lui correspond. Le professeur distribuera une feuille comportant une série d'illustrations dans le désordre par rapport à la progression du texte. Concernant les mots pouvant faire l'objet de cette élucidation lexicale, le professeur pourra proposer *lenzuola*, *saponette*, *involucro*, *vestaglie nuove fiammanti*, *frigorifero*, *barattoli di latta*, *marciapiedi*, *sacchi di plastica*, *il carro dello spazzaturaio*, etc. Il séparera la classe en trois groupes pour que cette élucidation lexicale se fasse

plus rapidement ; le but étant d'arriver rapidement à une bonne compréhension globale du texte. Le premier groupe se verra confier les lignes 1 à 6 ; le deuxième, les lignes 7 à 13 ; le troisième, les lignes 14 à 22. À l'issue du travail collectif, un élève référent de chaque groupe pourra venir au tableau et aimanter sous le texte projeté sur le tableau blanc l'illustration correspondant au mot élucidé.

Pour cette élucidation lexicale, le professeur a exclu des méthodes pouvant habituellement être utilisées comme le glossaire, les notes en fin de page comportant périphrases, synonymes italiens ou, dans de rares cas, la traduction car la liste de mots à élucider est beaucoup trop importante. Les élèves, notamment les plus fragiles, pourraient peut-être se sentir découragés face à cette multitude de mots inconnus et pourraient se perdre dans des allers-retours constants entre le texte et l'explication lexicale. Les illustrations servent ainsi un double objectif : celui de ne pas ajouter de mots supplémentaires à un texte déjà très riche et celui de visualiser concrètement la proposition très imagée de Calvino.

Une fois cette première élucidation lexicale réalisée, les élèves pourront construire un tableau comportant deux colonnes qu'ils renseigneront de la manière suivante : champ lexical associé à l'idée positive du neuf, champ lexical associé à l'idée négative de l'objet usé. Comme suite à la constitution de ces deux colonnes, corrigées après un travail individuel en classe entière, le professeur demandera aux élèves de se munir d'un surligneur. Collectivement et guidée par le professeur, la classe choisira et soulignera les mots de vocabulaire les plus pertinents (notamment ceux qui pourront être réutilisés dans d'autres contextes. Ces mots feront l'objet d'une mémorisation à la maison pour la séance suivante. Les élèves les plus avancés pourront ne pas se restreindre aux seuls mots soulignés, mais élargir leur apprentissage. À la fin de cette séance, le professeur distribuera aux élèves les lignes 34 à 41. Les élèves auront comme consigne – à la maison – de lire cette dernière partie du texte.

La septième séance débutera par la vérification du vocabulaire appris et la compréhension de la partie finale, en suivant la méthode proposée pour la première partie du texte. Afin d'encourager une prise de hauteur et une compréhension globale satisfaisante du texte, le professeur proposera aux élèves de répondre aux suggestions suivantes :

- 1) *Spiega il funzionamento della città di Leonia.*
- 2) *Descrivi la geografia del mondo immaginato da Italo Calvino.*
- 3) *Spiega quale pericolo potrà minacciare la città di Leonia.*

Pour cette dernière question, le professeur écoutera les réponses des élèves et vérifiera ainsi la maîtrise de la conjugaison des verbes au futur. Un point grammatical sur ce temps verbal pourra être réalisé. Pour veiller à le faire réemployer, le professeur proposera une activité d'expression écrite : *Immagina un finale alternativo per la città di Leonia. La visione proposta dovrà essere positiva. Usa il futuro dell'indicativo.*

La huitième séance sera consacrée à l'étude du dernier document : la vidéo sur le *street art*. Il s'agira d'un entraînement à la compréhension orale. Le professeur écrira

le titre de la vidéo au tableau : *Un progetto artistico per riqualificare un quartiere italiano* et montrera la source du document, notamment la date. Les élèves compléteront un tableau qui comportera comme consignes de repérage : *chi, cosa, quando, dove, obiettivi del progetto, riferimenti artistici*. Après la correction de cette compréhension orale en classe entière, le professeur demandera à chaque binôme d'effectuer une activité d'expression orale en interaction : *Sei un giornalista e intervisti un artista che ha partecipato al progetto*. Pour cette prise de parole, les élèves s'appuieront sur le tableau complété et réutiliseront ainsi le lexique employé, tout en se réappropriant le sens général du document. Cette activité d'interaction sera l'occasion de réfléchir aux stratégies qui permettent de relancer une discussion lorsque celle-ci s'essouffle. Le professeur, grâce aux propositions de l'ensemble de la classe, écrira au tableau des phrases ou des amorces de phrases permettant de réactiver l'interaction, de réagir face aux opinions d'une personne, de nuancer un propos, etc. Il s'agira de constituer une fiche de méthodologie de l'interaction qui pourra être applicable dans tous les contextes.

La fin de la séance permettra au professeur de donner les consignes de la tâche finale et aux élèves de commencer sa mise en œuvre.

Formate un gruppo composto da 4 persone a cui si attribuiranno i seguenti ruoli :

- *Il sindaco del quartiere.*
- *Un artista o uno scrittore famoso.*
- *Un futuro abitante del quartiere.*
- *Un architetto.*

Il sindaco organizzerà una riunione di consultazione durante la quale i partecipanti daranno idee per la costruzione di un nuovo quartiere nella città.

Le professeur rappellera les critères d'évaluation :

- Consignes de mise en œuvre : le temps de parole minimal pour chaque groupe sera de 8 minutes, la parole devant être répartie de façon équilibrée, et les élèves devront montrer leur capacité à rebondir, à relancer une discussion et à l'alimenter.
- Consignes linguistiques : l'utilisation prépondérante du temps du futur de l'indicatif (les temps du passé pourront également être utilisés), utilisation du superlatif relatif.
- Consignes de contenu : les élèves pourront soit présenter un projet utopique, soit un projet plus réaliste et soucieux du bien vivre ensemble ; l'art devra occuper une place importante au sein du projet.

La neuvième et dernière séance sera consacrée à la mise en œuvre de la tâche finale de la part des élèves et à une évaluation sommative de la part du professeur. Les discussions de groupe seront enregistrées et évaluées par le professeur à l'aide des grilles adossées au CECRL.

À l'issue de cette séquence, pour prolonger l'utopie vers la question de la rêverie (et pour rester dans l'esprit de Calvino et de son roman *Marcovaldo*), le professeur pourrait proposer une séquence sur les rêves et les aspirations des jeunes gens, en

réfléchissant notamment à l'orientation et aux souhaits professionnels des élèves de la classe dans le cadre de l'axe n°2 « les univers professionnels, le monde du travail ». Cette séquence prolongera ainsi l'étude du futur et ouvrira sur l'étude des temps du conditionnel.

ANNEXE

Agrégation interne d'italien session 2022

Épreuve orale 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 avec le jury : vingt minutes maximum ;
coefficient 2).

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

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

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

Nota bene :

Pour information, les programmes d'enseignement des langues vivantes actuellement en vigueur sont : pour le collège, au cycle 4, le programme du B.O. spécial n°11 du 26 novembre 2015 ; pour la classe de seconde générale et technologique et les classes de première et de terminale générale et technologique (cycle terminal), le programme du B.O. spécial n°1 du 22 janvier 2019.

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 :

Extrait de Carlo Collodi (1826-1890), *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, cap.XII, 1881-1883.

DOCUMENT 2 :

Article "L'anniversario. Pinocchio facci crescere", Marino Niola

www.repubblica.it, 06/07/2021

https://www.repubblica.it/cultura/2021/07/06/news/pinocchio_facci_crescere-309194435/

DOCUMENT 3 :

Deux affiches du film "Pinocchio" de Matteo Garrone sorti le 19 décembre 2019 au cinéma.

DOCUMENT 4 :

Vidéo "Intervista a Matteo Garrone" avec la présence, à ses côtés, de Roberto Benigni et de Federico Ielapi.

www.comingsoon.it, 13/12/2019

<https://www.comingsoon.it/film/pinocchio/55638/video/?vid=33049>

DOCUMENT 1

XII.

Il burattinaio Mangiafoco regala cinque monete d'oro a Pinocchio, perché le porti al suo babbo Geppetto: e Pinocchio, invece, si lascia abbindolare dalla Volpe e dal Gatto e se ne va con loro.

[...]. Ma non aveva fatto ancora mezzo chilometro, che incontrò per la strada una Volpe zoppa da un piede e un Gatto cieco da tutt'e due gli occhi, che se ne andavano là là, aiutandosi fra di loro, da buoni compagni di sventura. La Volpe, che era zoppa, camminava appoggiandosi al Gatto: e il Gatto, che era cieco, si lasciava guidare dalla
5 Volpe.

— Buon giorno, Pinocchio, — gli disse la Volpe, salutandolo garbatamente.

— Com'è che sai il mio nome? — domandò il burattino.

— Conosco bene il tuo babbo.

— Dove l'hai veduto?

10 — L'ho veduto ieri sulla porta di casa sua.

— E che cosa faceva?

— Era in maniche di camicia e tremava dal freddo.

— Povero babbo! Ma, se Dio vuole, da oggi in poi non tremerà più!...

— Perché?

15 — Perché io sono diventato un gran signore.

— Un gran signore tu? — disse la Volpe, e cominciò a ridere di un riso sguaiato e canzonatore: e il Gatto rideva anche lui, ma per non darlo a vedere, si pettinava i baffi colle zampe davanti.

20 — C'è poco da ridere, — gridò Pinocchio impermalito. — Mi dispiace davvero di farvi venire l'acquolina in bocca, ma queste qui, se ve ne intendete, sono cinque bellissime monete d'oro.

E tirò fuori le monete avute in regalo da Mangiafoco.

25 Al simpatico suono di quelle monete la Volpe, per un moto involontario, allungò la gamba che pareva rattrappita, e il Gatto spalancò tutt'e due gli occhi, che parvero due lanterne verdi: ma poi li richiuse subito, tant'è vero che Pinocchio non si accorse di nulla.

— E ora? — gli domandò la Volpe, — che cosa vuoi farne di codeste monete?

— Prima di tutto, — rispose il burattino, — voglio comprare per il mio babbo una bella casacca nuova, tutta d'oro e d'argento e coi bottoni di brillanti: e poi voglio comprare un Abbecedario per me.

30 — Per te?

— Davvero: perché voglio andare a scuola e mettermi a studiare a buono.

— Guarda me: — disse la Volpe. — Per la passione sciocca di studiare ho perduto una gamba.

35 — Guarda me: — disse il Gatto. — Per la passione sciocca di studiare ho perduto la vista di tutti e due gli occhi.

In quel mentre un Merlo bianco, che se ne stava appollaiato sulla siepe della strada, fece il solito verso e disse:

— Pinocchio, non dar retta ai consigli dei cattivi compagni: se no, te ne pentirai!

40 Povero Merlo, non l'avesse mai detto! Il Gatto, spiccando un gran salto, gli si avventò addosso, e senza dargli nemmeno il tempo di dire *ohi*, se lo mangiò in un boccone, con le penne e tutto.

Mangiato che l'ebbe e ripulitasi la bocca, chiuse gli occhi daccapo e ricominciò a fare il cieco, come prima.

— Povero Merlo! — disse Pinocchio al Gatto — perché l'hai trattato così male?

45 — Ho fatto per dargli una lezione. Così un'altra volta imparerà a non metter bocca nei discorsi degli altri.

Carlo Collodi (1826-1890), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, cap. XII, 1881-1883

DOCUMENT 2

L'anniversario. Pinocchio facci crescere



Il celebre disegno di Attilio Mussino dall'edizione illustrata di Pinocchio di Carlo Collodi (1911)

Ha centoquarant'anni ma sembra scritto ieri e ci aiuta a capire l'oggi. La storia del burattino più famoso del mondo, inventata da Carlo Collodi nel 1881, è diventata subito un bestseller e non ha mai smesso di esserlo. Compatibile con tutte le culture, al punto da essere stata pubblicata in 240 lingue. È, infatti, il libro più tradotto di sempre dopo la Bibbia e il Corano. E si contende con Cenerentola e la Sirenetta il primo posto nella hit parade delle fiabe. Anche se Pinocchio non è semplicemente un racconto per bambini, ma parla anche agli adulti. Di fanciullesco il figlio di Geppetto ha lo sguardo sul mondo, che mette a disposizione del lettore, un modo di affacciarsi alla vita sorgivo e al tempo stesso profondo, umanissimo e mai ingenuo. In questo senso aveva ragione Benedetto Croce a dire che il legno in cui è intagliato Pinocchio si chiama umanità. E sono proprio i segni e le venature di questo legno, che non tutti conoscono ma tutti riconoscono, a fare di Pinocchio un'icona universale.

Il fatto è che Pinocchio ha in sé la potenza del mito, il che lo proietta al di là delle lingue e dei canoni estetici. [...] Ecco perché, come dicevano Giorgio Manganelli e Paolo Fabbri, non è possibile spiegare il successo del racconto collodiano solo con ragioni storiche, sociali, di mercato, come per molti grandi boom editoriali. Perché nel caso del nasuto, entra in gioco la misteriosa inattualità del mito e del rituale, che lo fanno essere di casa in tutte le epoche e in tutti i paesi. Passando indenne attraverso traduzioni e riduzioni, tradimenti e adattamenti.

Le avventure del burattino, di fatto sono altrettante sequenze di un rito iniziatico, articolato in una serie di tappe che sono altrettanti colpi di sonda sulla genesi dell'umano. L'intaglio primordiale che lo fa venire al mondo. L'incontro-scontro con il grillo parlante. I raggiri del gatto e della volpe. Il duplice viaggio nel paese dei balocchi e in quello delle api industriose. La metamorfosi in somaro che richiama l'asino d'oro di Apuleio. L'esperienza nel ventre del pesce-cane che evoca l'episodio biblico di Giona nella pancia della balena e la Storia vera di Luciano di Samosata. La presenza costante della fatina iniziatrice. E infine l'umanizzazione del pezzo di legno, con l'ingresso nel mondo adulto. [...]

Proprio perché nel percorso iniziatico tutto è simbolo, le avventure e disavventure di Pinocchio si possono leggere alla luce del nostro presente [...]. E in effetti la pandemia

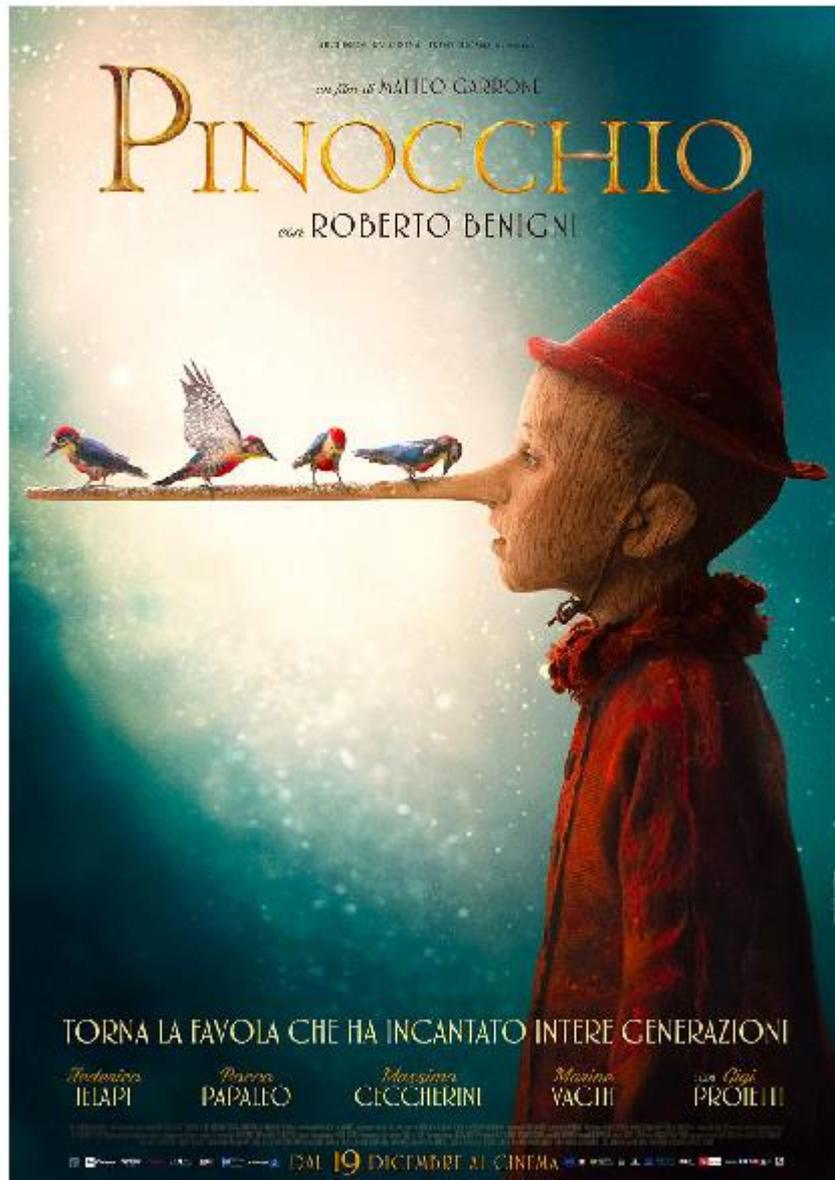
ci ha gettato come naufraghi in un mondo oscuro come un ventre di balena e che di quello precedente rappresenta la versione deformata. [...]

35 **Morale della favola.** Pinocchio è lo specchio fedele e implacabile dei nostri attuali dilemmi. Diventare uomini dopo la prova cui siamo sottoposti, facendo uno sforzo per comprendere dove va il mondo, interpretare con saggezza il cambiamento. Come fanno quelli che riscoprono luoghi e tempi a misura d'uomo, si rimettono a studiare, immaginano una virata ecologica e se ne assumono la responsabilità, inventano cose nuove. [...]

Marino Niola, *www.repubblica.it*, 6 luglio 2021

DOCUMENT 3

Locandine del film *Pinocchio* di Matteo Garrone,
uscito il 19 dicembre 2019 al cinema.





DOCUMENT 4 :

Vidéo "*Intervista a Matteo Garrone*" avec la présence, à ses côtés, de Roberto Benigni et de Federico Ielapi.

<https://www.comingsoon.it/film/pinocchio/55638/video/?vid=330>

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 :

Extrait de Pirandello, *Novelle per un anno*, « Ciàula scopre la luna » (1912)

DOCUMENT 2 :

Article de Luca Borzani, « Non chiamiamole morti bianche », www.repubblica.it, 08/05/2021.

https://genova.repubblica.it/cronaca/2021/05/09/news/non_chiamiamole_morti_bianche-300197932/

DOCUMENT 3 :

Veronaluova (Brescia), Eglise « della Disciplina », détail de la fresque (1522) dédiée à Sainte Catherine, protectrice des meuniers, tourneurs, rôtisseurs, barbiers, tailleurs et charretiers¹.

<https://www.stilearte.it/un-affresco-del-1522-rivela-la-diffusione-degli-infortuni-sul-lavoro-in-lombardia2/>

DOCUMENT 4 :

Editorial de Roberto Saviano, émission « Che tempo che fa », Rai 3, 17/05/2021.

<https://www.raiplay.it/video/2021/05/Roberto-Saviano-e-le-morti-sul-lavoro—Che-Tempo-Che-Fa-16052021-50a14efb-555f-450b-b2b5-42303f77998c.html>

¹ mugnai, tornitori, arrotini, barbieri, sarte e carradori

Document 1 :

Se non fosse stato per la stanchezza e per il bisogno del sonno, lavorare anche di notte non sarebbe stato niente, perché laggiù, tanto, era sempre notte lo stesso. Ma questo, per Zi' Scarda.

5 Per Ciàula, no. Ciàula, con la lumierina a olio nella rimbocatura del sacco su la fronte, e schiacciata la nuca sotto il carico, andava su e giù per la lubrica scala sotterranea, erta, a scalini rotti, e su, su, su, affievolendo a mano a mano, col fiato mòzzo, quel suo crocchiare a ogni scalino, quasi in un gemito di strozzato, rivedeva a ogni salita la luce del sole. Dapprima ne rimaneva abbagliato ; poi col respiro che traeva nel liberarsi dal carico, gli aspetti noti delle cose circostanti gli balzavano davanti ; restava, ancora ansimante, a guardarli un poco e, senza che n'avesse chiara coscienza, se ne sentiva confortare.

10 Cosa strana : della tenebra fangosa delle profonde caverne, ove dietro ogni svolto stava in agguato la morte, Ciàula non aveva paura ; né paura delle ombre mostruose, che qualche lanterna suscitava a sbalzi lungo le gallerie, né del subito guizzare di qualche riflesso rossastro qua e là in una pozza, in uno stagno d'acqua sulfurea : sapeva sempre dov'era ; toccava con la mano in cerca di sostegno le viscere della montagna : e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno.

Aveva paura, invece, del bujo vano della notte.

20 Conosceva quello del giorno, laggiù, intramezzato da sospiri di luce, di là dall'imbuto della scala, per cui saliva tante volte al giorno, con quel suo specioso arrangolio di comacchia strozzata. Ma il bujo della notte non lo conosceva.

Ogni sera, terminato il lavoro, ritornava al paese con Zi' Scarda ; e là, appena finito d'ingozzare i resti della minestra, si buttava a dormire sul saccone di paglia per terra, come un cane ; e invano i ragazzi, quei sette nipoti orfani del suo padrone, lo pestavano per tenerlo desto e ridere della sua sciocchezza ; cadeva subito in un sonno di piombo, dal quale ogni mattina, alla punta dell'alba, soleva riscuoterlo un noto piede.

25 La paura che egli aveva del bujo della notte gli proveniva da quella volta che il figlio di Zi' Scarda, già suo padrone, aveva avuto il ventre e il petto squarciati dallo scoppio della mina, e Zi' Scarda stesso era stato preso in un occhio.

30 Giù, nei vari posti a zolfo, si stava per levar mano, essendo già sera, quando s'era sentito il rimbombo tremendo di quella mina scoppiata. Tutti i picconieri e i carusi erano accorsi sul luogo dello scoppio ; egli solo, Ciàula, atterrito, era scappato a ripararsi in un antro noto soltanto a lui.

35 Nella furia di cacciarsi là, gli s'era infranta contro la roccia la lumierina di terracotta, e quando alla fine, dopo un tempo che non aveva potuto calcolare, era uscito dall'antro nel silenzio delle caverne tenebrose e deserte, aveva stentato a trovare a tentoni la galleria che lo conducesse alla scala ; ma pure non aveva avuto paura. La paura lo aveva assalito, invece, nell'uscir dalla buca nella notte nera, vana.

40 S'era messo a tremare, sperduto, con un brivido per ogni vago alito indistinto nel silenzio arcano che riempiva la sterminata vacuità, ove un brulichio infinito di stelle fitte, piccolissime, non riusciva a diffondere alcuna luce.

Il bujo, ove doveva esser lume, la solitudine delle cose che restavan lì con un loro aspetto cangiato e quasi iriconoscibile, quando più nessuno le vedeva, gli avevano messo in tale subbuglio l'anima smarrita, che Ciàula s'era all'improvviso lanciato in una corsa pazza, come se qualcuno lo avesse inseguito.

45 Ora, ritornato giù nella buca con Zi' Scarda, mentre stava ad aspettare che il carico fosse pronto, egli sentiva a mano a mano crescersi lo sgomento per quel bujo che avrebbe trovato, sbucando dalla zolfara. E più per quello, che per questo delle gallerie e della scala, rigovernava attentamente la lumierina di terracotta. »

Luigi Pirandello (1867-1936), *Novelle per un anno*, « Ciàula scopre la luna » (1912)

DOCUMENT 2

Non chiamiamole morti bianche

Nell'Italia che ha perso 900mila occupati in un solo anno si continua a morire di lavoro. E se, come nel caso di Luana, l'operaia di 23 anni di Prato, vittima del macchinario che stava usando, si incrina il muro del silenzio, la maggioranza degli infortuni mortali è invisibile. Ridotti alla autoassolutoria classificazione di "morti bianche". Quasi fosse solo fatalità, disattenzione dei singoli, sfortuna. Tutte cose che pure esistono. Ma le cause vere sono altre. E stanno nel lavoro senza qualità, da accettare comunque al di là dei ritmi, della flessibilità, degli orari. Con la paura di precipitare nell'esercito dei disoccupati. Perché la sottovalutazione della sicurezza va di pari passo con la frammentazione e la desocializzazione dei lavori, i bassi salari, la catena dei sub appalti e dei sub-sub appalti. È in questo universo dove i confini tra lavoro legale e lavoro nero sono sempre più opachi, fino a comprendere forme di sfruttamento semischiafile di manodopera straniera, dove si lavora come e peggio di cinquant'anni fa, che si muore di lavoro o si è infortunati non di rado in modo permanente. Il lato oscuro di un tessuto di piccole e piccolissime imprese che convivono con l'industria 4.0, l'automazione, il controllo digitale dei processi. Per altro algoritmi e arretratezza produttiva possono anche coincidere nell'assenza di tutele e di prevenzione. Mentre sempre più il lavoro appare come dematerializzato, privato del corpo così come è largamente privo di rappresentazione sociale.

Nei primi tre mesi del 2021 i decessi sul lavoro sono già 154. Che diventano 185 se si comprendono gli incidenti mortali burocraticamente definiti "in itinere", cioè avvenute sul percorso tra il lavoro e l'abitazione, e largamente dipendenti da stress, fretta, allentamento dei riflessi. Dati Inail. Per l'Osservatorio Indipendente di Bologna i numeri sono assai più alti. Ma anche rimanendo alle cifre ufficiali siamo a due morti al giorno. Nel 2020 le denunce di infortuni mortali sono state 1270. Per un terzo riferibili al contagio del virus contratto sul luogo lavoro. Largamente medici e infermieri. In Liguria sono state 44 di cui 20 collegabili al covid. Una percentuale che rimanda a cinque volte quella nazionale. A Genova 19 con 13 per covid. La pandemia incide in modo significativo sulla sequenza storica, così come, all'opposto, pesano il lockdown e l'interruzione di molte attività, ma i morti di lavoro sono stati 1133 nel 2018, 1029 nel 2017, 1108 nel 2016. Oltre 18mila in un decennio.

Difficile non parlare di un'emergenza che si prolunga nel tempo. Certo, non siamo più ai 4349 morti del 1962, in pieno miracolo economico. Le grandi vertenze degli anni 70 per le condizioni del lavoro e il diritto alla salute hanno portato a una legislazione adeguata, a una crescita di consapevolezza nei lavoratori come nelle imprese. Ma questo vale soprattutto per la fabbrica dove sono aumentati gli standard, la cultura della sicurezza, le tecnologie. Molto meno, appunto, per il lavoro sfrangiato, a partire dall'edilizia, l'agricoltura, i trasporti. Dove sono più elevati i comportamenti insicuri, più labile il sindacato e più forti i ricatti. Con una sempre maggior difficoltà delle strutture pubbliche, pur a lungo dotate di competenze elevate, di intervenire prima e non dopo. Perché anche qui l'austerità ha colpito e ristretto i cordoni della borsa. Gli operatori della salute sul lavoro sono diminuiti, sommersi da pratiche amministrative e di ufficio. Al contempo, dove vengono esercitati i controlli si moltiplicano le segnalazioni di non corrispondenza con la legge. Nel disastro della sanità pubblica degli ultimi decenni ci sta pure questo. Come ci stanno, dati 2020, 550 mila denunce

45 di infortuni e 45mila di malattie professionali, relative alle patologie del sistema
respiratorio, di quello osseo o a tumori. In gran parte tardivamente individuate. A
sottolineare non solo la necessità di una diversa organizzazione sanitaria ma la
stretta relazione tra danno ambientale e lavoro non protetto. Tra salute, lavoro,
territorio. Ci vogliono più controlli. Ma non bastano. Sono i paradigmi del lavoro
50 povero, della svalorizzazione del capitale umano, delle diseguaglianze, tanto
alimentati in questi anni, che vanno cambiati. Abbiamo bisogno di una nuova cultura
della prevenzione e dei diritti. Ancora una volta torniamo alle scelte che devono
collegarsi al Piano di Ricostruzione. Perché serve più lavoro, ma lavoro buono. Lo
sviluppo sostenibile è innanzitutto questo.

Luca Borzani, www.repubblica.it, 8 maggio 2021

DOCUMENT 3



Veronaluova (Brescia), Eglise « della Disciplina », détail de la fresque (1522) dédiée à Sainte Catherine, protectrice des meuniers, tourneurs, rôtisseurs, barbiers, tailleurs et charretiers¹.

<https://www.stilearte.it/un-affresco-del-1522-rivela-la-diffusione-degli-infortuni-sul-lavoro-in-lombardia2/>

¹ mugnai, tornitori, arrotini, barbieri, sarte e carradori



Saint Jérôme, Sainte Liberata de Côme, Sant'Apollonia, Sainte Catherine d'Alexandrie, Sainte Lucie, fresque de l'église « della Disciplina » (1522), Verolanuova (Brescia).

DOCUMENT 4 :

Editorial de Roberto Saviano, émission « Che tempo che fa », Rai 3, 17/05/2021.

<https://www.raiplay.it/video/2021/05/Roberto-Saviano-e-le-morti-sul-lavoro---Che-Tempo-Che-Fa-16052021-50a14efb-555f-450b-b2b5-42303f77998c.ht>

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 :

Primo Levi, *Ad ora incerta* (1984), « La bambina di Pompei » (1978)

DOCUMENT 2 :

Article, « Fermi è un buono spunto per parlare della paura che può suscitare la scienza », Elena Pasquinelli, // *Sole-24 ore*, 22/06/2011.

https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2011-06-22/fermi-buono-spunto-parlare-123830.shtml?uuid=AaFfc7hD&refresh_ce=1

DOCUMENT 3 :

Timbre des Postes italiennes pour le centenaire de la naissance d'Enrico Fermi.

<https://www.ibolli.it/ohp/em-italia-2868-Ritratto%20di%20Enrico%20Fermi%20e%20pila%20atomica.php>

Timbre américain pour le centenaire de la naissance d'Enrico Fermi.

http://www-news.uchicago.edu/fermi/Group17/efermi_website/stamp.htm

DOCUMENT 4 :

« Il mistero Ettore Majorana », entretien d'Etienne Klein avec Giuseppe Mussardo, professeur de physique théorique au SISSA (Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati) de Trieste. Film Camille Guichard (2016), diffusion en Italie : Rai Scuola, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=6pHiXraVlvE>

Document 1

La bambina di Pompei

- Poiché l'angoscia di ciascuno è la nostra
Ancora riviviamo la tua, fanciulla scama
Che ti sei stretta convulsamente a tua madre
Quasi volessi ripenetrare in lei
- 5 Quando al meriggio il cielo si è fatto nero.
Invano, perché l'aria volta in veleno
E' filtrata a cercarti per le finestre serrate
Della tua casa tranquilla dalle robuste pareti
Lietà già del tuo canto e del tuo timido riso.
- 10 Sono passati i secoli, la cenere si è pietrificata
A incarcerare per sempre codeste membra gentili.
Così tu rimani tra noi, contorto calco di gesso,
Agonia senza fine, terribile testimonianza
Di quanto importi agli dèi l'orgoglioso nostro seme.
- 15 Ma nulla rimane fra noi della tua lontana sorella,
Della fanciulla d'Olanda murata fra quattro mura
Che pure scrisse la sua giovinezza senza domani :
La sua cenere muta è stata dispersa al vento,
La sua breve vita rinchiusa in un quaderno sgualcito.
- 20 Nulla rimane della scolara di Hiroshima,
Ombra confitta nel muro dalla luce di mille soli,
Vittima sacrificata sull'altare della paura.
Potenti della terra padroni di nuovi veleni,
Tristi custodi segreti del tuono definitivo,
- 25 Ci bastano d'assai le affezioni donate dal cielo.
Prima di premere il dito, fermatevi e considerate.

20 novembre 1978

Primo Levi (1919-1987), *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984

Document 2

Fermi è un buono spunto per parlare della paura che può suscitare la scienza

- Qualcuno sarà di fatto deluso che non ci sia stato incluso, tra le tracce 2011, alcun riferimento alla recente tragedia di Fukushima. Eppure il riferimento c'è, ed è proprio nel tema su Fermi. Fukushima sta alla paura delle conseguenze della scienza e della tecnologia sull'ambiente, come LA bomba sta alla paura delle conseguenze della
- 5
Insomma, Fermi è un buono spunto per parlare di quella paura, sfiducia e preoccupazione che "la scienza" e "la tecnologia" suscitano nel grande pubblico, che il giornalista americano Michael Specter (The New Yorker) chiama denialism. Il negazionismo è l'atteggiamento di chi nega o sospetta di tutto quello che la scienza e
- 10
la tecnologia ci danno ogni giorno, per rifugiarsi in un rassicurante mondo di cure naturali (o peggio: di cristalli magici e angeli settari) e nostalgia per un passato più semplice, senza rischi nucleari o effetti serra. Una recente inchiesta sulla percezione della scienza in Italia ne testimonia la diffusione ben al di là del suolo USA: se il 68,3% degli italiani pensa che la scienza porti più benefici che svantaggi (più del 30% degli
- 15
italiani quindi non lo pensa), il 79,3% pensa che la scienza cambi troppo in fretta il nostro modo di vita e il 63,7% la sospetta di essere la causa dei mali ambientali (Annuario Scienza e Società 2011).
- Il sospetto che le Big Companies (farmaceutiche, petrolifere, del tabacco) ci stiano fregando, e a un prezzo altissimo: quello della nostra salute, non è purtroppo da
- 20
sottovalutare. Basti pensare alla campagna montata da Big Tobacco per seminare dubbi sui risultati, appunto scientifici, che testimoniano in modo incontrovertibile di effetti causali del fumo sulla salute. O delle campagne per screditare nel dubbio gli studi, ancora una volta scientifici, sul riscaldamento climatico. Questo non aiuta chi vede nella scienza una quotidiana conquista di sapere, di civiltà, di benessere, oltre
- 25
che una fonte inesauribile di meraviglia.
- Eppure "la scienza", anche quella più controversa, resta la ragione per la quale nessuno di noi vorrebbe realmente tornare a vivere sulla Terra 300 anni fa – assediato da vaiolo, incapace di combattere le infezioni batteriche, di comunicare coi propri cari
- 30
a migliaia di chilometri di distanza, di disporre di energie per far funzionare radio, cinema, calcolatori, di creare con la radio, il cinema, i calcolatori nuove idee e nuovo sapere. La scienza, quella di Fermi, è un tassello del nostro mondo, dei vantaggi che ogni giorno ne traiamo, dei rischi che dobbiamo saperci figurare e opportunamente controllare, dei prezzi da pagare (che non devono mai essere superiori al valore di quello che si acquista). Ma è anche qualcosa di più, ed è per questo che, oltre che
- 35
nelle nostre vite, deve avere un posto da regina nelle nostre scuole – fin dalla più tenera età: la scienza e il suo metodo sono il punto più alto che la nostra specie ha raggiunto nello sforzo di superare i limiti della mente umana. Siamo, per natura, pessimi calcolatori di rischi, in difficoltà di fronte alle statistiche, pronti a farci impiantare ricordi che ci sembrano perfettamente veri, siamo vittime di una tendenza irrefrenabile
- 40
a cercare forme, strutture, ragioni là dove non ce ne sono, a costo di inventarne.
- La selezione naturale ha fatto di noi perfetti organismi per sopravvivere nella giungla, dove una perfetta razionalità e un'intuizione sempre corretta contano meno della capacità a decidere in fretta, sospettare la presenza di predatori, e darsela a gambe. La scienza fa di noi organismi viventi capaci di sormontare i loro limiti, tenere a bada i
- 45
loro errori di ragionamento, e cercare la migliore soluzione, e l'ipotesi più probabilmente vera. La scienza ci insegna a continuare a considerare i fatti più delle

opinioni, ma anche a continuare a essere pronti, davanti a nuovi fatti, a rimettere in dubbio e a non smettere mai di cercare una migliore spiegazione. E' un insegnamento etico e estetico: alla meraviglia del mondo, fin dentro ai suoi atomi, al senso della realtà e della possibilità. Un amico mi chiedeva qualche sera fa: «In Italia puoi chiedere a chiunque 5 nomi di stilisti o di calciatori. Ma secondo te, in quanti ti sanno dire 5 nomi di scienziati? E quali ti danno?». Mi sono detta che Enrico Fermi, almeno in Italia, sarebbe uscito fuori. Enrico Fermi è un po' una gloria nazionale: in America gli hanno intitolato il loro più importante istituto di Fisica (dopo essere scappato dall'Italia fascista è là che Fermi-cervello in fuga è vissuto, per diventare alla fine cittadino americano). Ma provate a fare il nome di 5 stilisti, di 5 calciatori e di 5 scienziati; se avete problemi solo con l'ultima lista, allora c'è qualcosa che non va nella nostra scuola e nelle nostre fonti di informazione.

Elena Pasquinelli, www.ilsole24ore.com, 22 giugno 2011

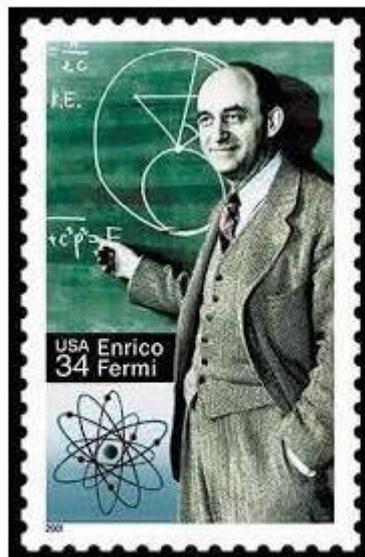
Elena Pasquinelli, www.ilsole24ore.com, 22 giugno 2011

Document 3

« Enrico Fermi (Roma, 1901-Chicago, 1954), fisico. Professore di fisica all'università di Roma, creò un gruppo di studiosi che si dedicò a ricerche sulle reazioni prodotte nei nuclei atomici per azione dei neutroni rallentati ; queste ricerche portarono poi alla scoperta della fissione nucleare. A seguito delle leggi antiebraiche, si stabilì negli USA (1939) ; insegnante alla Columbia University, progettò e costruì la pila atomica (1942), il primo reattore nucleare utilizzato per le ricerche sulle armi nucleari. Premio Nobel 1938 » (Garzantine Universale, Bologna, ed. Garzanti, 2003)



Poste italiane, Italia, 2001 – francobollo



US Postal, California, 2001 - francobollo

DOCUMENT 4 :

« Il mistero Ettore Majorana », entretien d'Etienne Klein avec Giuseppe Mussardo, professeur de physique théorique au SISSA (Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati) de Trieste. Film Camille Guichard (2016), diffusion en Italie : Rai Scuola, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=6pHjXraVlyE>

Document 4 – Annexe

Notice d'information à l'attention des candidats

Etienne Klein, « Il mistero Ettore Majorana », entretien d'Etienne Klein avec Giuseppe Mussardo, professeur de physique théorique au SISSA (Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati) de Trieste. Film Camille Guichard (2016), diffusion en Italie : Rai Scuola, 2018.

Ettore Majorana. Fisico italiano (n. Catania 1906 - scomparso il 26 marzo 1938). Nei suoi lavori, « tentava di unificare meccanica quantistica e relatività speciale per il solo caso dell'elettrone ed è stata considerata uno dei più grandi lavori del secolo e paragonata alle unificazioni teoriche di Newton, Maxwell, Einstein ». « Dopo aver soggiornato a Lipsia e Copenaghen, rientrò a Roma, ma non frequentò più l'Istituto di fisica. Nel novembre 1937 venne tuttavia nominato, per chiara fama, professore di fisica teorica all'università di Napoli. Scomparve misteriosamente l'anno seguente. » (da Treccani, Enciclopedia)

Werner Karl Heisenberg (1901-1976), titolare della cattedra di fisica teorica all'università di Lipsia. Nel 1932 gli fu conferito il premio Nobel per la fisica. Trasferitosi all'università di Berlino (1941) venne nominato direttore del Kaiser Wilhelm Institut für Physik.

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1:

Extrait d'Italo Calvino (1923-1985), *Le città invisibili*, cap. VII: "Leonia", 1972.

DOCUMENT 2 :

Article " Il Villaggio operaio di Crespi d'Adda", Associazione Crespi Cultura,
www.archeologiaindustriale.net, 6/2/2014

<https://archeologiaindustriale.net/1610-il-villaggio-operaio-di-crespi-dadda-sito-unesco/>

DOCUMENT 3 :

- Panneau, Auteur inconnu, *La città ideale*, ca. 1480-1490, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg

- Fresque urbaine, Gruppo *La Cremerie*, 2021, Edificio fronte Duomo, Abano Terme (Padova), *biennalestreetart.com*,

<https://www.biennalestreetart.com/la-cremerie/>

DOCUMENT 4 :

Vidéo, "La street art invade il quartiere popolare di Tor Marancia a Roma",
Euronews, 7/4/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Mqs6KbvqjR0>

DOCUMENT 1

La città di Leonia rifà se stessa tutti i giorni: ogni mattina la popolazione si risveglia tra lenzuola fresche, si lava con saponette appena sgusciate dall'involucro, indossa vestaglie nuove fiammanti, estrae dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi, ascoltando le ultime filastrocche dall'ultimo modello d'apparecchio.

5 Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio.

Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, 10 l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero, "come dicono", il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi d'una ricorrente impurità.

Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i 15 resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione, o forse solo perché una volta buttata via la roba nessuno vuole più averci da pensare. Dove portino ogni giorno il loro carico gli spazzaturai nessuno se lo chiede: fuori della città, certo; ma ogni anno la città s'espande, e gli immondezzai devono arretrare più lontano; l'imponenza del gettito aumenta e le cataste s'innalzano, si 20 stratificano, si dispiegano su un perimetro più vasto. Aggiungi che più l'arte di Leonia eccelle nel fabbricare nuovi materiali, più la spazzatura migliora la sua sostanza, resiste al tempo, alle intemperie, a fermentazioni e combustioni. E' una fortezza di rimasugli indistruttibili che circonda Leonia, la sovrasta da ogni lato come un acrocoro di montagne.

25 Il risultato è questo: che più Leonia espelle roba più ne accumula; le squame del suo passato si saldano in una corazza che non si può togliere; rinnovandosi ogni giorno la città conserva tutta se stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature d'ieri che s'ammucchiano sulle spazzature dell'altroieri e di tutti i suoi giorni e anni e lustri. Il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo, se sullo sterminato 30 immondezzaio non stessero premendo, al di là dell'estremo crinale, immondezzai d'altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti.

Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta.

35 I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano.

Più ne cresce l'altezza, più incombe il pericolo delle frane: basta che un barattolo, un vecchio pneumatico, un fiasco spagliato rotoli dalla parte di Leonia ed una valanga di scarpe spaiate, calendari d'anni trascorsi, fiori secchi sommergerà la città nel proprio 40 passato che invano tentava di respingere, mescolato con quello delle città limitrofe, finalmente monde: un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo.

Già dalle città vicine sono pronti coi rulli compressor per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai.

Italo Calvino (1923-1985), *Le città invisibili*, cap. VII: "Leonia", 1972

DOCUMENT 2

Il Villaggio operaio di Crespi d'Adda – sito Unesco

- Il villaggio di Crespi d'Adda, in provincia di Bergamo in Lombardia, racconta di un villaggio ideale del lavoro: un piccolo feudo dove il castello del padrone era simbolo sia dell'autorità che della benevolenza, verso i lavoratori e le loro famiglie. Sito UNESCO, il Villaggio operaio di Crespi d'Adda rappresenta la più importante testimonianza in Italia del fenomeno dei villaggi operai e, insieme al Villaggio Leumann, alla città di Schio, è uno dei più mirabili esempi di archeologia industriale in Italia. L'UNESCO ha accolto nel 1995, Crespi d'Adda nella Lista del Patrimonio Mondiale Protetto in quanto "Esempio eccezionale del fenomeno dei villaggi operai, il più completo e meglio conservato del Sud Europa".
- Il Villaggio prende il nome dai Crespi, famiglia di industriali cotonieri lombardi che a fine Ottocento realizzò un moderno "Villaggio ideale del lavoro" accanto al proprio opificio tessile, lungo la riva bergamasca del fiume Adda.
- Autentico modello di città ideale, il Villaggio di Crespi d'Adda ha costituito una delle realizzazioni più complete ed originali nel mondo e si è conservato perfettamente integro – mantenendo pressoché intatto il suo aspetto urbanistico e architettonico.
- Il Villaggio Crespi d'Adda è una vera e propria cittadina completa costruita dal nulla dal padrone della fabbrica per i suoi dipendenti e le loro famiglie. [...] Fabbrica e villaggio di Crespi d'Adda furono realizzati a cavallo tra Otto e Novecento dalla famiglia di industriali cotonieri Crespi, quando in Italia nasceva l'industria moderna. Era questa l'epoca dei grandi capitani d'industria illuminati, al tempo stesso padroni e filantropi, ispirati a una dottrina sociale che li vedeva impegnati a tutelare la vita dei propri operai dentro e fuori la fabbrica, colmando in tal modo i ritardi della legislazione sociale dello Stato stesso. L'idea era di dare a tutti i dipendenti una villetta, con orto e giardino, e di fornire tutti i servizi necessari alla vita della comunità: chiesa, scuola, ospedale, dopolavoro, teatro, bagni pubblici. [...] In questo piccolo mondo perfetto il padrone "regnava" dal suo castello e provvedeva come un padre a tutti i bisogni dei dipendenti: dentro e fuori la fabbrica e "dalla culla alla tomba", anticipando le tutele dello Stato stesso. Nel Villaggio potevano abitare solo coloro che lavoravano nell'opificio, e la vita di tutti i singoli e della comunità intera "ruotava attorno alla fabbrica stessa", ai suoi ritmi e alle sue esigenze; una città-giardino a misura d'uomo, al confine tra mondo rurale e mondo industriale. [...].
- L'aspetto urbanistico del villaggio è straordinario. La fabbrica è situata lungo il fiume; accanto il castello della famiglia Crespi, simbolo del suo potere e monito per chi vi giunge da fuori. Le case operaie, di ispirazione inglese, sono allineate ordinatamente a est dell'opificio lungo strade parallele; a sud vi è un gruppo di ville più tarde per gli impiegati e, incantevoli, per i dirigenti. Le case del medico e del prete vigilano dall'alto sul villaggio, mentre la chiesa e la scuola, affiancate, fronteggiano la fabbrica. Segnano la presenza e l'importanza dell'opificio le sue altissime ciminiere e i suoi capannoni a shed che si ripetono in un'affascinante prospettiva lungo la via principale,

40 la quale, quasi metafora della vita operaia, corre tra la fabbrica e il villaggio, giungendo infine al cimitero.

Il villaggio di Crespi d'Adda [...] è un viaggio dentro una aspirazione industriale e alle origini di una utopia, in fondo ad una storia di macchine e di formiche, di ostinazione e di illusioni, di presunzione e di fatiche disumane. È il resoconto della testarda volontà
45 di un uomo ricco, autoritario, ostinato a portare avanti i suoi sogni e di suo figlio che cercherà di realizzarli compiutamente. È la vicenda del luogo che doveva diventare, all'inizio di questa storia, nel 1876, un modello ideale ma che si è trasformato in un miraggio irraggiungibile, nel segno evidente di una decadenza prematura e ineluttabile. È l'appassionante cronaca dell'ascesa di un sogno e del declino di una
50 ambizione.

Associazione Crespi Cultura, *archeologiaindustriale.net*, 6 febbraio 2014

DOCUMENT 3



Autore sconosciuto, *La città ideale*, ca. 1480-1490, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Gruppo *La Cremerie*, Edificio fronte Duomo, Abano Terme (Padova) [biennalestreetart.com]

DOCUMENT 4 :

Vidéo, "La street art invade il quartiere popolare di Tor Marancia a Roma", *Euronews*, 7/4/2015

<https://www.youtube.com/watch?v=Mqs6Kb>

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 :

Extrait d'Erri De Luca, *Montedidio*, 2001

DOCUMENT 2 :

Article « Gli spot dei dialetti incomprensibili. Il caso RAI sull'Unità d'Italia », de Lorenzo Salvia, *Il corriere della sera*, 10/11/2010

https://www.corriere.it/unita-italia-150/10-dicembre-14/spot-dialetti_05935ae2-0778-11e0-a25e-00144f02aabc.shtml

DOCUMENT 3 :

Extrait d'une interview de Tullio De Mauro, Rome, 6/2/2015

https://www.youtube.com/watch?time_continue=401&v=5CllsnBaZyq&feature=emb_logo

DOCUMENT 4 :

A) Affiche de la Società Dante Alighieri de Padoue pour la campagne "Adotta una parola", 2017

<https://www.ladantepadova.it/single-post/2017/10/13/adotta-una-parola-edizione-2017>

B) Capture d'écran de la page facebook de la Cademia Siciliana pour la campagne "Adotta una parola siciliana", 2020

<https://m.facebook.com/cademiasiciliana/photos/a.1588597464605666/2078098408988900/>

DOCUMENT 1

“A iurnata è 'nu muorzo,” la giornata è un morso, è la voce di mast' Errico sulla porta della bottega. Io stavo già là davanti da un quarto d'ora per cominciare bene il primo giorno di lavoro. Lui arriva alle sette, tira la serranda e dice la sua frase d'incoraggiamento: la giornata è un morso, è corta, diamoci da fare. Ai vostri
5 comandi, gli rispondo, e così è andata. Oggi scrivo la prima notizia per tenere conto dei nuovi giorni. Non sto più a scuola. Ho fatto tredici anni e babbo mi ha messo a lavorare. È giusto, è ora. L'istruzione obbligatoria va fino alla terza elementare, lui mi ha fatto studiare fino alla quinta perché ero malatino e poi così avevo un titolo di studio migliore. Qua intorno i bambini vanno a lavorare pure senza scuola, babbo
10 non ha voluto. Fa lo scaricatore al porto, non ha studiato, solo adesso sta imparando a leggere e scrivere alle lezioni serali della cooperativa degli scaricatori. Parla il dialetto e ha soggezione dell'italiano e della scienza di quelli che hanno studiato. Dice che con l'italiano uno si difende meglio. Io lo conosco perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti
15 del giorno, riposati dal chiasso del napoletano.

Finalmente lavoro, anche a pochi soldi, però il sabato porto una paga a casa. È inizio d'estate, la mattina alle sei fa fresco, facciamo colazione noi due e poi metto pur'io la giacca di lavoro, esco insieme a lui, l'accompagno per un poco poi torno indietro, la bottega di mast' Errico sta nel vicolo sotto al nostro palazzo. Babbo al compleanno
20 mi ha regalato un pezzo di legno curvo, si chiama bumeràn. Lo tengo nella mano, senza chiedere, mi passa un solletico, una piccola scossa di corrente. Babbo spiega che si lancia lontano e quello torna indietro. Mamma è contraria: “Ma addò l'adda ausa”, dove lo devo usare? Ha ragione, sopra questo quartiere di vicoli che si chiama Montedidio se vuoi sputare in terra non trovi un posto libero tra i piedi. Qui non c'è spazio per stendere un panno. Va bene, dico, non lo posso lanciare però
25 posso provare la mossa di tirarlo. È pesante, pare ferro. Mamma mi regala un paio di calzonni lunghi, li ha presi al mercato di Resina, roba buona, americana. Sono duri, scuri, me li metto e faccio la mossa di aggiustarmeli sul ginocchio. “Mò si' ommo, puort' e sorde a casa,” sì, porto la paga il sabato, però da qui a essere uomo, ommo,
30 ce ne manca. Intanto se n'è andata la voce e parlo rauco.

Babbo ha avuto il bumeràn da un marinaio suo amico. Non è una pazziella, un gioco, è l'arnese di un popolo antico. Mentre spiega piglio confidenza con la superficie, struscio la mano sopra, l'accarezzo a verso. Da mast' Errico imparo le linee del legno, hanno un pelo e un contropelo. Alliscio il bumeràn secondo la sua fuga e quello
35 trema un poco in mano a me. Non è un giocattolo, ma nemmeno un arnese da lavoro, è una cosa di mezzo, è un'arma. La voglio imparare, mi voglio allenare per fare un lancio, stanotte quando mamma e babbo pigliano sonno, suonno. Ho visto che in italiano esistono due parole, sonno e sogno, dove il napoletano ne porta una sola, suonno. Per noi è la stessa cosa.

Ho spazzato il deposito del legno e m'è successo l'assalto delle pulci. Mi hanno attaccato alle gambe, sul lavoro porto i calzonni corti, erano diventate nere. Mast' Errico mi ha lavato nudo con la pompa davanti alla bottega. Ci siamo fatti un sacco di risate. È buono che è estate. Abbiamo messo la polvere velenosa, nel deposito c'era
40 pure qualche topo, “'o sùrece, 'o sùrece”, ha strillato il mastro, gli fanno impressione, a me no. Poi ho avuto la paga, mi ha contato i soldi e me li ha dati. La sera comincio

a allenarmi col bumeràn. Ho saputo che non viene dall'America, ma dall'Australia. Gli americani sono pieni di cose nuove, i napoletani stanno intorno a loro quando sbarcano per vedere le novità. È arrivato un cerchio di plastica, si chiama ulaòp, ho visto Maria che lo faceva girare intorno ai fianchi senza farlo cadere a terra. Mi ha detto: "Prova", le ho risposto no, che non mi pare una cosa da maschi. Maria ha fatto tredici anni prima di me, abita all'ultimo piano, è la prima volta che mi parla. [...].

Non ci volevo stare a scuola, troppo cresciuto per i banchi della quinta elementare. All'ora della merenda certi bambini tiravano fuori dalla cartella i loro dolci, a noi iscritti alla povertà il bidello consegnava il pane con la cotognata. Quando veniva caldo i bambini poveri venivano a scuola coi capelli tagliati a zero, a mellone, per via dei pidocchi, gli altri bambini restavano pettinati. Troppe specialità di differenze, loro poi continuavano a studiare, noi no. Io ripetevo le classi per via delle febbri, poi mi sono passate e non volevo più fare scuola, volevo aiutare, lavorare. Mi basta lo studio che ho fatto, so l'italiano, una lingua quieta che se ne sta buona dentro i libri.

Eri De Luca (1950-), *Montedidio*, 2001

DOCUMENTO 2

Gli spot dei dialetti incomprensibili: il caso Rai sull'Unità d'Italia

I primi a protestare sono stati i molisani con le Forche caudine, «giornale realizzato da professionisti d'origine molisana sparsi per il mondo». Scrive il presidente Giampiero Castellotti: «I dialetti sono come la pasta e il Colosseo, prenderli in giro vuol dire offendere la nostra cultura». Poi sono arrivati i veneti con Roberto Ciambetti, assessore regionale per la Lega: «A questo punto non pagare il canone è legittima difesa». Seguito a ruota da Christian Romanini, dell'Agenzia regionale per la lingua friulana: «Sì perché il nostro non è un dialetto ma una lingua che la Rai dovrebbe tutelare invece di sbeffeggiare». E poi giù con le mail di protesta alla Rai, con i blog, come quello della scrittrice Michela Murgia («parlate locali rappresentate al limite del macchiettistico»), fino all'immane gruppo su Facebook «Vergogna, sono lingue vive!».

Da Nord a Sud, ma anche da Est ad Ovest, tutti contro gli spot Rai che celebrano i 150 anni dell'Unità d'Italia e ricordano, puntuali come Babbo Natale, che bisogna pagare il canone. La vigilessa friulana, il prete lombardo, l'allenatore campano: 15 dialetti, 15 caricature che dovrebbero far sorridere, forse riflettere, ma che per il momento fanno soprattutto litigare. Come il messaggio pedagogico che chiude lo spot sulle note di Mameli: «Se gli italiani fossero quelli di 150 anni fa, probabilmente comunicherebbero ancora così». Senza capirci, cioè. «Da allora abbiamo fatto un cammino molto importante. E la Rai è sempre stata con noi». Dissolvenza. «È come sostenere che le lingue locali sono roba da barbari e l'italiano le ha finalmente cancellate» dice l'assessore veneto Ciambetti che cita anche Pier Paolo Pasolini: «Il dialetto è l'unico modo per resistere all'acculturazione».

Per mamma Rai è una beffa. «Lei ha insegnato l'italiano agli italiani» disse il presidente dell'Accademia della Crusca a Mike Bongiorno, sostenendo che nel dopoguerra la tv avesse fatto quanto la scuola. Ma questo spot certifica che l'italiano ha ucciso i dialetti? «A mio giudizio — dice Luca Serianni, professore di storia della lingua italiana alla Sapienza — si tratta di una contrapposizione artificiale. Dagli anni 50 abbiamo tutti imparato l'italiano e questo è un bene da tutelare. Se poi a casa si parla anche un'altra lingua va benissimo a patto che non diventi esclusiva. Altrimenti, da mezzo di comunicazione, il dialetto diventa mezzo di esclusione». Nessun problema di convivenza, allora? Dipende. Tullio Telmon è tra gli autori di «Fondamenti di dialettologia italiana», bibbia del settore: «Dietro questi spot sembra esserci una falsa idea: e cioè che per imparare l'italiano sia necessario cancellare ogni traccia dei dialetti appresi in precedenza. E invece è vero proprio il contrario: più codici linguistici si conoscono più diventa facile impararne uno nuovo».

Il regista degli spot è Alessandro D'Alatri, che per ascoltare l'elenco delle lamentele interrompe le prove di «Scene da un matrimonio», nel ridotto del Comunale dell'Aquila. «Offendere chi usa il dialetto! Ma stiamo scherzando? Volevo solo celebrare con un sorriso quello che è sotto gli occhi di tutti: l'italiano ci ha unito, dei dialetti abbiamo conservato magari le cadenze ma perso gran parte dei vocaboli». Racconta D'Alatri che gli attori degli spot hanno chiamato nonni e vecchi zii per limare la pronuncia delle parole più difficili. Racconta anche di essere un appassionato del Risorgimento, di avere a casa l'originale dell'ultimo proclama milanese di Garibaldi e di una lettera scritta da Mazzini durante l'esilio di Londra. «Qui c'è solo qualcuno che cerca di farsi pubblicità a carico di una pubblicità. Che tristezza. E adesso, scusi, torno a Bergman».

Lorenzo Salvia, *Corriere della sera*, 14 dicembre 2010

DOCUMENT 3 :

Extrait d'une interview de Tullio De Mauro, Rome, 6/2/2015

https://www.youtube.com/watch?time_continue=401&v=5CIIsnBaZyg&feature=emb_lo

DOCUMENT 4

A)



Manifesto tratto dal sito della Società Dante Alighieri di Padova, 2017

<https://www.ladantepadova.it/single-post/2017/10/13/adotta-una-parola-edizione-2017>

B)

Adotta una parola **siciliana**

inca, enca
f.s. - inchiostro



Immagine tratta dalla pagina Facebook della Cademia Siciliana, 2020

<https://m.facebook.com/cademiasiciliana/photos/a.1588597464605666/2078098408988900/>

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 :

Extrait de Carlo Goldoni (1707-1793), *La bottega del caffè*, Acte 1, scène 1, 1750.

DOCUMENT 2 :

Article « Breve storia del bar in Italia », Mia Terri, *www.speziology.it*, 8/4/2019

<https://speziology.it/storie-di-bar/breve-storia-del-bar-in-italia/>

DOCUMENT 3 :

-Tableau de Ludwig Johann Passini, *Künstler im Cafe Greco in Rom* (Artisti al Caffè Greco a Roma), 1856. Acquerello, Hamburger Kunsthalle

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_Passini_-_K%C3%BCnstler_im_Cafe_Greco_in_Rom.jpg

-Tableau de Renato Guttuso, *Caffè Greco*, 1976. Olio su tela, Museo Ludwig, Colonia.

<https://artslife.com/2016/12/23/guttuso-raconta-il-caffe-greco/>

DOCUMENT 4 :

Vidéo « A Milano il primo bar robotico d'Italia », *Milano-Pavia TV*, 25/7/2019

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

DOCUMENT 1

La scena stabile rappresenta una piazzetta in Venezia, ovvero una strada alquanto spaziosa con tre botteghe: quella di mezzo ad uso di caffè; quella alla dritta, di parrucchiere e barbiere; quella alla sinistra ad uso di giuoco, o sia biscazza; e sopra le tre botteghe suddette si vedono alcuni stanzini praticabili appartenenti alla bisca, colle finestre in veduta della strada medesima. Dalla parte del barbiere (con una strada in mezzo) evvi la casa della ballerina, e dalla parte della bisca vedesi la locanda con porte e finestre praticabili.

Ridolfo (il caffettiere), Trappola (garzone di Ridolfo)

Atto primo

Scena prima

- RIDOLFO. Animo, figliuoli, portatevi bene; siate lesti e pronti a servire gli avventori, con civiltà, con proprietà: perché tante volte dipende il credito di una bottega dalla buona maniera di quei che servono.
- 5 TRAPPOLA. Caro signor padrone, per dirvi la verità, questo levarsi di buon' ora, non è niente fatto per la mia complessione.
- RIDOLFO. Eppure bisogna levarsi presto. Bisogna servir tutti. A buon'ora vengono quelli che hanno da far viaggio, i lavoranti, i barcaruoli, i marinai, tutta gente che si alza di buon mattino.
- 10 TRAPPOLA. E' veramente una cosa che fa crepar di ridere veder anche i facchini venire a bere il loro caffè.
- RIDOLFO. Tutti cercan di fare quello che fanno gli altri. Una volta correva l'acquavite, adesso è in voga il caffè.
- TRAPPOLA. E quella signora, dove porto il caffè tutte le mattine, quasi sempre mi prega che io le compri quattro soldi di legna, e pur vuole beber il suo caffè.
- 15 RIDOLFO. La gola è un vizio che non finisce mai, ed è quel vizio che cresce sempre quanto più l'uomo invecchia.
- TRAPPOLA. Non si vede venir nessuno a bottega; si poteva dormire un'altra oretta.
- RIDOLFO. Or ora verrà della gente; non è poi tanto di buon'ora. Non vedete? Il barbiere ha aperto: è in bottega lavorando parrucche. Guarda, anche il botteghino
- 20 del giuoco è aperto.
- TRAPPOLA. Oh! in quanto poi a questa biscazza, è aperta che è un pezzo. Hanno fatto nottata.
- RIDOLFO. Buono. A messer Pandolfo avrà fruttato bene.
- TRAPPOLA. A quel cane frutta sempre bene: guadagna nelle carte, guadagna negli scrocchi, guadagna a far di balla coi baratori. I denari di chi va là dentro, sono tutti suoi.
- 25 RIDOLFO. Non v'innamorate mai di questo guadagno, perché la farina del diavolo va tutta in crusca.
- TRAPPOLA. Quel povero signor Eugenio! Lo ha precipitato.
- 30 RIDOLFO. Guardate anche quello, che poco giudizio! Ha moglie, una giovine di garbo e di proposito, e corre dietro a tutte le donne, e poi di più giuoca da disperato!
- TRAPPOLA. Piccole galanterie della gioventù moderna.
- RIDOLFO. Giuoca con quel conte Leandro, e li ha persi sicuri.

- TRAPPOLA. Oh, quel signor conte è un bel fior di virtù!
- 35 RIDOLFO. Oh via, andate a tostare il caffè, per farne una caffettiera di fresco.
TRAPPOLA. Vi metto gli avanzi di ieri sera?
RIDOLFO. No, fatelo buono.
TRAPPOLA. Signor padrone, ho poca memoria. Quant'è che avete aperto bottega?
RIDOLFO. Lo sapete pure. Saranno incirca otto mesi.
- 40 TRAPPOLA. E' tempo da mutar costume.
RIDOLFO. Come sarebbe a dire?
TRAPPOLA. Quando si apre una bottega, si fa il caffè perfetto. Dopo sei mesi al più, acqua calda e brodo lungo.
Parte.
- 45 RIDOLFO. E' grazioso costui; spero che farà bene per la mia bottega, perché in quelle botteghe dove vi è qualcheduno che sappia fare il buffone, tutti corrono.

Carlo Goldoni (1707-1793), *La bottega del caffè*, 1750

DOCUMENT 2

Breve storia del bar in Italia

In principio fu il caffè, quando i turchi introducono in Europa la bevanda nera che immediatamente conquista il gusto degli europei. Siamo alla fine del '600 e in Austria nasce il primo caffè. Serve ancora qualche decennio e nel 1720 nasce a Venezia il Caffè Florian. È proprio da questo incantevole caffè veneziano che possiamo far iniziare la storia del bar in Italia.

5 I primi caffè sono luoghi elitari e punti di ritrovo per artisti ed intellettuali. L'alta società elegge questi nuovi luoghi a punti di ritrovo dove ben presto vengono ammesse anche le donne, che dimostrano di apprezzare questi nuovi spazi di socialità.

10 In pochi anni i grandi caffè cittadini o cosiddetti « caffè storici » si moltiplicano, nasce il Pedrocchi a Padova, il Gran Caffè Quadri a Venezia, il Gilli a Firenze, il Greco a Roma, il Caffè Al Bicerin e il Caffè Fiorio a Torino, il Gran Caffè Renzelli a Cosenza.

Nel corso dell'Ottocento nascono altri grandi bar storici, come il Caffè Cova a Milano, il Caffè Tommaseo a Trieste, il Gran Caffè Giubbe Rosse di Firenze, ritrovo preferito di pittori e scrittori futuristi da Balla a Boccioni, da Marinetti a D'Annunzio. A Napoli è il Caffè Gambrinus che diventa centro della mondanità e della cultura cittadina. A Palermo l'Antico Caffè Spinnato è il salotto cittadino tra i due teatri della città, il Massimo e il Politeama.

20 L'uso del termine *bar* arriva in Italia dall'etimo inglese che definiva la barra, la linea di demarcazione che ancora oggi divide i clienti dal barman. [...].

A usare per primo il termine *bar* pare sia stato un imprenditore italiano – tale Alessandro Manaresi – che nel 1898 apre il primo bar a Firenze usando le tre lettere come sigla per Banco A Ristoro. Intanto da luogo delle élite è diventato centro di incontro per tutte le classi sociali. Al consumo di caffè si affianca il consumo di alcolici e bevande, iniziando la trasformazione che porterà il bar nel ventesimo secolo e alla nascita del concetto di *american bar*. [...].

30 Il bar continua a rappresentare il luogo per eccellenza della socialità, dai piccoli ai grandi centri. Nel dopoguerra si raggiunge l'apoteosi quando a Roma in via Veneto la "dolce vita" è quella che passa dai tavoli dei bar. A Milano il bar Jamaica diventa il centro di incontro di artisti e scrittori che fanno di Brera il loro quartiere.

35 Nei bar si gioca, si ride, ci si innamora e naturalmente si beve. Il concetto di *american bar* e di bere miscelato inizia ad incontrare il gusto degli italiani e i primi grandi cocktail si diffondono tra i clienti, il Milano-Torino, nato alla fine dell'Ottocento e le sue varianti, l'Americano e il Negroni aprono la strada agli internazionali, il cocktail Martini su tutti.

Il boom economico porta una parte sempre più ampia della società italiana ad accalcarsi nelle terrazze dei bar per chiudere la giornata.

40 Dopo la cesoia e le paure degli anni Settanta, in cui il Paese viene messo sotto pressione dal terrorismo e dalla strategia della tensione, gli anni '80 vedono l'esplosione di una nuova voglia di vivere e condividere e il centro di aggregazione è ancora il bar.

"La Milano da bere", claim della pubblicità di un amaro, diventa simbolo della nuova società italiana in cui si diffonde una nuova ricchezza e uscire per incontrarsi è un imperativo.

45 Il nuovo decennio si apre con una nuova rivoluzione al bar, l'epicentro è ancora Milano, quando Vinicio Valdo si inventa l'*happy hour*, offrendo da mangiare gratis ai clienti del bar per trattenerli più a lungo e fargli dimenticare la cena. [...].

- La nuova tendenza da Milano si diffonde rapidamente a tutta Italia, come sempre succede...
- 50 Gli anni Duemila vedono espandersi le visioni e le versioni del bar. Caduto il freno del blocco delle licenze, i bar si moltiplicano in tutte le città italiane e la concorrenza diventa durissima.
- Le idee per conquistare una propria nicchia di pubblico si moltiplicano. Non basta più trovare la posizione perfetta in città, ma ogni bar cerca di elaborare una propria
- 55 proposta unica.
- È il momento del design, della fusion tra bar e arte, bar e musica, bar e spettacolo. Ogni strada viene percorsa per elaborare proposte uniche. La carta degli alcolici e dei cocktail si espande. Ogni gestore cerca di rinnovare il concetto di bar e di servizio, per sorprendere ed attirare clienti. Nascono i bar a tema.
- 60 Oggi più che mai l'evoluzione del bar è in corso e la ricerca di nuove idee e proposte non accenna ad esaurirsi. Il bar è ancora il centro pulsante della vita sociale in città, coinvolge ogni fascia di età, dai giovanissimi ai meno giovani.
- La qualità stessa degli operatori sta evolvendo. Scuole e corsi sul bar si moltiplicano in ogni angolo del Paese da Milano a Roma, da Venezia a Napoli. Anche il pubblico
- 65 è cambiato ed oggi ha una richiesta di qualità più alta che mai. Prodotti e carte dei cocktail si espandono per andare incontro al moltiplicarsi dei gusti e delle esigenze della società contemporanea.
- La globalizzazione ha spinto tutti ad allargare il proprio sguardo e le idee per rinnovare spazi e servizi del bar arrivano da ogni angolo del mondo.

Mia Terri, www.speziology.it, 8 aprile 2019

DOCUMENT 3



Ludwig Johann Passini, *Künstler im Cafe Greco in Rom (Artisti al Caffè Greco a Roma)*, 1856. Acquerello, Hamburger Kunsthalle



Renato Guttuso, *Caffè Greco*, 1976. Olio su tela, Museo Ludwig, Colonia.

(Fra i personaggi sono rappresentati, Giorgio De Chirico, André Gide, Guillaume Apollinaire e Buffalo Bill)

DOCUMENT 4 :

Vidéo « A Milano il primo bar robotico d'Italia », *Milano-Pavia TV*, 25/7/2019

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