



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

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation interne**

**Section : Langues vivantes étrangères option Italien**

**Session 2021**

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

## SOMMAIRE

### **RÉDACTION DU RAPPORT 2021**

#### **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

Sujet

Version

Remarques préliminaires

Proposition de traduction

Analyse des segments

Faits de langue

Thème

Remarques préliminaires

Proposition de traduction

Analyse des segments

Faits de langue

#### COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Observations et conseils

Bilan synthétique des correcteurs

Sujet

Proposition de corrigé

Analyse du sujet

Plan détaillé rédigé

#### **CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSION**

#### EXPLICATION DE TEXTE ET THÈME ORAL

Présentation

Extraits de textes

Proposition 1 d'analyse de texte

Proposition 2 d'analyse de texte

Thèmes oraux et propositions de traduction

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

Présentation, conseils, attentes

Considérations générales et contenu des dossiers

Proposition de traitement d'un dossier

#### **ANNEXE**

Accès aux dossiers

## RÉDACTION DU RAPPORT 2021

Coordination générale : Lucie Comparini

Coordination des corrigés : Claude Alessandrini, Lucie Comparini

Relecture : Francesco Arru, Claude Alessandrini

Traduction et faits de langue

Version et faits de langue : Sophie-Laure Zana (pilote), Alexandra Gompertz de Laharpe

Thème et faits de langue : Michele Gulina (pilote), Marianna Alix

Composition en langue italienne : Claudia Zudini (pilote), Jean-Igor Ghidina

Explication de texte 1 : Francesco Arru (pilote), Giuseppe Sangirardi,

Explication de texte 2 : Jean-Igor Ghidina (pilote), Claudia Zudini

Thème improvisé : Jean-Igor Ghidina (pilote), Lucie Comparini

Exposés de la préparation d'un cours : Marianna Alix (pilote), Alexandra Gompertz de Laharpe (pilote), Claude Alessandrini, Michele Gulina

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	09.88	15.63	17.63	24.93	09.88	15.63	18.47	24.93
101	0328	COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	05.75	05.75	11.11	11.11	20.00	00.00	9999999.99	0.00
101	Tout		Tous	05.75	15.63	11.11	24.93	09.88	15.63	18.47	24.93
102	3448	TRADUCTION	00001	05.36	09.30	11.11	24.93	08.59	09.30	18.47	24.93
102	Tout		Tous	05.36	09.30	11.11	24.93	08.59	09.30	18.47	24.93
Total				05.36	15.63	11.11	24.93	08.59	15.63	18.47	24.93

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 Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.

## 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 Minl.	Note Maxl.	Total Minl.	Total Maxl.	Note Minl.	Note Maxl.	Total Minl.	Total Maxl.
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00001	00.63	16.50	0.76	27.14	12.75	16.50	23.06	27.14
101	0328 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	00.38	16.75	0.38	29.83	12.88	16.75	23.12	29.83
101	Tout	Tous	00.38	16.75	0.38	29.83	12.75	16.75	23.06	29.83
102	3448 TRADUCTION	00001	00.13	13.08	0.76	29.83	06.82	13.08	23.06	29.83
102	Tout	Tous	00.13	13.08	0.76	29.83	06.82	13.08	23.06	29.83
Total			00.13	16.75	0.38	29.83	06.82	16.75	23.06	29.83

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 3/3

## 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	3	3	2	11.92	12.76	02.63	02.88
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	1	1	0	05.75		00.00	
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	99999	4	0	0				
101	Tout	Tous	8	4	2	10.38	12.76	03.51	02.88
102	344 TRADUCTION	00001	4	4	2	07.66	08.95	01.49	00.35
102	344 TRADUCTION	99999	4	0	0				
102	Tout	Tous	8	4	2	07.66	08.95	01.49	00.35

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 1/3

<b>ADMISSIBILITE</b>									
<b>Moyenne par épreuve/matière après barre</b>									
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

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 2/3

<b>ADMISSIBILITE</b>									
<b>Moyenne par épreuve/matière après barre</b>									
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	51	51	7	08.43	15.36	04.47	01.16
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	00002	52	52	7	08.68	15.30	04.41	01.18
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	99999	42	0	0				
101	Tout	Tous	145	103	14	08.56	15.33	04.44	01.17
102	344 TRADUCTION	00001	105	105	14	07.84	09.60	02.27	01.75
102	344 TRADUCTION	99999	40	0	0				
102	Tout	Tous	145	105	14	07.84	09.60	02.27	01.75

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 3/3

<b>Bilan de l'admissibilité de la session: 2021</b>
---

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 8  
 Nombre de candidats non éliminés : 4 Soit : 50.00 % 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 : 50.00 % des non éliminés.

<i>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité</i>
---

Moyenne des candidats non éliminés 0018.04 (soit une moyenne de : 09.02 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0021.70 (soit une moyenne de : 10.86 / 20)

<i>Rappel</i>
---------------

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 0018.47 (soit un total de : 09.24 / 20)

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

<b>Bilan de l'admissibilité de la session: 2021</b>
---

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 145  
 Nombre de candidats non éliminés : 102 Soit : 70.34 % 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 : 14 Soit : 13.73 % des non éliminés.

<i>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité</i>
---

Moyenne des candidats non éliminés 0016.51 (soit une moyenne de : 08.26 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0024.93 (soit une moyenne de : 12.47 / 20)

<i>Rappel</i>
---------------

Nombre de postes : 5

Barre d'admissibilité : 0023.06 (soit un total de : 11.53 / 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 Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
203			12.50	13.00	48.00	57.00	13.00	13.00	57.00	57.00
203	0785 EXPOSE PREPARATION COURS	00000	12.50	13.00	48.00	57.00	13.00	13.00	57.00	57.00
204			11.50	15.50	48.00	57.00	15.50	15.50	57.00	57.00
204	7783 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	11.50	15.50	48.00	57.00	15.50	15.50	57.00	57.00
Total			11.50	15.50	48.00	57.00	13.00	15.50	57.00	57.00

Edtée le : 05/07/2021

PAGE: 1/3

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 Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.

Edtée le : 05/07/2021

PAGE: 2/3

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 Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
203			02.00	19.00	24.00	74.00	10.50	19.00	51.00	74.00
203	0785 EXPOSE PREPARATION COURS	00000	02.00	19.00	24.00	74.00	10.50	19.00	51.00	74.00
204			07.50	18.00	24.00	74.00	13.00	18.00	51.00	74.00
204	7783 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	07.50	18.00	24.00	74.00	13.00	18.00	51.00	74.00
Total			02.00	19.00	24.00	74.00	10.50	19.00	51.00	74.00

Éditée le : 05/07/2021

PAGE: 3/3

ADMISSION										
Moyenne par épreuve/matière après barre										
Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)										
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	2	2	1	12.75	13.00	00.25	00.00	
203	Tout	Tous	2	2	1	12.75	13.00	00.25	00.00	
204	778 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	2	2	1	13.50	15.50	02.00	00.00	
204	Tout	Tous	2	2	1	13.50	15.50	02.00	00.00	

Éditée le : 05/07/2021

PAGE: 1/3

<b>ADMISSION</b>									
<b>Moyenne par épreuve/matière après barre</b>									
Concours : EAI AGREGATION INTERNE									
Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN									
Epreuve	Matière	N° ommisssi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 2/3

<b>ADMISSION</b>									
<b>Moyenne par épreuve/matière après barre</b>									
Concours : EAI AGREGATION INTERNE									
Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN									
Epreuve	Matière	N° ommisssi	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	14	14	5	10.32	15.20	04.99	02.94
203	Tout	Tous	14	14	5	10.32	15.20	04.99	02.94
204	77B EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	00000	14	14	5	12.61	14.80	03.28	01.83
204	Tout	Tous	14	14	5	12.61	14.80	03.28	01.83

Editée le : 05/07/2021

PAGE: 3/3

<b>Bilan de l'admission de la session: 2021</b>
---

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		

<b>Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)</b>
---

Moyenne des candidats non éliminés :	0074.20	(soit une moyenne de : 12.37 / 20 )
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0081.93	(soit une moyenne de : 13.68 / 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 )

<b>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission</b>
---

Moyenne des candidats non éliminés :	52.50	(soit une moyenne de : 13.13 / 20 )
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0057.00	(soit une moyenne de : 14.25 / 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 )

<b>Rappel</b>
---------------

Nombre de postes :	1	
Barre de la liste principale :	0081.93	(soit un total de : 13.68 / 20 )
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20 )

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

<b>Bilan de l'admission de la session: 2021</b>
---

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Nombre de candidats admissibles :	14		
Nombre de candidats non éliminés :	14	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 :	5	Soit : 35.71	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

<b>Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)</b>
---

Moyenne des candidats non éliminés :	0070.79	(soit une moyenne de : 11.80 / 20 )
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0086.28	(soit une moyenne de : 14.38 / 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 )

<b>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission</b>
---

Moyenne des candidats non éliminés :	45.86	(soit une moyenne de : 11.46 / 20 )
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0060.00	(soit une moyenne de : 15.00 / 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 )

<b>Rappel</b>
---------------

Nombre de postes :	5		
Barre de la liste principale :	0078.64	(soit un total de : 13.11 / 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 particulièrement satisfait du fait que, cette année, la gestion de la crise sanitaire ait permis la tenue des oraux du concours après les écrits. Il a été sensibilisé au fait que la préparation aux épreuves écrites et orales ne se soit pas effectuée dans des conditions optimales pour les candidats (ni, d'ailleurs, pour les membres du jury) et que certains candidats aient pu renoncer à se présenter (une quarantaine de défections par rapport aux cent cinquante inscrits). Néanmoins, les résultats de l'admissibilité ont été globalement satisfaisants : les moyennes générales des admissibles se situent entre 11 et 15 et les admis obtiennent des moyennes allant de 13 à 15.5, fourchette dans laquelle se situent également les meilleurs candidats du concours privé. Certes, l'Agrégation interne concerne des enseignants déjà en fonction, mais son caractère très sélectif (5 postes pour le public, 1 poste pour le privé) contribue au niveau de difficulté de l'admissibilité, légèrement compensé par celui de l'admission (en général, 13-14 candidats du public admissibles pour 5 places, 2-3 candidats du privé pour 1 place). Le jury, comme chaque année, appelle de ses vœux une augmentation du nombre des postes d'italien dans l'enseignement secondaire.

Bien que quelques candidats admissibles aient été très proches de l'admission par le nombre de points accumulés, il n'a pas été possible d'ouvrir la liste complémentaire requise, ce que regrette bien le jury (rappelons que ce dernier ne connaît que des numéros de copies à l'écrit, qu'il ne possède pas, à l'oral, les résultats nominatifs des écrits et que la totalité des points écrit-oral ne s'affiche face aux noms qu'au moment des délibérations « mathématiques » de l'admission).

Les meilleures notes en absolu, obtenues par des candidats différents, sont 16,5 en composition et 13 en traduction (chiffres légèrement en baisse par rapport à 2020), 18 à l'explication et thème, et 19 à l'exposé de la préparation d'un cours (chiffres en hausse par rapport à 2019). Comme les années précédentes, l'épreuve de traduction obtient des moyennes bien inférieures à celles de l'épreuve plus strictement littéraire (entre 4 et 6 points d'écart), probablement à cause de la diversité et de la spécificité des exercices à accomplir en temps limité dans le cas de la double traduction et des faits de langues. C'est donc sur cette épreuve écrite dont la moyenne générale est en-dessous de 10 que doivent insister les candidats durant leur préparation à l'écrit. Les tâches à effectuer durant cette épreuve requièrent des connaissances et des compétences complètes qu'il faut mobiliser rapidement et le plus efficacement possible le moment venu. Une excellente et pointilleuse maîtrise des deux langues est sans doute le meilleur garant de la réussite.

Rappelons plus généralement que des efforts indispensables à une préparation sérieuse donnant des chances de succès sont requis sur la durée de l'année et pour toutes les épreuves. Ce concours nécessite de solides connaissances disciplinaires, théoriques, méthodologiques, techniques, mais le reste est affaire d'entraînement de longue haleine et de réflexion personnelle sur le

programme et sur l'aptitude à dominer des exercices codifiés et familiers. Les meilleurs candidats ont fait preuve d'un savoir littéraire et linguistique et d'un savoir-faire bien étayés, mais il n'est pas concevable de « faire l'impasse » sur une partie du programme ou sur l'entraînement aux divers exercices pratiques (les copies quasi blanches de certaines compositions ou les traductions bien en-dessous du niveau requis témoignent de ce défaut de préparation).

À l'oral, les membres des deux commissions font généralement preuve de bienveillance envers les candidats, mais ils sont tenus de les rappeler à l'ordre si ces derniers ne respectent pas les règles du déroulement des épreuves. 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 lui semble ainsi plus équitable et davantage optimisée.

Dans ce rapport, le jury a décidé de proposer un exemple de traitement complet de l'un des dossiers pédagogiques. Inversement, il a choisi seulement deux explications à traiter précisément, une pour chaque auteur au programme, tout en reproduisant l'intégralité des textes donnés à l'analyse. Enfin, tous les thèmes oraux sont fournis avec une traduction possible. Le jury espère que cette façon de procéder sera utile aux futurs candidats du concours.

Le jury tient à indiquer qu'il conçoit le 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.

## **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, attention aux noms propres de lieux, d'événements, d'œuvres, de personnages qui ont une traduction attestée dans la culture de la langue cible : le non-respect de l'usage sera perçu comme un manque grave de culture générale.

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<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> 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 tient à 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 au 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 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**

#### **Sujet**

[https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation\\_interne/68/5/s2021\\_agreg\\_interne\\_lve\\_italien\\_2\\_1374685.pdf](https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_interne/68/5/s2021_agreg_interne_lve_italien_2_1374685.pdf)

#### **Présentation et conseils**

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 (jusqu'à 4 points). 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.

#### **VERSION**

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 XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> 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.

Le texte proposé cette année, extrait de la nouvelle « La fonte » de Paolo Volponi, était écrit dans un registre soutenu, avec de nombreuses phrases complexes. Pour la plupart des candidats, cela a constitué une difficulté réelle, souvent dans la compréhension, très souvent dans la restitution : par exemple, poser des questions en variant les tournures (comme dans la section [4] de la version) a donné lieu à des solutions inadéquates, voire fautives. Une connaissance riche de la

langue doit permettre de varier les formulations et les registres.

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 rappeler l'importance de la connaissance approfondie de la langue française : règles de l'élosion, présence d'un accent grave sur les A même avec une majuscule (« À la première lueur »), règles concernant l'accord de « leur » (leur corps / leurs corps) ou de l'apposition, compréhension du sens de « même » selon sa place dans la phrase, formulation des phrases interrogatives (directes et indirectes), des phrases comparatives et consécutives, des énoncés négatifs, notamment avec « aucun » (« je ne peux en voir aucun »), différence entre « non plus », « même pas », etc.

Les candidats pourront consulter avec profit : *Le français correct : guide pratique des difficultés*, Maurice Grevisse, Duculot, Gembloux (Belgique), 2009 (6<sup>e</sup> 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.

Par ailleurs, la maîtrise des règles de la ponctuation est souvent brouillonne, quand elle n'est pas négligée. Le candidat doit être familier des différences d'usage (pour une énumération par exemple, l'italien peut omettre les virgules, mais pas le français ; le français oblige à ouvrir et clore une incise ou une apposition par des virgules) et savoir respecter les alinéas (trop d'alinéas indus, dans les copies, ou, inversement, non respectés). Le jury a remarqué, par ailleurs, une méconnaissance des conventions quant à l'endroit où il faut découper un mot en fin de ligne : il convient d'interrompre un mot entre deux syllabes ou au milieu d'une consonne géminée. Rappelons également l'importance de l'orthographe d'usage : la différence entre « la tache » et « la tâche » ; le tiret pour « quelques-uns », pour les noms des saints : « la Sainte-Vierge », les locutions du type « au-dessus » (seul « en dessous » n'ayant pas de tiret).

Le *Traité de la ponctuation française* de Jacques Drillon (Gallimard Tel 1991) permettra, par ses nombreux exemples, de mieux comprendre l'importance de la ponctuation. Toutes les grammaires normatives consacrent quelques pages à la ponctuation. Recommandons également *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Jean-Pierre Colignon, Paris, Victoires édition, 4<sup>e</sup> édition (2011).

Plusieurs copies étaient très difficilement lisibles, notamment la graphie des a et e. En cas de doute, une sanction est appliquée. Les cédilles ont souvent manqué.

Rappelons, en outre, la nécessité d'apprendre du vocabulaire, certes (y compris le genre du mot : *la fresque, la lèvres...*), mais également de cerner les subtilités de « anche » et « pur » en italien, et de « même » en français. Sens intrinsèque, mais en syntagme aussi, car « le même jour » et « le jour même » ne veulent pas dire la même chose. Cette lacune est à l'origine de très nombreuses erreurs. Le jury recommande l'ouvrage suivant : *Les faux amis aux aguets. Dizionario*

*di false analogie e ambigue affinità tra francese e italiano*, Raoul Boch con la collaborazione di Carla Salvioni, Bologna Zanichelli, 2009.

Les dictionnaires analogiques sont de la plus grande utilité pour enrichir les champs lexicaux, notamment celui de Paul Rouaix (1897) qui existe en édition de poche (rééd. *Trouver le mot juste*, éd. Le Livre de Poche, 1989) : de tels outils permettent de brasser différents registres, tout en allant des hyperonymes aux mots les plus techniques. La précision du lexique fait partie des qualités évaluées, et toute omission est sanctionnée, de même que les périphrases.

Pour aider à la perception des registres et nuances lexicales, nous renvoyons au *Dictionnaire des synonymes*, d'Henri Bénac, Paris Hachette, 1994, qui motive chaque nuance lexicale.

Il faut relever, enfin, l'importance des noms propres, dans ce texte de Paolo Volponi : outre les noms de Pietro et Ambrogio Lorenzetti qui étaient parfois mal recopiés, les fautes récurrentes sur l'orthographe de la ville de Sienne en français (il importe de connaître les noms francisés des plus grandes villes et régions italiennes) ont dû être pénalisées. Pour « dio » et « la madonna » (avec des minuscules), l'orthographe sciemment choisie par l'auteur a été conservée, mais les majuscules ont été acceptées, si elles étaient maintenues de façon cohérente tout au long de la traduction.

### **Proposition de traduction**

[1] À la première lueur de l'aube, il devait regarder, mais il ne savait pas si c'était dans la mare ou à même son corps, pour voir de ses yeux s'il n'y avait pas de soupçons de bubons, même aux endroits qu'il avait, pendant toute la nuit, touchés et palpés des mains, jusque dans ces moments brefs de demi-sommeil. Il regardait, inquiet, en écartant lentement les poils de son torse et de son ventre. Avec un morceau de verre, il chercha à refléter ses épaules et sa colonne vertébrale. Après chaque inspection, il reprenait sa position, le menton sur ses genoux. [2] À Sienne, sous une galerie qui s'ouvrait sur un grand jardin potager près des murs méridionaux de la ville, mouraient de cette même peste, l'un à côté de l'autre, les frères Ambrogio et Pietro Lorenzetti. Ils avaient demandé à être près l'un de l'autre pour partager leur stupeur et leur déception, et aussi pour se montrer mutuellement, en tant que peintres, les régions du corps où la couleur naturelle se gâtait. Ils commentaient à peine l'intensité et l'étendue des taches et ils ne palpèrent pas plus de deux fois, avec l'index de la main gauche, réciproquement, leurs boursouflures purulentes. [3] Depuis déjà une demi-journée au moins, même leurs élèves les plus dévoués les avaient abandonnés. Ils avaient fui en courant, renversant linges, tables, récipients et pinceaux ; ils avaient écarté les tabourets et chevalets avec des coups de pied, et enjambé les jarres et les coffres de pigments. Pietro s'adressa à Ambrogio, alors qu'il avait tiré sur le drap jusqu'à hauteur de la bouche ; le rebord de cette toile de lin bougeait pour aider sa lèvre inférieure à parler.

[4] « Pourquoi dieu nous punit-il ? Pourquoi nous deux, et pourquoi tous les

deux ? Avons-nous failli dans notre talent ? Ne l'avons-nous pas mis à son service ? La sainte-vierge se serait-elle sentie offensée par l'un des visages ou l'une des postures dont nous l'avons dotée pour la donner à voir à ces chrétiens ? L'aurions-nous, peut-être, faite tendre au point de l'avoir peinte par trop humainement contente ? Ou trop affligée ? Ou à l'égal des saintes femmes au pied de la croix ? Et pas aussi belle qu'elle pourrait l'être et qu'on pourrait l'apprécier ? Ou avons-nous été trop audacieux en découvrant son sein tandis qu'elle allaitait ? Ou lui avons-nous fait du tort en ôtant les gemmes incrustées sur elle et l'auréole d'or ouvré qui ornait sa tête ? Qui sait pourquoi je songe surtout à la sainte-vierge. Et toi : vers quoi vont tes pensées spontanément ? »

[5] « Vers tout et tous », répondit Ambrogio en malmenant le drap.

« Mais j'ai autant de mal à avaler ma salive qu'à rédiger un acte d'accusation. Je regrette de ne pas pouvoir peindre. [...] Qui sait comment cette épidémie de peste est arrivée : elle attrape qui elle veut et personne ne sait comment lui résister, d'autant plus que nous avons capitulé avant même de l'avoir attrapée. Maintenant, il est trop tard. Elle est dans notre corps, en toutes ses idées et parties, plus que l'esprit de dieu.

Mais je ne peux pas croire que ce soit son souffle et sa volonté à lui. Je crois qu'elle existe et qu'elle nous mène à la mort. L'âme déjà lui a fait place.

[6] « Ne blasphème pas ».

« Non. Mon affliction est chrétienne. Je ne supporte pas la soif ni ces miasmes poisseux. La fumée des ronces me brûle les yeux. Le drap pèse sur moi. Mes boyaux se tordent. Ma langue s'assèche, plus flétrie qu'un raisin de Corinthe. Mon estomac se gonfle de doute et de peur. Et j'ai beau tout mélanger, je ne perçois aucun effluve. Je ne ressens pas de nostalgie. Ainsi, la scène de la fresque, puisque je ne l'ai pas faite et que personne ne la verra jamais, personne ne la copiera. Les gens n'auront même pas idée de ce dont ils pourraient s'estimer frustrés ».

Paolo Volponi, « La fonte » (1984)

## Analyse des sections

### Section 1

« **non sapeva se verso la pozza** » : le jury a accepté *il ne savait si c'était vers, il ne savait pas s'il devait regarder, orienter son regard*. En revanche la tournure *\*il ne savait pas si vers*, avec ellipse du verbe, est un italianisme.

« **a controllare visivamente se vi fossero** » : *contrôler la présence de, contrôler s'il n'y avait pas* ont été admis. En revanche la tournure : *contrôler s'il y avait* a été sanctionnée, car elle indique que l'on cherche une confirmation de ce que l'on cherche, alors que le personnage espère précisément ne pas trouver de bubons.

« **pur dove per tutta la notte** » : *pur* indique un endroit de plus que le personnage inspecte sur son corps au matin ; *pur* signifie ici *anche, inoltre, perfino* ; *pur dove*



peut donc se traduire par *jusqu'aux endroits où, même là où*. La place de *pur* devait être prise en considération pour déterminer le sens de *pur* : seul l'énoncé *dove aveva pur toccato e tastato* aurait indiqué un sens concessif. La place de *même* en français est également essentielle : *là même où* signifie *à l'endroit justement où*, comme s'il ne regardait qu'à cet endroit et pas ailleurs : le jury a sanctionné cette traduction.

« **dove per tutta la notte aveva toccato e tastato** » : *aux endroits qu'il avait touchés et palpés des mains ; qu'il avait tâté* a bien sûr été admis. Il fallait veiller, toutefois à la rection de ces verbes, transitifs directs : on touche, tâte ou palpe quelque chose. Aussi *là où il avait touché, palpé, tâté* constituait une faute de syntaxe.

« **guardava incerto scansando** » : en français, une apposition est toujours encadrée par deux virgules (une avant, une après) ; ici *incerto* complétait le sujet sous-entendu de *guardava*, l'adjectif français devait donc être mis entre virgules.

« **i peli del petto e del ventre** » : il n'y a aucun doute quant au fait qu'il s'agisse ici de son propre torse et de son propre ventre. Si l'italien renonce souvent à expliciter l'adjectif possessif, il convient, en français, de préciser l'identité du possesseur. Cet écueil sera fréquent dans le reste du texte.

« **con un vetro** » : *avec un morceau de verre, un miroir, il utilisa un morceau de verre comme miroir, mirer ses épaules* ont été acceptés. En revanche *avec un verre* (qui indique l'objet et non la matière) et *dans une vitre* ont été sanctionnés.

« **specchiarsi le spalle** » : le possessif était ici exprimé par le pronom réfléchi ; mais cette tournure, dite « somatique » en italien, n'est possible que dans des emplois figés en français (voir fait de langue 3). Pour cette raison, le jury a accepté *regarder ses épaules dans un miroir, refléter ses épaules, mirer ses épaules*, mais a sanctionné les tournures telles que *\*se refléter les épaules* et *\*se refléter ses épaules*.

« **tornava con il mento** » : *retourner* se construit avec un complément d'objet direct (retourner un verre ou retourner le sol, par exemple), ou un complément de lieu (retourner à Sienne) : cela indique alors un déplacement dans l'espace de l'individu tout entier. Le jury a donc refusé *\*il retournait ou il revenait dans telle ou telle position*, mais a accepté *il se remettait dans telle position*. Par ailleurs, la préposition *con* avait pour fonction d'introduire un complément de posture : le jury a donc sanctionné comme un italianisme le maintien de *avec* et exigé une virgule pour séparer l'apposition du verbe.

## **Section 2**

« **Di quella peste morivano a Siena** », etc. Il convenait de ponctuer cette longue phrase riche en éléments circonstanciels de lieu. La locution adverbiale *accosto a* ne

pouvait être traduite par *adossé à*, qui suppose un point d'appui, comme un mur de soutènement par exemple, et non une simple juxtaposition. Le jury a accepté *à côté de, qui jouxtait, accolé à, limitrophe de*.

« **Si erano fatti accostare** » : le jury a accepté *Ils avaient demandé à ce qu'on les rapprochât, Ils avaient demandé à être mis l'un à côté de l'autre*. Suivi d'un infinitif complément d'objet indirect, *erano fatti* a ici une fonction causale. Mais ce factitif ne peut être traduit à l'identique ; le jury a donc sanctionné *\*Ils s'étaient fait rapprocher*. Rappelons à ce sujet que le participe *fait* est invariable lorsqu'il est suivi d'un infinitif.

« **mostrarsi a vicenda, da pittori, i punti del corpo** » : pour les raisons susdites, il fallait, en français, exprimer le possessif ; toutefois, la question du distributif se pose ici. Puisqu'il est évident qu'on envisage la pluralité des corps, que les frères se montrent réciproquement, il est nécessaire de mettre *leur* au pluriel (Grévisse 1964 : 431. 3°). Par ailleurs, dans le complément circonstanciel *da pittori*, et bien que la préposition *da* puisse avoir le sens de *en tant que* ou *digne de*, la renommée des peintres Ambrogio et Pietro Lorenzetti (ne serait-ce que pour la fresque du Bon et du Mauvais Gouvernement du *Palazzo Pubblico* de Sienne) ne laissait aucun doute quant au fait qu'ils ne se montraient pas leurs bubons *comme des peintres* (ce qui serait une analogie et que le jury a sanctionné), mais qu'ils se montraient les coloris des bubons, *étant (des) peintres, s'agissant de peintres, en vrais peintres, en peintres qu'ils étaient*. Le jury a particulièrement apprécié la traduction, un peu éloignée mais tout à fait juste : *avec l'œil du peintre*.

« **si guastava il naturale colore** » : le jury a légèrement sanctionné *s'assombrir* (car rien ne dit que les chairs noircissent), *s'estomper, se dissiper* (car rien ne dit l'effacement), *se détériorer* (qui indique que les choses vont de mal en pis, alors qu'ils perdent la santé à cause de la maladie), *pourrir* (qui indique la décomposition, et non l'évolution chromatique), *faner* (qui indique la perte de fraîcheur, et non la teinte). Le jury a, en revanche, accepté toute formulation indiquant le changement de couleur : *la couleur se gâtait, se dégradait, s'abîmait, s'altérait*, en considérant, toutefois, que *changer* était un peu sous-traduit.

« **Commentavano appena l'intensità e l'estensione delle macchie** » : le jury a sanctionné le mot *extension*, qui a un sens dynamique, à la différence d'*étendue*.

« **la cedevole purulenza** » : en français le mot *purulence* désigne seulement la suppuration, l'existence de pus, et non la grosseur que l'on pourrait toucher concrètement. Pour *cedevole, souple* ou *moelleux* n'ont pas été admis, car ils s'emploient en bonne part, pas plus que *flasque* qui renvoie au manque de fermeté des chairs et ne se dit pas des tissus d'une vésicule. *Mou/molle* a été accepté.

### Section 3

« **Erano scappati correndo buttando via panni tavoli tazze pennelli** » : dans une

énumération, les règles de ponctuation diffèrent en italien et en français ; le français sépare systématiquement les éléments énumérés par des virgules, des points-virgules, et la conjonction de coordination *et* pour introduire le dernier mot coordonné. En français en outre, on ne peut faire se suivre deux gérondifs, deux verbes conjugués ou deux substantifs sans virgule ou conjonction. Le jury a donc sanctionné *en \*courant en jetant*, et *linges tables récipients pinceaux*.

S'agissant du lexique d'un atelier de peintres, *tazze* désignait tout récipient destiné à contenir des liquides, pour délayer des pigments peut-être : le jury a donc accepté le mot *bol* (aux nombreuses acceptions) ou *godet* (terme plus spécifique du matériel des peintres), mais refusé les mots *tasses*, *gobelets* (qui indiquent le contenant d'un liquide à boire), ou *pots* (car ils ne sont pas spécifiques aux liquides).

« **saltato gli orci e le casse di colori** » : *sauter quelque chose* signifie franchir cette chose (par exemple sauter un fossé) ou, au sens figuré, omettre une chose (par exemple sauter un paragraphe) ; aussi convenait-il d'ajouter ici : *sauter par-dessus les jarres*, ou *au-dessus des jarres*, ou de changer de verbe : *enjamber les jarres*.

Les *casse di colori* renvoyaient aux coffres ou caisses de couleurs contenant les pigments, très onéreux, qu'il ne fallait surtout pas mélanger ni renverser : le jury a sanctionné *les caisses de couleur* au singulier, car cela renvoyait à la couleur du contenant (la caisse) et non pas du contenu (les pigments).

« **Pietro si rivolse ad Ambrogio con il lenzuolo** » : *le linceul* indique seulement un drap mortuaire, impropre ici.

#### **Section 4**

« **Perché dio ci punisce ?** » : le jury a sanctionné toutes les fautes commises dans la construction des interrogatives directes, nombreuses dans les lignes à venir. Pour respecter le registre du texte, il convenait d'inverser le sujet, sans omettre le tiret : *Pourquoi dieu nous punit-il ? N'avons-nous pas mérité... ? Ne l'avons-nous pas mise... ?*, etc.

« **Forse la madonna si è sentita...** » : Le mot *mossa* a plusieurs sens : mouvement, attitude, geste, mais aussi, s'agissant d'une sculpture ou d'un tableau figé, *une façon ou une manière* (GDLI acception 18). Or, les questions de Pietro portent toutes sur la façon qu'ils ont eue de figurer la Vierge : *intenerita* et *addolorata* n'indiquent donc pas des émotions causées ou infligées à la Vierge (*attendrie* et *meurtrie*, ou toute idée du même ordre) et ne peuvent être traduits par des participes passés.

« **O alla stessa misura delle pie donne sotto la croce** » : *alla stessa misura* di appartient toujours au champ de la représentation ; le jury a donc sanctionné *sur le même plan que*, *à la mesure de*, *de la même nature que*, *au même titre que*.

Par ailleurs, *sous la croix* était un italianisme dénué de sens ; *sotto* doit se traduire, ici, par *au pied de*.

« **come può giudicarsi** » : il ne pouvait s'agir d'un pronom réfléchi, qui aurait mis en cause l'orgueil de la Vierge. La seule hypothèse possible était un *si passivante*.

« **mentre che allattava** » : il fallait adapter les choix lexicaux au thème marial dont il était ici question ; le jury a donc sanctionné *pendant qu'elle donnait son lait*. La proposition *pendant l'allaitement* renvoyait à une période vague et non précisément au motif de la *Virgo lactans*. En revanche, *pendant qu'elle donnait le sein* ou *pendant qu'elle allaitait* ont été acceptés.

« **O che le abbiamo fatto dispetto** », etc. : les omissions et les maladresses ont été très nombreuses dans la traduction de cette phrase. Pour éviter *la couronne faite en or de sa tête*, qui a été sanctionné, on pouvait jouer sur la place des éléments dans la phrase et sur le parallélisme entre les gemmes et la couronne (ou auréole). Les impropriétés non plus n'ont pas manqué ; rappelons qu'*enchâssé* se dit d'une monture ; *serti* ne s'emploie qu'en joaillerie ou en serrurerie ; quant à *fixé*, il indique une fixation en surface.

« **a chi ti viene di rivolgerli** » : le jury a sanctionné l'acceptation de *à qui as-tu envie de t'adresser ?* qui indique une pensée à venir, contradictoire avec le passage. Le jury a apprécié la traduction aussi naturelle que juste : *à qui t'adresses-tu spontanément ?*

## Section 5

« **A tutti e a tutto** », **rispose Ambrogio** » : en apposition pour indiquer l'auteur d'une réplique, l'inversion du sujet est obligatoire en français aussi : *répondit Ambrogio*, ou *répondit-il*. Toute faute sur ce point a été lourdement sanctionnée.

« **ho fatica a trangugiare lo sputo** » : *j'ai des difficultés* était impropre, car la tournure indique des objections, des traverses au sens figuré ; le jury a admis *j'ai autant de peine à... qu'à..., j'ai peine à... comme à..., il m'est aussi difficile de... que..*. Au-delà de la lexicographie (on *lance* un crachat, ou l'on *crache*), rappelons que *lo sputo* n'indique pas qu'une expectoration (ce qui est le cas du crachat en français), mais aussi la bave, le catarrhe, d'où le verbe *trangugiare*. Le *crachat* a donc été sanctionné, alors qu'*avalier ma salive* a été accepté. L'expression pouvait également avoir un sens figuré : *ravaler son dépit*.

« **Chissà come è arrivata questa pestilenza** » : la construction de l'interrogative indirecte (*Qui sait comment est arrivée cette épidémie de peste*, ou *Qui sait comment est arrivée cette épidémie de peste*) a donné lieu à de nombreuses fautes de syntaxe : confusion notamment entre interrogatives directes et indirectes. La tournure *\*Qui sait comment est-elle arrivée cette épidémie de peste* a été lourdement sanctionnée.

« **prende chi gli pare** » : le calque de l'italien était un italianisme, sauf à utiliser la

tournure soutenue *elle lui prend* (Littré § 63), mais qui ne peut se dire que de personnes précises.

« **anche perché ci siamo arresi** » : le jury attire l'attention des candidats sur la traduction de « anche perché » qui ne supporte pas de traduction littérale : le jury a admis *d'autant plus que et ne serait-ce que parce que*.

## Section 6

« **il fetore che mi appiccica** » : le jury a sanctionné *\*la puanteur qui me colle ou qui s'accroche à moi*, car cela indique une attitude insistante, pressante envers quelqu'un, et non l'idée d'une odeur tenace ; *qui colle* ou *m'englué* rivait l'expression dans le sens concret, celui d'une chose gluante : sens impropre s'agissant d'une odeur.

« **Mi brucia gli occhi il fumo dei rovi. Mi pesa il lenzuolo. Le budella mi si rivoltano** » : la tournure *la fumée brûle mes yeux* a été sanctionnée, car elle renvoie à une brûlure par contact ; seule la tournure *me brûle les yeux* (comme l'on dit qu'une chose *pique les yeux*) pouvait être acceptée. *Le drap me pèse* a été sanctionné, car cela indiquait que le drap lui était pénible au sens figuré.

« **La lingua mi si secca più sfranta di uno zibibbo** » : quelles qu'aient pu être les doutes ou lacunes sur le sens de *zibibbo*, toute invraisemblance dans l'énoncé a été sanctionnée, de même que l'absence de lien entre *sfranta* et *zibibbo*. Inversement, tout ce qui indiquait la recherche d'une cohérence dans ce segment ardu a été valorisé.

« **se non l'ho fatta e nessuno la vedrà mai, così nessuno la copierà** » : ce segment a donné lieu à deux fautes de syntaxe récurrentes, l'une sur l'enchaînement adéquat entre les subordonnées (si... et que...), et l'autre sur la concordance des temps dans une hypothétique au futur. Le texte présente ici une tournure idiomatique, que Dardano et Trifone nomment « dislocazione a sinistra », par exemple : *una decisione bisogna prenderla assolutamente* : anticipation d'un syntagme, réactivé par un pronom (Dardano e Trifone, *Grammatica italiana*, Zanichelli, 2006, § 13.4.3). On pouvait choisir de garder cette tournure, à condition de déplacer la traduction de *così*.

« **Non sapranno nemmeno** » : le jury a accepté *Ils ne sauront même pas*. Le jury n'a pas accepté *non plus*, qui n'a pas le même sens que *même pas* et s'emploie pour deux propositions négatives différentes s'additionnant (*il ne l'a pas fait, moi non plus*), alors que *même pas* renforce une négation prise isolément : de je ne l'ai pas vu (constat) à *je ne l'ai même pas vu* (qui insiste sur la dénégation).

« **di quanta mancanza dovrebbero ritenersi privati** » : le jury a sanctionné *de quel*

*manque ils devraient se considérer privés*, puisque la postérité ne serait pas privée d'un manque, mais qu'elle le subirait. Toutes les propositions, souvent judicieuses, qui ont exprimé la frustration ou le regret ont été valorisées. La logique du contenu doit rester une priorité dans le rendu.

## FAITS DE LANGUE

Pour cet exercice, le jury attend que le candidat procède avec méthode en décrivant le segment souligné, en présentant la règle de grammaire ou d'usage qui sous-tend le fait de langue et en justifiant la traduction retenue. On évalue l'organisation, la clarté et la précision dans l'exposition des idées. Il est indispensable d'utiliser une terminologie précise et adéquate.

Notons que le fait de langue porte toujours sur des différences entre l'italien et le français : à savoir la façon dont chaque langue formule telle ou telle situation, telle ou telle nuance. Les « faits de langue » prennent appui sur le texte proposé à la traduction : ils portent sur des difficultés, dans le passage d'une langue à l'autre, qui rendent impossible une traduction littérale. Ces différences concernent tous les locuteurs et ne sont aucunement tributaires du style de l'auteur ; on parle de « fait de langue », mais on pourrait tout aussi bien parler d'idiotisme, c'est-à-dire d'une construction propre à une langue donnée pour exprimer une réalité, un aspect des choses. Il s'agit pour le candidat d'avoir un recul critique sur les savoirs mis en œuvre lors de la traduction.

S'agissant de l'épreuve de version, la majeure partie des candidats a traité les faits de langue, souvent avec prolixité. Mais le jury regrette qu'il y ait eu tant de constats et si peu de justifications. Il déplore surtout les immenses lacunes grammaticales et le manque de réflexes grammaticaux : confusion entre propositions principale et subordonnée, entre réfléchi et pronominal, entre pronoms toniques et pronoms atones.

### Proposition de corrigé

#### – « **Che forse l'avessimo intenerita** »

Ce fait de langue pose la question de l'emploi des modes verbaux dans les phrases interrogatives. Dans le passage en question, Pietro Lorenzetti envisage la possibilité que la maladie le touche au titre d'un châtement divin. L'interrogation qui est la sienne prend la forme d'une suite de questions ouvertes.

Concernant plus précisément la question : « *Che forse l'avessimo intenerita* », etc., on remarque l'emploi d'un subjonctif dans une indépendante introduite par « *che* ». De fait, l'italien peut employer le subjonctif dans une phrase interrogative qui formule une hypothèse : « *Fosse una punizione ?* », « *Ma sia vero ?* », et dont on sous-entend que la réponse en sera négative ou très incertaine. Contrairement à la phrase précédente (« *Forse la madonna si è sentita* », etc.) où l'adverbe « *forse* » exprimait à lui seul le doute, dans le cas présent « *forse* » a un rôle d'intensificateur.

Le français n'admet le subjonctif dans une indépendante que lorsqu'il s'agit d'une

phrase optative : « Puissiez-vous vous rétablir avant le printemps ».

On traduira donc le subjonctif de l'hypothèse de Pietro Lorenzetti par un conditionnel. D'autres traductions étaient néanmoins envisageables, notamment : « Est-ce à dire que » suivi du conditionnel, ou « Se peut-il que » suivi du subjonctif.

– **« più dell'anima di dio »**

Ce segment pose la question des termes comparants dans les phrases comparatives (de supériorité dans le cas présent). On emploie « di » pour comparer deux noms (nous soulignons les éléments comparés et mettons en italique les éléments comparants) - « Luisa è *più* pigra *della* sorella » ou deux pronoms : « Lei è *più* alta *di* te », ou si seul le second terme est un adjectif : « non può essere peggio di così », où « peggio » est adjectif en fonction de prédicat (non précédé d'une préposition, sinon : « è *più* arduo d'inverno *che* d'estate », ou si l'on compare deux qualités ou deux quantités : « è più bello *che* intelligente », « c'erano *più* conflitti *che* tempi di pace »).

On utilise aussi *più / meno + che* quand on compare deux verbes (« è *meglio* aspettare *che* precipitare le cose »), ou deux adverbes (« lo gradisco *più* ora *che* prima » ou « *più* *che* mai »).

Le français utilise toujours plus/moins/autant/aussi... + que, quels que soient les comparatifs. On dira « Pierre est plus intelligent que Jean » (comparatif de supériorité), « cette idée est moins rétrograde que nuisible » (comparatif d'infériorité), « Son dernier livre est aussi ardu que le précédent » (comparatif d'égalité) ; « le lion est plus féroce que le renard » (deux noms), « il est plus bête que méchant » (deux adjectifs), « il vaut mieux prévenir que guérir » (deux verbes). Il faut donc traduire le comparatif dans le texte de Paolo Volponi par « plus que l'âme de dieu ».

– **« mi si rivoltano »**

Le point remarquable du syntagme concerne le pronom *mi* ; « mi si rivoltano » est composé du verbe pronominal « voltare », accompagné d'un pronom « mi », dit COI ou réfléchi apparent (selon la terminologie de Dardano e Trifone 1995 : § 8.5), que l'italien emploie très fréquemment : « mi guardo il viso nello specchio », par exemple. Cette tournure concerne principalement les « activités biologiques et psychobiologiques de l'organisme » (Chiappelli 1954 cité par Serianni, *op.cit.*, VII. 40) : « asciugarsi le lacrime », ou de l'habillement : « mi metterò gli occhiali », « togliti il cappello », qui mettent donc en jeu une intimité du sujet vis-à-vis de l'action en cours. D'où l'abondance de cette tournure dans le présent paragraphe, autour des « budella », « lingua », « stomaco ». La forme a une fonction affective et sensible, que le français exprime par un pronom possessif.

Le français peut utiliser cette tournure, mais seulement dans des formules figées : « je me brosse les dents » (et non \* je brosse mes dents).

## THÈME

Le texte proposé, extrait du roman de Julien Green *Le Malfaiteur*, 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. A ce propos, il est recommandé d'effectuer une vérification attentive des verbes, des articles, des accords, des prépositions : 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 l'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.

Romancier majeur autrefois, délaissé quelque peu de nos jours, Julien Green déploie dans son œuvre un style concis et précis, refusant toute fioriture ; sa capacité à planter un décor, à suggérer par un geste ou une mimique la psychologie de ses personnages, fait de lui un auteur classique.

L'écrivain, de son propre aveu, ne croit « qu'à un seul livre possible, c'est-à-dire une seule disposition des mots et des phrases. Il n'y a pas deux façons de dire une chose, il n'y en a qu'une seule ». Même sans la connaissance de ces caractéristiques, les premières lectures du texte devaient viser à s'imprégner de ce style certes limpide et d'une simplicité apparente mais, néanmoins, fruit d'un long travail, lent et appliqué. C'est, en effet, la syntaxe du texte qui a posé le plus de problèmes aux candidats, qui n'ont pas toujours su saisir le sens non seulement de certaines structures du français, appartenant à un registre que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « soutenu », si ce n'est d'« archaïsant », et par conséquent de les transposer correctement en italien, mais aussi de tournures plus banales tel l'emploi du conditionnel présent pour exprimer le soi-disant « futur dans le passé ».

### **Proposition de traduction**

[1] Da cima a fondo, nella grande casa, nessuno ignorava più che Hedwige si fosse invaghita di un ragazzo che, purtroppo, non voleva saperne. [2] Del resto, quand'anche avesse riservato alla solitudine della camera gli sfoghi della propria afflizione, l'avrebbero pur sempre tradita il silenzio, i sospiri, gli occhi arrossati e la sua indifferenza a tutto ciò che non fosse la propria pervasiva tristezza. [3] I pasti, in particolare, erano difficili. [4] Rifiutare le pietanze una dopo l'altra, bere come se vi fosse costretta un sorso d'acqua, poi fissare la porta con un lungo e disperato sguardo mentre sbriciolava il pane con mano nervosa, non rispondere alle domande che le venivano rivolte o trasalire quando le toccavano il braccio, non risparmiò nulla, alle persone che le stavano intorno, che potesse logorare la compassione diventando rapidamente noiosa.

[5] «Bisogna cercare di reagire», mormorava il signor Vasseur.



**[6]** Reagire! **[7]** Che senso poteva avere quella parola? **[8]** Riconosceva in essa il linguaggio delle persone estranee al proprio dolore e al proprio amore, ossia la terra intera, e provava una soddisfazione un po' vanitosa nel sentirsi sola, davvero sola. **[9]** Talvolta reprimeva le lacrime che le salivano agli occhi, ma tale sforzo era visibile e lei lo sapeva. **[10]** Celava, se si può dir così, con ostentazione la propria afflizione.

**[11]** A dire il vero, questa maniera di dare spettacolo addolciva alquanto il suo tormento. **[12]** Il semplice fatto di essere infelice la rendeva grande ai suoi occhi. **[13]** Fino ad allora, non aveva conosciuto altro che le piccole offese e i mediocri piaceri di un'esistenza uniforme, ed ecco che, ad un tratto, la sua vita si trasformava in qualcosa di detestabile, certo, ma anche appassionante. **[14]** Si sentiva segnata dal destino e contemplava con segreta pietà i placidi umani di cui la sventura non voleva sapere.

**[15]** Questi ingenui pensieri l'inebriavano. **[16]** Finalmente si ritrovava all'altezza della sdegnosa Ulrique di cui invidiava gli atteggiamenti da sovrana scontenta e trovava quasi tollerabili i pasti che le permettevano di competere in noia col proprio modello. **[17]** La notte, tuttavia, ritrovatasi sola con se stessa, e non avendo nessuno di fronte a cui recitare quella specie di commedia lugubre, tornava ad essere preda della sua inesorabile disperazione. **[18]** Spesso, per soffrire meglio, si esaminava allo specchio e si interrogava senza tregua su cosa avesse pensato di lei il signor Dolange e su cosa avrebbe pensato di lei se, per impossibili congiunture, l'avesse vista così, alla luce lusinghiera di quella piccola lampada che si faceva girare intorno al viso. **[19]** Senza dubbio, pareva graziosa colla chioma sparsa sulle spalle, cogli occhi ingranditi dalle occhiaie delle veglie. **[20]** Le guance perdevano la loro rotondità ed il loro aspetto vellutato. **[21]** Scopriva di avere un volto interessante. **[22]** Una volta, fece scivolare ai suoi piedi la camicia da notte e contemplò mestamente quel giovane corpo che nessuno vedeva mai. **[23]** A cosa le servivano quelle belle braccia tornite che non stringevano altro che il vuoto in sogni confusi e deludenti, quel petto dal candore e dalla curva così puri, quei fianchi su cui sognava di sentire un giorno l'ardente dolcezza di una mano che non fosse la sua, il peso di una testa, la freschezza di una guancia? **[24]** Com'era mai possibile che un'azione così semplice non fosse realizzabile? **[25]** Si raffigurava il giovane uomo alle sue ginocchia, ma, per una strana timidezza, a Hedwige ripugnava immaginarlo in modo diverso da come l'aveva visto nel salotto di sua cugina e, senza accorgersi della comicità della cosa, non gli dava mai altro nome se non signor Dolange.

da Julien Green, *Le Malfaiteur*, Plon, 1974 [1955]

### **Analyse des sections**

**[1]** La phrase initiale de l'extrait proposé aux candidats présentait quelques difficultés lexicales et syntaxiques. En particulier, si plusieurs traductions étaient possibles pour rendre la locution *du haut en bas*, il fallait se méfier de la tournure *dall'alto in basso* qui a plutôt le sens figuré de *de haut en bas*. Pour ce qui est de la construction de la phrase, il était nécessaire de bien maîtriser la règle des semi-

négations qui implique l'emploi de l'adverbe *non* seulement lorsqu'elles suivent le verbe.

Dans le cas de la subordonnée déclarative, en outre, il aurait été préférable de recourir au subjonctif, dont l'usage en italien correspond fort mieux au style propre et châtié de la prose de Julien Green.

Pour finir, l'emploi intransitif du verbe *vouloir* a posé des problèmes à certains candidats qui se sont bornés au calque syntaxique : on retrouvera une analyse plus détaillée dans l'explication du deuxième fait de langue qui concerne une structure identique contenue dans la section [14].

**[2]** Une analyse plus détaillée de la phrase sera donnée lors de la correction des faits de langue. Ici, il convient de noter que, pour rendre l'idée d'opposition qu'exprime cette structure, en italien il est possible d'introduire la protase par les conjonctions *anche se*, *se anche* ou *quand'anche* : cette dernière permet de mieux restituer le niveau de langue, fort soutenu, de la tournure française.

La préposition *par* pouvait être traduite par *da* à la seule condition de transformer la phrase à la voix passive.

Il fallait à tout prix éviter le gallicisme *assorbente* pour qualifier la *tristezza*. A ce propos, nous remarquerons que les différents substantifs presque synonymes employés dans l'extrait (*chagrin*, *tristesse*, *douleur*) demandaient une attention particulière, afin d'éviter des répétitions non seulement désagréables à la lecture, mais surtout peu respectueuses de la construction du texte.

**[4]** Nombreux étaient les gallicismes, à la fois lexicaux et syntaxiques, que le jury a relevés dans plusieurs copies : l'emploi de l'article défini avec le pronom indéfini *una* ; la préposition *di* pour introduire le complément circonstanciel de manière ; l'usage du participe passé *costretta* pour qualifier le substantif *aria* (trop souvent, par ailleurs, employé au masculin).

La traduction de la tournure impersonnelle française méritait également une grande attention : on pouvait, en effet, faire recours en italien à la structure impersonnelle, à la voix passive, avec notamment l'auxiliaire *venire*, ou bien à la troisième personne du pluriel.

Le mot *entourage* a posé quelques problèmes de traduction aux candidats, qui n'ont pas toujours su trouver une solution adaptée au contexte (on parle, sans aucune précision supplémentaire, des personnes qui vivent avec Hedwige dans cette grande maison à laquelle on fait allusion au tout début de l'extrait) et surtout au niveau de langue (l'emprunt *entourage*, aussi courant soit-il en italien, ne convient pas ici). Quant à l'adjectif *ennuyeuse*, il faut remarquer qu'il est ici question d'un sentiment de *lassitude* plutôt que de *contrariété*, c'est pourquoi le jury a préféré le traduire par *noiosa* plutôt que *fastidiosa* ou *irritante*.

**[5]** Il était judicieux de maintenir la structure impersonnelle propre au verbe *falloir* afin de garder le ton détaché de la remarque de M. Vasseur, tout en évitant, cependant, de tomber dans le piège des différentes locutions italiennes (*bisognare*, *volerci*, *occorrere*) et de leurs différents emplois syntaxiques.

Quant à l'abréviation *M.*, le jury a accepté que l'on maintienne le terme français sous sa forme étendue (*mormorava Monsieur Vasseur*). En ce qui concerne sa

traduction en italien, il fallait l'employer sous sa forme apocopée et accompagnée de l'article défini (*il signor Vasseur*), ou l'abréger correctement (*il sig. Vasseur*).

**[8]** Les candidats devaient se méfier de la simplicité apparente de l'emploi français de l'adverbe *là* et de sa traduction en italien : il fallait en expliciter le sens tout en respectant, comme nous l'avons déjà rappelé, le style de Julien Green.

Quant à la traduction de *toute seule*, il était préférable d'éviter le sens de *sans l'aide de personne* difficilement dissociable de la locution *da sola*.

**[9]** Le jury a apprécié les copies qui ont saisi et su rendre l'importance de l'opposition entre l'affectation d'Hedwige et la perception de son entourage, en explicitant le pronom sujet dans la dernière proposition de cette section.

**[10]** La traduction de l'adverbe *ostensiblement* a donné lieu à de nombreux gallicismes et barbarismes : une lecture attentive du texte devait permettre d'exclure le sens, désormais vieilli, de *visiblement* car il s'agit là d'un chagrin certes caché, mais qu'Hedwige souhaite faire connaître ouvertement à son entourage. La meilleure solution était donc d'évoquer, en italien, l'idée de l'*ostentazione*.

**[11]** Encore une fois, nombre de candidats sont tombés dans le piège du calque de la tournure française *se donner en spectacle*, qui ne pouvait se traduire littéralement.

La locution adverbiale *quelque peu* a posé, en outre, des problèmes de niveau de langue, des traductions telles que *un tantino*, *un pochino*, *un bel po'* ne correspondant pas tout à fait au registre du texte.

**[12]** En italien, l'adjectif *proprio* accompagne le possessif moins facilement qu'en français, et renforce l'idée de possession avec plus d'intensité : il valait mieux choisir entre les deux [*ai suoi occhi* ou bien *ai propri occhi*] afin de ne pas alourdir la traduction.

**[13]** De trop nombreux candidats n'ont pas su aller au-delà du simple gallicisme au moment de traduire un terme, pourtant assez courant, tel que *vexations* (qui ne désigne pas ici des *vessazioni*, à savoir des actes de violences provoqués par un abus de pouvoir, mais plutôt des *offese*, c'est-à-dire des mortifications qui blessent l'amour-propre d'une personne) ou un syntagme tout à fait anodin comme *existence égale* (pour lequel il fallait recourir à des adjectifs tels que *monotona* ou *uniforme*, ou bien à la locution *uguale a se stessa*).

**[14]** Une analyse plus détaillée de cette phrase, notamment en ce qui concerne la traduction du pronom relatif et l'emploi intransitif du verbe *vouloir*, sera donnée dans l'explication du deuxième fait de langue.

**[15]** Pour traduire le démonstratif, il fallait respecter son emploi anaphorique en relevant le rapport de proximité avec les idées énoncées dans les phrases immédiatement précédentes, et privilégier par conséquent le démonstratif "de première personne" *questo*.

Peu de candidats ont su rendre le sens du verbe *griser*, qui implique non seulement l'idée de l'excitation, mais aussi de l'enthousiasme et de l'exaltation, et donc de l'ivresse : *inebriare* était la solution la plus apte à transposer en italien toutes ces nuances.

**[16]** Dans cette phrase, il était important de restituer le sens résultatif de la tournure *devenir l'égal* afin de mettre l'accent sur les efforts, si l'on peut dire ainsi,

que réalise Hedwige pour imiter l'attitude d'Ulrique. Il fallait en outre se méfier du mot *attitude* car l'italien *attitudine* désigne plutôt l'aptitude, à savoir la disposition innée ou acquise qui rend possible et facilite une certaine activité, alors que le sens de *atteggiamento* est, selon le dictionnaire de De Mauro, rare.

Le jury a été étonné, par ailleurs, de constater à quel point la traduction du complément de manière (*les attitudes de souveraine mécontente*) a pu poser des problèmes aux candidats : plus en général, c'est l'emploi de la préposition *da* qui a donné lieu, tout au long du texte, à des erreurs syntaxiques, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer à propos de la section [2].

**[17]** Plusieurs tournures que l'on pourrait qualifier d'idiomatiques (*rendue à elle-même, donner cette espèce de comédie, elle redevenait la proie*) ne pouvaient être traduites de façon littérale et sollicitaient par conséquent une maîtrise assez fine de la langue italienne ; qui plus est, il était nécessaire d'éviter la cacophonie qu'aurait pu engendrer la juxtaposition de l'adjectif *sola* et du substantif *solitudine* : la solution proposée (*ritrovatasi sola con se stessa*) permet, en inversant les deux termes, de rendre les deux idées qu'exprime le texte de Green.

Les candidats devaient porter une attention particulière à la traduction du pronom personnel *elle-même*, non seulement d'un point de vue syntaxique, puisqu'il fallait nécessairement le traduire par une forme réfléchie, mais aussi, et bien plus étonnamment, pour ce qui est de son orthographe trop souvent erronée (\* *sé stessa*, avec un accent que la présence de l'adjectif *stessa* rend superflu) et parfois même francisée (\* *se-stessa*). Le gallicisme n'a pas épargné non plus le pronom relatif *cui*, confondu à maintes reprises avec l'interrogatif *chi*.

**[18]** Cette phrase, à l'apparence complexe, cumule une série de propositions subordonnées dont la structure est en réalité extrêmement claire et précise : après une première subordonnée implicite, suivent deux phrases coordonnées entre elles, dont la seconde régit deux subordonnées interrogatives indirectes qui s'opposent par l'ancrage temporel et, partant, par le mode et le temps employés (l'indicatif plus-que-parfait pour exprimer l'antériorité dans la première, le conditionnel présent pour la postériorité dans la seconde) ; la seconde proposition interrogative régit à son tour une subordonnée hypothétique dont dépend une phrase relative.

Pour ce qui est des subordonnées interrogatives indirectes, une explication plus détaillée de la traduction du conditionnel présent par un conditionnel passé en italien, sera donnée lors de la correction du troisième fait de langue. Ici, il convient d'insister sur l'emploi du subjonctif dans la première des deux subordonnées : ce choix, en effet, correspond fort mieux au ton et au style de l'extrait, à sa limpidité à la fois élégante et austère.

Quant à la subordonnée hypothétique, il est intéressant de remarquer qu'elle dépend, en italien, d'une apodose au conditionnel passé, ce qui entraîne, selon les règles de la concordance des temps, l'emploi du subjonctif plus-que-parfait (*se l'avesse vista*).

**[19]** Il convient de préciser qu'une coquille (pour laquelle le jury prie les candidats de l'excuser) s'est glissée au moment de l'impression du texte : celle-ci a fait apparaître l'article féminin *la* au lieu de la forme masculine *le* devant le substantif *cerne*. Toutefois, elle n'engageait pas la compréhension du texte.

Lors de la traduction de cette phrase, il était préférable d'omettre les possessifs, puisque le lien de possession ne présentait pas la moindre ambiguïté.

[20] Si le verbe *dévelouter* n'appartient pas à la langue courante, sa signification (*enlever son aspect velouté*) n'en était pas moins claire ; toutefois, de nombreuses copies ont proposé des traductions erronées ou des gallicismes et des barbarismes flagrants. Le jury a accepté les solutions qui évoquaient l'*aspetto di velluto* ou l'idée de la *morbidezza*, tout en privilégiant les traductions qui ont su mieux rendre le sens de la phrase en faisant preuve d'une appréciable richesse lexicale.

[21] En français, le mot *figure* désigne l'*aspect extérieur*, mais aussi la *partie antérieure de la tête* ; et c'est bien dans ce sens qu'il fallait l'entendre au vu des phrases précédentes qui contenaient des allusions à la chevelure, au visage, aux yeux et aux joues d'Hedwige. En revanche, en italien, le mot *figura* désigne l'*aspect extérieur d'une chose et notamment du corps humain* ; seulement dans certaines expressions, et sous l'influence du français, il prend le sens de *visage*.

Trop souvent, ce terme a donné lieu à des traductions erronées (*figura, sagoma, silhouette*), dues à une interprétation superficielle du texte ou à l'interférence entre les deux langues.

Comme nous l'avons souligné plus haut à propos d'un cas de figure similaire (section [2]), il était judicieux de traduire les substantifs presque synonymes *visage* (section [18]) et *figure* en recourant à deux mots différents, tels que, par exemple, *viso* et *volto*.

[22] Nous avons déjà évoqué l'emploi des semi-négations lors de l'analyse de la section [1].

[23] Le jury a constaté la difficulté rencontrée dans la traduction du complément de qualité (*d'une blancheur et d'un galbe si purs*) ; plus en général, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler (sections [2] et [16]), c'est l'emploi de la préposition *da* qui a posé des problèmes de syntaxe à de trop nombreux candidats.

[24] La principale, si ce n'est la seule difficulté de cette phrase, consistait à éviter la répétition de l'adjectif *possibile* lors de la traduction, et nombreuses sont les copies qui ont proposé des solutions à la fois pertinentes et élégantes ; qui plus est, certains candidats ont su cerner avec finesse le ton de la question en ajoutant, en italien, l'adverbe *mai* qui exprime, dans les phrases interrogatives, l'incrédulité. Néanmoins, le jury a été étonné par l'emploi trop souvent approximatif et confus des modes verbaux : l'imparfait du subjonctif dans la phrase principale (\* *Come mai un evento così banale non potesse accadere?*) ou le passé simple de l'indicatif, sans doute dû à une méconnaissance de l'orthographe grammaticale en français, dans la proposition subordonnée (\* *non fu possibile*).

[23] Nombreux étaient les gallicismes lexicaux (\* *bizzarro* pour *bizarre*, \* *il comico* pour *le comique*) et syntaxiques (\* *altrimenti che* pour *autrement que*, \* *un altro nome che* pour *d'autre nom que*) que le jury a relevés dans certaines copies, et qui montrent une connaissance parfois superficielle de la syntaxe italienne, mais aussi un manque d'attention aux nuances et aux emplois idiomatiques du lexique français. En particulier, la solution la meilleure afin d'éviter le gallicisme dans la construction de l'adjectif *altro* en italien, était d'utiliser à sa place l'adjectif *diverso* en explicitant par conséquent la syntaxe du complément de différence (*in modo diverso*

da), ou d'introduire une proposition subordonnée avec ellipse du verbe (*altro nome se non signor Dolange*).

Quant à la fin du texte, il ne s'agit pas du nom \**del signor Dolange*, car cela laisserait entendre que ce n'est pas le vrai nom du jeune homme dont est éprise Hedwige.

## 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 : nous attendons une explication dans un langage précis et soumise à une présentation claire.

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 : le pronom relatif *que* et la conjonction subordinative homophone ; le complément d'objet direct, les compléments d'objet indirect et les autres compléments ; les phrases principales et les propositions subordonnées ; la voix passive et la forme pronominale ; la troisième personne du singulier du passé simple de l'indicatif et de l'imparfait du subjonctif.

[1] *Au reste, elle eût gardé pour la solitude de sa chambre ses explosions de chagrin qu'elle se fût encore trahie par son silence, ses soupirs, ses yeux rougis et son indifférence à tout ce qui n'était pas son absorbante tristesse.*

Il s'agit d'une tournure hypothétique exprimant l'irréel : la seconde proposition, correspondant à l'apodose, est introduite par la conjonction *que* ; la première proposition (*elle eût gardé pour la solitude de sa chambre ses explosions de chagrin*) contient aussi une idée d'opposition (comme une proposition de condition commençant par *même si*) et le verbe y est au conditionnel dans la langue courante, au subjonctif plus-que-parfait ou imparfait à valeur de conditionnel passé ou présent dans la langue littéraire.

C'est là une structure qui n'a pas de correspondant en italien : il faut par conséquent rendre cette tournure par une proposition hypothétique avec une protase (correspondant à la première proposition *elle eût gardé*) au subjonctif plus-que-parfait, et une apodose (correspondant à la seconde *qu'elle se fût encore trahie*) au conditionnel passé.

Il est intéressant de relever que pour restituer l'idée d'opposition qui caractérise cette tournure il était impossible de traduire l'adverbe français *encore* par *ancora* : il fallait, en effet, faire appel à d'autres solutions (*tuttavia, pur sempre, comunque*).

[2] *Elle se sentait marquée par le sort et considérait avec une secrète pitié les humains placides dont le malheur ne voulait pas.*

L'emploi transitif indirect du verbe *volere* est impossible en italien : par conséquent, il fallait recourir à la tournure *voler sapere*, ou bien choisir un autre verbe pour expliciter le sens de la locution française et modifier, si besoin, la structure syntaxique de la phrase avec, éventuellement, des répercussions sur la forme du pronom relatif (*cui* s'il est accompagné d'une préposition, *che* s'il est complément d'objet direct).

En ce qui concerne la traduction en italien d'une proposition relative introduite par le pronom relatif français *dont*, il est indispensable d'analyser attentivement les relations syntaxiques existant entre les différents éléments de la phrase. Dans ce cas particulier, malgré la proximité avec le syntagme nominal *le malheur*, en italien il est impossible d'utiliser le pronom relatif *cui* accompagné de l'article défini : en effet, l'élément de la proposition principale auquel il fait référence (*les humains placides*) est un complément du verbe de la proposition relative (*ne voulait pas*) et ne dépend donc pas du syntagme nominal en question (*le malheur*).

[3] *Souvent, pour mieux souffrir, elle s'examinait dans son miroir et s'interrogeait sans fin sur ce que M. Dolange avait pensé d'elle et sur ce qu'il penserait d'elle si, par d'impossibles conjonctures, il la voyait ainsi, à la lumière flatteuse de cette petite lampe qu'elle promenait autour de son visage.*

Le segment proposé à l'analyse des candidats est une proposition subordonnée désignant un événement futur par rapport à une proposition principale au passé (le soi-disant *futur dans le passé*) : on met ici en opposition un fait avéré (*ce que M. Dolange avait pensé*) avec un fait non avéré (*ce qu'il penserait d'elle*). Les règles de la concordance des temps, en italien, imposent l'emploi du conditionnel passé au lieu du conditionnel présent auquel a recours le français.

Le jury a été étonné de lire, dans plusieurs copies, que l'italien, en employant le conditionnel passé au lieu du présent, respecterait la concordance des temps avec plus de rigueur que le français : la réflexion à laquelle étaient invités les candidats devait porter non sur un jugement de ce type, mais sur les différents outils linguistiques employés, dans la même structure, par ces deux langues, à savoir les différentes règles de concordance qui les caractérisent.

Certains candidats ont évoqué le caractère irréel de l'affirmation pour justifier leur choix de traduction, en oubliant cependant que le conditionnel passé est, en italien contemporain, le seul et unique moyen pour exprimer le *futur dans le passé*, et ce indépendamment de toute considération sur la vraisemblance des événements auxquels le texte fait allusion.

## COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

### Observations et conseils

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.

### **Bilan synthétique des correcteurs**

Les correcteurs ont apprécié :

- le développement cohérent, subtil et argumenté avec brio, grâce au recours aux œuvres et à une érudition tangible,
- la rigueur et la congruence de la démonstration, la conscience des échos inter et intra-textuels voire méta-textuels,
- l'analyse qui montre comment le jeu narratif tend vers la méta-narration,
- l'expression fluide et soutenue, sans distorsion de registre,
- l'analyse subtile de l'intrication entre mémoire et imagination, d'autant plus si elle révèle une connaissance indéniable des œuvres,
- la conclusion qui réfléchit à l'inclusion de Bufalino dans le courant postmoderne.



Ce qu'ils ont déploré :

- certains candidats appréhendent bien l'aspect vulnérable de la mémoire et de l'écriture de Bufalino, mais ne distinguent pas les romans plus autobiographiques où les personnages renvoient aux vicissitudes de Bufalino, de ceux qui sont purement fictionnels,
- d'autres insistent sur le motif de la mort dans les oeuvres de Bufalino, sans percevoir qu'il existe aussi un côté élégiaque sinon lyrique que la mémoire ou la *fantamemoria* cherche à appréhender,
- les aspects inhérents à la mémoire littéraire et à l'intertextualité ne sont pas abordés et on peut regretter une tendance à la digression par rapport au sujet,
- les confusions étymologiques comme *nostos* défini comme patrie et des aberrations géographiques, comme des "Isole Euganee" en Méditerranée,
- les gallicismes rédhitoires dans certaines tournures comme la construction du gérondif, les erreurs de syntaxe dans la tournure impersonnelle, l'emploi erroné des prépositions, des barbarismes, des impropriétés et des fautes d'orthographe.

## Sujet

[https://media.devenirensignant.gouv.fr/file/agregation\\_interne/66/9/s2021\\_agreg\\_interne\\_lve\\_italien\\_1\\_1374669.pdf](https://media.devenirensignant.gouv.fr/file/agregation_interne/66/9/s2021_agreg_interne_lve_italien_1_1374669.pdf)

## Proposition de corrigé

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

## INTRODUZIONE

[Contestualizzazione della citazione]

La citazione proposta è estratta dalla presentazione che, nel volume collettaneo *Novecento siciliano*, pubblicato a Catania nel 1986, Antonino Marchese dedica al profilo biografico e stilistico di Gesualdo Bufalino. In questa citazione, Antonino Marchese evoca la centralità del tema della memoria nell'opera narrativa di Bufalino, secondo un motivo ricorrente della critica bufaliniana (Carmina, Cicirello, Dotti, Ferroni, Zagarrìo e altri): per esempio, Corti, nell'« Introduzione » alle *Opere*, sottolinea la presenza diffusa di questo tema nell'opera in prosa dell'autore, ma anche nella sua poesia e nei testi di riflessione critica. Marchese individua nell'interazione tra la « memoria » e la capacità di immaginazione letteraria, di una

invenzione (« fantasia ») capace (« potente ») e vivida (« corposa »), un nucleo imprescindibile (« fondamentale ») e regolare (« continuo ») della poetica bufaliniana. Si può notare liminarmente che, in sede paratestuale, la pertinenza di questa citazione è confermata per esempio dal fatto che Bufalino pubblica il suo primo romanzo, *Diceria dell'untore* (1981), nella collana « La memoria » dell'editore Sellerio, o dal sottotitolo del suo secondo romanzo, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984).

Tuttavia, la citazione di Marchese, ascrivibile forse a un immaginario critico ingenuamente idealista, va anche relativizzata: non soltanto essa non potrà applicarsi incondizionatamente a tutti i testi in programma senza opportune cautele cronologiche, ma soprattutto il suo carattere metaforico (la memoria è presentata come la destinazione di un « viaggio », l'immaginazione letteraria come dotata di un'« ala ») e suggestivo (si noti il campo semantico dell'affettività: « tenero », « nostalgico », « accarezzato ») le presta una notevole ambiguità e può far pensare al ritorno memoriale come a un *nostos* idillico o a un soddisfatto vagheggiamento del passato, mentre i valori della memoria, che, in sede teorica, Bufalino afferma essere « soprattutto capacità di travisamento, d'illusione » (intervista su *Nuove Effemeridi*, n. 18) sono nei romanzi più sfaccettati, si declinano in aspetti mistificatori e ludici, superano la mera dimensione soggettiva.

[Paradosso e problematica]

La contestualizzazione della citazione suscita quindi alcune interrogazioni. Innanzitutto, ci si può chiedere se la centralità del ruolo della memoria nell'opera narrativa di Bufalino, attestata da Marchese nel 1986 per « tutte le opere », sia davvero applicabile a tutti e cinque i testi in programma, tenendo conto in particolare che la data che segna, secondo Caputo, lo spartiacque tra una prima fase dell'opera bufaliniana caratterizzata dall'autobiografismo e una seconda fase che supera la scrittura dell'io è il 1988, anno di pubblicazione delle *Menzogne della notte*. Ci si può altresì interrogare sull'interazione tra memoria e immaginazione, e chiederci se essa approdi davvero a un esito espressivo di nostalgica reminiscenza. Quale fiducia accordare alla memoria in un universo espressivo che non disgiunge verità e finzione consapevole? Come si confronta l'atto memoriale alla frammentazione dell'identità individuale e all'incertezza conoscitiva tematizzate altresì nelle opere narrative di Bufalino?

[Articolazioni]

Per poter rispondere almeno in parte a queste domande, ci concentreremo sull'interazione tra « memoria » e « fantasia », e vedremo in quale misura la « rivisitazione del passato » inneschi soprattutto dinamiche intertestuali e partecipi, in Bufalino, a una rappresentazione esistenziale dominata dall'opacità conoscitiva. In un primo momento, vedremo che il ruolo della memoria è effettivamente centrale in tutte le opere in programma ma che tale tematizzazione conosce un'evoluzione dai primi romanzi a quelli più recenti. In un secondo tempo, dovremo tuttavia confrontarci alla sovrapposizione tra dispositivo memoriale e dispositivo immaginativo; essa ci permetterà di mostrare il carattere inaffidabile e mistificatorio dell'attualizzazione del passato nei romanzi. Infine, sarà il piano di una complessa intertestualità a rendere conto in modo più pertinente della centralità della memoria nelle opere di Bufalino.

## SCALETTA ARTICOLATA

I. Il ruolo della memoria è effettivamente centrale in tutte le opere in programma ma tale tematizzazione conosce un'evoluzione dai primi romanzi a quelli più recenti, nei quali essa è meno sistematica. Tale evoluzione corrisponde all'articolazione in due grandi fasi che Francesca Caputo propone per l'opera narrativa di Bufalino e delle quali *Le menzogne della notte* costituirebbe il momento di svolta: una prima fase di autobiografismo esistenziale seguita da una seconda fase marcata dal superamento della scrittura dell'io.

I.1. La postura retrospettiva: essa struttura i tre primi grandi romanzi; interviene, sebbene in modo meno regolare, nei testi seguenti.

I.1.a. In *Diceria dell'untore*, il racconto è interamente strutturato come un flashback; la postura retrospettiva è figurata nel finale: « feci appena in tempo [...] a volgermi un istante ». In *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* tale postura è figurata dal rapporto tra capitoli narrativi e capitoli « bis » metanarrativi; essa è anche esplicitata in modo pregnante nell'*incipit*, quando « l'autore » che « ripensa antiche letizie e pene d'amor perdute » esordisce con una frase al passato remoto: « Fui giovane e felice un'estate, nel cinquantuno ». Nelle *Menzogne della notte* un'analoga postura è figurata dal rapporto tra il livello enunciativo della cornice e quello dei racconti retrospettivi dei quattro condannati.

I.1.b. Sempre nelle *Menzogne della notte* così come in *Qui pro quo* è il filtro dell'inchiesta a declinare una prospettiva retrospettiva attraverso l'inserzione di trascrizioni istruttorie (quindi tecnicamente funzionali al recupero di informazioni relative al passato); in senso analogo si possono leggere, in *Tommaso e il fotografo cieco*, le interviste ai testimoni di un fatto avvenuto in precedenza che deve essere ricostruito: « dimmi di quella notte. Hai confessato che c'eri ».

I.1.c. Si potrà notare liminarmente che una prospettiva narrativa rivolta al passato, storica in senso lato, non riguarda soltanto le opere in programma. Se la storia come memoria personale è presente in *Diceria dell'untore*, *L'amaro miele*, *Calende*, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, altri testi sono venati di una sensibilità verso la micro-storia (la storia di una comunità e della sua cultura materiale): *Museo d'Ombre*, *Il fiele ibleo*, *La luce e il lutto* sono scritti di storia popolare attenti alla memoria di comunità agrarie di provincia. E se *Le menzogne della notte* ibrida alcuni modi del romanzo storico, *Cere Perse* si presenta come una raccolta di scritti e recensioni ricchi di riferimenti storici, e alcuni testi della raccolta *L'uomo invaso* appartengono al genere del racconto storico.

I.2. L'autobiografismo: nei primi romanzi, predomina la trasfigurazione, cioè un trattamento memoriale sottoposto al filtro immaginativo, di vicende in parte

autobiografiche attraverso l'evocazione di nomi, date e avvenimenti che corrispondono al passato vissuto dell'autore.

I.2.a. L'esempio più evidente è la trasfigurazione, in *Diceria dell'untore*, della degenza effettiva che Bufalino effettuò nel sanatorio La Rocca, fra Palermo e Monreale, tra il 1946 e il 1947. In analoga direzione può essere letta la sovrapposizione tra il nome del narratore e quello dell'autore in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (« Gesualdo »).

I.2.b. Paesaggi naturali, urbani e umani della Sicilia del dopoguerra e della sua micro-cultura sono rappresentati con precisione referenziale: pensiamo agli scorci urbani di una Palermo segnata dal conflitto e agli inserti folcloristici (teatro dei pupi) in *Diceria dell'untore*, o ancora a luoghi ascrivibili all'infanzia dell'autore e rivendicati attraverso una prima persona collettiva, identitaria e comunitaria: « com'è da noi ». In *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, « i mestieri meno frequenti », i luoghi della sociabilità, molti elementi architettonici, nonché degli inserti dialettali contribuiscono all'autobiografismo,

I.2.c. Esso diventa invece occasionale nelle opere successive, cui l'osservazione di Marchese (1986) non può, per logico limite cronologico, rapportarsi direttamente: per esempio, in *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), i modi del racconto d'atmosfera e sociale sono riattivati soltanto puntualmente nella « scena » in cui si svolge il « fatto successo » al tipografo Lo Surdo.

I.3. La selezione dei ricordi: scrittura come bilancio, scrittura come esorcismo e scrittura *pro memoria*.

I.3.a. La selezione esplicita dei ricordi narrativizzabili secondo criteri ideologici o morali contribuisce all'autobiografismo: il loro presunto carattere esemplare giustifica la loro riattivazione, la loro « rivisitazione », in particolare a scopo auto-consolatorio o « per intrinseca lezione morale » (*Tommaso e il fotografo cieco*). Sovente la selezione avviene secondo il criterio di un massimo di soddisfazione « nostalgica » riscontrata nel bilancio retrospettivo: « Oh sì, furono giorni infelici, i più felici della mia vita » (*Diceria dell'untore*); « Fui giovane e fui felice un'estate, nel cinquantuno. Né prima né dopo: quell'estate » (*Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*); « 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 »; « ciò che vi avrei raccontato a mia volta; e quale mi convenisse scegliere » (*Le menzogne della notte*).

I.3.b. In un'intervista a Sciascia, Bufalino dichiara di avere voluto « esorcizzare », scrivendo *Diceria dell'untore*, il ricordo della sua esperienza personale in sanatorio: a un esercizio di esorcismo affabulatorio si dedicano anche il narratore di *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* che racconta per « terapia » propria e del suo lettore, nonché i condannati a morte delle *Menzogne della notte* destinati a mettere in scena un loro proprio pressante « Decamerone notturno », secondo una funzione anti-mortifera del linguaggio e un valore salvifico della narrazione il cui archetipo è Sherazade.

I.3.c. Nei due anti-gialli della produzione narrativa più tardiva, un procedimento inverso a quello del bilancio retrospettivo è proposto, ma l'elemento memoriale vi resta centrale poiché si tratta di una scrittura *pro memoria*, funzionale alla memoria: in *Qui pro quo* siamo confrontati a una scrittura frammentaria che presuppone una successiva elaborazione (« cosa vidi? Ecco di seguito i miei appunti »); in *Tommaso e il fotografo cieco*, l'andamento diaristico figura una scrittura non premeditata e nel corso della narrazione ci si riferisce a una redazione ancora a venire, che porterà un titolo analogo a quello dello stesso romanzo (« *Il caso del fotografo cieco*, quando lo scriverai »).

II. La trasfigurazione del ricordo ci confronta tuttavia a una sovrapposizione tra dispositivo memoriale e dispositivo immaginativo che rivela il carattere inaffidabile e mistificatorio (non affatto « tenero » o « nostalgico ») dell'attualizzazione del passato.

II.1 La « fantamemoria »: con questo termine che la critica riprende a Bufalino stesso (*Cere perse*), si può designare il carattere deviante del procedimento mnestico nella narrativa di Bufalino. Il processo elaborativo, la « fantasia » può ispirarsi al ricordo, ma anche manipolarlo a piacimento, ibridandolo con dinamiche di onirismo e di contraffazione, e dando vita al « miracolo del Bis, il bellissimo Riessere » (*Diceria dell'untore*), cui la metafora teatrale, onnipresente nella narrativa bufaliniana, contribuisce.

II.1a. Si pensi al motivo del ricordo mendace: « A me è sempre piaciuto contraffarmi e mentire », dichiara, in *Diceria dell'untore*, Marta, che sarà narratrice inattendibile del suo passato e mistificherà nelle illusioni, fino all'ultimo, anche il proprio presente, in un romanzo posto dall'inizio sotto il segno della comunicazione degradata, della « diceria ». Scopertamente tendenziosi (« raccontiamola oppure inventiamola la nostra ora più memorabile »), come già mette in luce il titolo del romanzo, sono i ricordi dei condannati a morte nelle *Menzogne della notte*: nel finale, il governatore elenca le discordanze tra i rispettivi racconti di quei « falsari e ciurmatori di sé » e gli atti pubblici che li contraddicono.

II.1.b. Si pensi anche al motivo metaforico della memoria come cecità, come vicolo cieco (opposto quindi al « viaggio » restitutivo formulato da Marchese), esplicitato da una similitudine in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*: « Argo aveva cento occhi ma divenne cieco. Come la memoria degli uomini, che vede, stravede e non vede ». Analogamente si può leggere il paradosso del fotografo cieco in *Tommaso e il fotografo cieco*. In una « vita » che è « specchio rotto » (*Le Menzogne della notte*), la memoria si configura come un repertorio casuale e ingestibile, un « Juke-box di ricordi programmato a disobbedire » (*Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*).

II.1.c. In questo contesto di valori, la « fantasia » supera allora i limiti della semplice funzione trasfigurante e diviene surrogato, placebo, come figura il nesso « arte-arto » in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*. Il ricordo è additato come un dispositivo imperfetto che, quando entra in contatto con il presente, mostra i limiti di una vita inappropriata all'esistere: « l'unico modo

per sopravvivere è fuggire, almeno con la mente, è inventarsi delle esistenze vicarie o, quando è credibile, ricordare (o falsificare) il passato e raccontarlo a compagni di sventura » (*Le menzogne della notte*). In *Qui pro quo*, il meccanismo dell'indagine, fondata, come il ricordo, sul ripristinare ciò che davvero è successo, mira a verificare o falsificare un'angoscia per scongiurarla: essa poggia su « una dialettica di oscurità, tensione e luce » che si risolve in un enigma insolubile e paradossale, in « incertezze della certezza ».

II. 2. La temporalità circolare: l'esempio di *Qui pro quo* carica la memoria mistificatoria di un valore peggiorativo, di una definitiva inefficacia. Ciò accade perché al dinamismo lineare e gerarchizzato del « viaggio nella memoria [...] teso alla rivisitazione di un passato » si oppone, in Bufalino, la rappresentazione di una temporalità circolare che sovrappone il presente al passato e appiattisce, vanifica ogni possibilità di recupero elaborativo.

II.2.a. L'atto mnestico è impedito dalla sovrapposizione tra passato e presente: « il presente non esiste, è solo una cruna attraverso la quale il futuro si versa ininterrottamente nel passato. Sta alla parola fermare l'emorragia » (*Essere o riessere*; e si pensi anche al nesso tra « parole inventate » e « tempo sospeso » in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*). In *Diceria dell'untore*, alla stregua della malattia, la parola, il racconto retrospettivo è figurato come un « frattempo », una pausa prima del ritorno a un tempo che dovrebbe scorrere ma che è invece « uno zero di giorni previsti », un tempo insensibilmente circolare, come indica la congiunzione disgiuntiva dell'*incipit* che fa iniziare il romanzo come un discorso già in corso. In *Tommaso e il fotografo cieco*, il neologismo « Epiprologo » allude alla medesima circolarità.

II.2.b. Analogamente, la distinzione tra un passato che dovrebbe essere l'oggetto del racconto retrospettivo e il presente dell'enunciazione è annientata dalla mancata evoluzione del narratore: « Ora le parti si sono cambiate, il vecchio s'è finto ragazzo »; l'autobiografismo come confronto utile tra un sé giovane e un sé *révolu* è sabotato (« Bella forza, ora che sono vecchio, farmi gioco di me ragazzo; da furbo mago di pioggia farmi pagare le previsioni del tempo ascoltate un minuto prima alla radio ») e con esso ogni possibilità di *Bildung*: « Ma perché fare carico delle mie presunzioni odierne all'apprendista di allora? ».

II.2.c. Il motivo della temporalità circolare è sottolineato anche dalle inchieste insolute (*Le menzogne della notte*, *Qui pro quo*). Proprio nell'« Appendice con fantasia di varianti » di *Qui pro quo*, l'« In-concludenza » è definitiva come « musa supersite della finzione ». In *Tommaso e il fotografo cieco*, frequenti figurazioni di un tempo iterativo, quali il fenomeno di alterazione paramnesica del *déjà-vu*, l'evocazione metaforica della memoria come « moviola » e del « Mare » come « infinito ricominciamento » (che ricorda un passo analogo in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*: « Mi sbigottisce sempre, a pensarci, il cimitero innumerevole dei minuti: ognuno simile a un moto d'onda,

a un'ondulazione d'onde nel mare. Che muore, rinasce, di cui non rimane memoria ») scardinano la temporalità lineare giornaliera dei capitoli diaristici.

II.3. L'inaffidabilità e addirittura il fallimento del ricordo sono il terreno privilegiato scelto da Bufalino per illustrare la crisi del soggetto e un'opacità conoscitiva ontologica. La scrittura potenzia questa debolezza intrinseca della memoria attraverso procedimenti iper-espressivi e meta-letterari.

II.3.a. La frammentazione ontologica del soggetto è illustrata dal tema del doppio, di cui è figura, per esempio, il motivo simbolico dello specchio: « non vedendo altro che una faccia, la stessa, davanti a me: come chi cammina in un corridoio, e ha dietro un lume, e in fondo c'è uno specchio » (*Diceria dell'untore*); « C'era una volta un ragazzo che credeva d'essere un vecchio, ora le parti si sono scambiate, il vecchio s'è finto ragazzo e per ingannare meglio se stesso ha velato con un panno tutti gli specchi di casa » (*Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*); « come quando si vedono negli specchi d'un lunapark moltiplicarsi e contraddirsi le maschere della ragione » (*Qui pro quo*).

II.3.b. Sulla dimensione meta-letteraria insiste Alessandra Verde: « insieme alla memoria, è maturato il riconoscimento e lo sviluppo della riflessione che ha per oggetto quel "se stesso" che soggiace agli incidenti diegetici e narrativi: è il "se stesso" che si mette in discussione per mezzo della scrittura »: per esempio, in *Diceria dell'untore*, Marta associa il ricordo della sua vita al campo metaforico del racconto: « Infine sputai sangue, e l'epilogo si scrisse da sé ».

II.3.c. La densità dell'*ornatus* e la ricercatezza lessicale sottolineano l'artificiosità del recupero memoriale e il suo carattere anti-mimetico, come mostra, in molti testi, l'omogeneità stilistica dei dialoghi, che non vuole restituire la caratterizzazione sociale e individuale dei diversi personaggi, bensì sottolinearne la sovrapposizione paradossale, il carattere intrinseco di « maschere intercambiabili » (*Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*): analogamente, per esempio, vittima e assassino coincidono in *Qui pro quo*. Nei romanzi della prima fase dell'opera bufaliniana, simili procedimenti fondano un carattere iper-letterario il quale è vieppiù esposto nei testi della seconda fase, in cui le narrazioni hanno come oggetto se stesse e non la realtà, altresì inconoscibile. Si tratta di meta-narrazioni incentrate sulla destrutturazione del genere letterario (gli anti-gialli, ma si veda anche il sabotaggio del modo autobiografico in *Calende greche*): si pensi alla *mise en abyme* in *Tommaso e il fotografo cieco*, in cui il discorso metanarrativo sfocia nel « patatrac », cioè nel vicolo cieco della creazione letteraria, o alla moltiplicazione dei finali possibili evocata dall'« Appendice con fantasia di varianti » di *Qui pro quo*.

III. Se lo scacco della memoria individuale e esistenziale sembra contraddire la centralità di questo tema affermata da Marchese, tuttavia questo stesso fallimento integra una ontologia pessimista (frammentazione del soggetto, opacità conoscitiva) che Bufalino esprime in accordo alle grandi voci del modernismo letterario otto-

novecentesco. La memoria intertestuale si propone allora come vera cifra costitutiva e strutturante dell'opera narrativa di Bufalino.

III.1. Il citazionismo: quasi postmodernista è l'impiego bufaliniano della citazione colta, pervasivo nell'intera sua opera.

III.1.a. Lettore vorace fin dalla sua scoperta, nel 1944, della grande letteratura europea nella biblioteca di Scandiano, Bufalino visualizza questa appassionata e studiosa esplorazione testuale come « il modo supremo » di viaggiare (*La luce e il lutto*). Esperto e instancabile nel corso degli anni sarà questo suo « viaggio nella memoria » teso alla « rivisitazione di un passato » letterario, poi anche cinematografico, e nutrirà la sua « fantasia » autoriale dei grandi temi del modernismo letterario otto-novecentesco: la rottura epistemologica di fine secolo e la crisi dell'esperienza.

III.1.b. Per quanto riguarda i romanzi della prima fase, essi sono investiti a livello costitutivo dal ricordo di altri testi. La critica ha, per esempio, evocato, tra gli altri, parallelismi con Mann, Proust e Kafka per *Diceria dell'untore*, la presenza del grande tema proustiano della lotta tra memoria e oblio per *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, il confronto esplicito con la struttura e la temporalità del *Decameron* per *Le menzogne della notte*.

III.1.c. Per quanto riguarda la seconda fase, a un denso citazionismo si associano ricordi e integrazioni anche di carattere visuale: se la tematizzazione di una memoria autoriale labirintica di ascendenza borgesiana e il riuso dissacrante dei codici del giallo fondano la dimensione intertestuale di *Qui pro quo*, degli inserti iconografici contribuiscono al senso di una narrazione che fa costantemente riferimento alla sfera della visualità (per esempio, nella prima scena in cui appare Esther: « osservando », « garrita »). *Tommaso e il fotografo cieco* è costruito come una sorta di edificio di citazioni stratificate, anche cinematografiche e televisive (« come ha visto fare in TV dal tenente Colombo »).

III.2. Memoria di Pirandello: un esempio di rapporto intertestuale specialmente fecondo per Bufalino è quello con l'opera di Pirandello, nella quale proprio il tema della memoria è spesso intrecciato a quello dell'identità e dell'impostura, così come ritroviamo in Bufalino.

III.2.a. Da Pirandello Bufalino eredita, per esempio, la concezione della vita come teatro ininterrotto. Si pensi, per esempio, al gioco delle parti nelle *Menzogne della notte*, in cui ciascuno dei quattro protagonisti propone un racconto retrospettivo inaffidabile, maschera e personaggio si mescolano, le vittime si fanno carnefici e il carnefice diviene alla fine vittima: « 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... [...] io e voi, a spaiati lacerti d'un cartolario disperso; comparse, io e voi, d'una messinscena che non finisce, maschere d'un eccentrico ed esoso quiproquò ». Analogamente, in *Diceria dell'untore*, il Gran Magro, regista dello spettacolo,



non sfugge al pirandelliano destino di essere contemporaneamente pupo e risponde agli applausi degli spettatori con « un rigido inchino di marionetta ».

III.2.b. In particolare, la metafora della maschera (*Uno, nessuno e centomila*) che, nella realtà quotidiana, gli individui assumono, cosicché non si mostrano mai per quello che sono, bensì quali personaggi, è in Pirandello il simbolo alienante della spersonalizzazione e della frantumazione dell'io in identità molteplici, costituisce una forma di adattamento dell'individuo al contesto e alla situazione sociale in cui si produce un determinato evento. Una medesima frantumazione, nella « commedia giornaliera della città » esperisce per esempio il giovane Gesualdo in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*: « In tale luogo di maschere, entrandoci la prima volta, a me ne era stata sortita una che m'aveva un poco mortificato le ali: di professorino studioso (...) uno spaventapasseri timido ». È tale frantumazione irrisolvibile che impedisce anni dopo all'anziano narratore un racconto retrospettivo positivo, orientato alla *Bildung*.

III.2.c. Pirandelliana è anche l'idea metanarrativa di una reciprocità conoscitiva e memoriale che lega tra loro gli individui ma che la morte spezza: nella novella di Pirandello « Pensionati della memoria » (1914), il sentimento soggettivo e illusorio di vivere di un individuo è tradito da coloro che sono già morti, il mancato riscontro esistenziale gli impedisce di credere alla propria vita e non può che appellarsi al ricordo dei morti per farne dei personaggi, « esseri vivi, più vivi di quelli che respirano ». In Bufalino, morendo i morti dimenticano l'individuo, che muore anch'esso figuratamente in questo oblio, in questo riscontro memoriale mancato: « imparai la prima volta a distinguere le memorie plurali da quelle d'un solo, e come moriamo ogni giorno nella morte di chi ci ricorda, e come uccidiamo ogni giorno gli altri dimenticandoli » (*Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*; per la morte di una persona vicina come inarginabile dispersione del patrimonio memoriale si veda anche il trattamento del personaggio di Alvise).

III.3. L'intertestualità complessa: se si assume che il « motivo fondamentale di tutte le opere di Bufalino » sia in fin dei conti « il continuo viaggio nella memoria » testuale, alcune forme di « rivisitazione » complessa delle fonti danno la misura del corposo, euforico controllo espressivo del nostro autore.

III.3.a. Allusione « tenebrosa » (Lazzarin ci ricorda che così Bufalino definisce, in *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, i dispositivi più raffinati della memoria letteraria): si veda, per esempio, il prestito dantesco (*Pg. XIX, 7*) nella pagina iniziale di *Diceria dell'untore* con il quale si inaugura, nella scrittura bufaliniana, l'ibridazione tra mnesi e onirismo: « ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro, uomini vestiti d'impermeabili bianchi, e si scambiavano frantumi di suono, una poltiglia di sillabe balbe ».

III.3.b. Allusione intermediale: si veda, per esempio, il sintagma « posti delle fragole » in *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, il quale si riferisce al celebre film di Ingmar Bergman *Il posto delle fragole* (1957), che svolge i temi della memoria e del tempo, attraverso la figura di un uomo anziano che, quasi

alla fine della sua vita, dopo un sogno sconvolgente, si trova a fare il bilancio della propria esistenza.

III.3.c. Allusione autoreferenziale: si veda, per esempio, il seguente passo di *Tommaso e il fotografo cieco*: « “Sono un uomo malato... sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo mi faccia male il fegato. Del resto non ci capisco nulla della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male...”. Bello, no? Storcete il naso? Ohibò, ci siete cascati! Ho copiato, semplicemente copiato da un russo famoso che so a memoria. Non ditemi che ve n'eravate accorti. E se sì pazienza, vi tenderò trappole più sofistiche, qua e là, per pura disperazione, sono un maestro di vischi e di pareti... ». Se esso intrattiene un rapporto di intertestualità con le *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, tale dispositivo di memoria testuale si sdoppia anche (come hanno rilevato recentemente Paino e Cacciatore) in un riferimento ad *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, dove leggiamo: « *l'incipit* giusto era un altro [...] come in quel lamento di un sottosuolo, press'a poco un secolo fa: “Sono un uomo solo, sono un uomo malato...”. Qualcuno m'ha preceduto, sempre qualcuno mi precede ».

## CONCLUSIONE

[Riassunto del percorso analitico]

L'interrogarci sull'interazione tra « memoria » e « fantasia » nell'opera narrativa di Bufalino ci ha permesso di ridimensionare la portata dell'affermazione di Marchese: se si è inizialmente constatato che il tema della memoria gode di un ruolo centrale nei testi, è nondimeno sistematico soltanto nelle opere d'esordio della cosiddetta prima fase della sua produzione, marcate dall'autobiografismo. In seguito, indagando più da vicino come ai meccanismi memoriali si sovrappongano dei meccanismi immaginativi atti alla trasfigurazione del ricordo, abbiamo rilevato che l'attualizzazione del passato non sia affatto idillica o nostalgica in Bufalino, ma palesi invece un carattere inaffidabile e addirittura votato allo scacco, nel contesto di una più larga ontologia pessimista fondata sulla frammentazione del soggetto e sulla sfiducia nella possibilità di conoscere la realtà. Si tratta di una visione dell'esistenza che avvicina Bufalino alle grandi voci del modernismo letterario otto-novecentesco: ci sembra quindi l'intertestualità, di cui lo scrittore esplora con passione anche ludica e con raffinata intelligenza espressiva le possibilità, la più organica accezione di memoria che possiamo applicare con pertinenza all'opera narrativa di Bufalino.

[Dimostrazione e « apertura »]

Confrontarsi a una scrittura così riccamente citazionale e intertestuale potrà portare un lettore curioso e informato a riflettere su due grandi questioni aperte della critica bufaliniana: da una parte, quella di una eventuale vena lirica verso cui la fantasia di Bufalino sarebbe portata anche nella scrittura in prosa, poiché il carattere ostentatamente iper-letterario di questa partecipa sovente di un predominio del significante sul significato, sulla referenzialità; dall'altra, quella dell'eventuale ascrizione della narrativa bufaliniana al filone della letteratura post-moderna, di cui la pervasiva meta-letterarietà sarebbe un indizio primario.

## CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSION

### EXPLICATION DE TEXTE ET THÈME ORAL

#### Présentation et conseils

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**

**Extrait 1****Dante, *Commedia*, «Inferno», c. XXXII, v. 82-99**

E io: "Maestro mio, or qui m'aspetta,  
 si ch'io esca d'un dubbio per costui;  
 poi mi farai, quantunque vorrai, fretta".

Lo duca stette, e io dissi a colui  
 che bestemmiava duramente ancora:  
 "Qual se' tu che così rampogni altrui?".

"Or tu chi se' che vai per l'Antenora,  
 percotendo", rispuose, "altrui le gote,  
 sì che, se fossi vivo, troppo fora?".

"Vivo son io, e caro esser ti puote",  
 fu mia risposta, "se dimandi fama,  
 ch'io metta il nome tuo tra l'altre note".

Ed elli a me: "Del contrario ho io brama.  
 Lèvati quinci e non mi dar più lagna,  
 ché mal sai lusingar per questa lama!".

Allor lo presi per la cuticagna,  
 e dissi: "El converrà che tu ti nomi,  
 o che capel qui sù non ti rimagna".

**Extrait 2****Dante, *Commedia*, «Inferno», c. XXXIV, v. 106-126**

Ed elli a me: "Tu imagini ancora  
 d'esser di là dal centro, ov'io mi presi  
 al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.

Di là fosti cotanto quant'io scesi;  
 quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto  
 al qual si traggon d'ogne parte i pesi.

E se' or sotto l'emisperio giunto  
 ch'è contraposto a quel che la gran secca  
 coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto

fu l'uom che nacque e visse senza pecca:  
 tu hai i piedi in su picciola spera  
 che l'altra faccia fa de la Giudecca.

Qui è da man, quando di là è sera;  
 e questi, che ne fé scala col pelo,  
 fitto è ancora sì come prim'era.

Da questa parte cadde giù dal cielo;  
 e la terra, che pria di qua si sporse,  
 per paura di lui fé del mar velo,

e venne a l'emisperio nostro; e forse  
 per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
 quella ch'appar di qua, e sù ricorse".

### **Extrait 3**

#### **DANTE, *Purgatorio*, V, vv. 85-102**

Poi disse un altro : « Deh, se quel disio  
 si compia che ti tragge all'alto monte,  
 con buona pietate aiuta il mio!

Io fui di Montefeltro, io son Bonconte :  
 Giovanna o altri non ha di me cura ;  
 per ch'io vo tra costor con bassa fronte".

E io a lui: « Qual forza o qual ventura  
 ti traviò sì fuor di Campaldino,  
 che non si seppe mai tua sepultura? »

« Oh ! » rispuos'elli, « a piè del Casentino  
 traversa un'acqua c'ha nome l'Archiano,  
 che sovra l'Ermo nasce in Apennino.

Là 've 'l vocabol suo diventa vano,  
 arriva' io forato nella gola,  
 fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano.

Quivi perdei la vista e la parola ;  
 nel nome di Maria fini', e quivi  
 caddi, e rimase la mia carne sola.

#### Extrait 4

**Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984, cap. XVI**

Venera aveva voluto nella cassa il bottino di oggetti di donna che il vecchio conservava sotto la custodia di vetro; e gli aveva messo fra le mani, per acchiappare sotterra le ombre col manico, il suo bastone di noce. Puck, che gli voleva bene, seguiva al mio fianco insieme alla serva Anita, dietro il corteo dei consanguinei. Dove la nipote spiccava, sporgendo dalle gramaglie un viso esangue, bellissimo; alta, in mezzo alle zie, e a braccetto con Sasà, con un'aria di feroce doloroso trionfo, da far pensare che in compagnia del cugino si avviasse a un altare. Nessuno nella folla osò fare un commento. Lo scontro, schiaffi e sputo compresi, di due sere prima, sarebbe stato domani, certamente, oggetto di leggenda comica fra le mura del Circolo dei Civili, ma per intanto Venera recitava la morte e le toccavano i battimani.

Fu in quel minuto, guardandola, mentre conformavo il mio passo alle meste cadenze della banda accompagnatrice, che mi accorsi di avere già pronunciato tutte le mie battute e di ritrovarmi di nuovo seduto con tutti gli altri nell'antico loggione di spettatore. L'amore per Maria Venera era caduto come una vela, mi sentivo scarcerato, sciolto da lei e da chicchessia, seppure ne avevo veramente amata mai una. Finora, me ne venivo convincendo, non avevo veramente amato, ma soltanto *voluto* amare. E, per giunta, scegliendo solo immagini falsificate: una Venera Sulamita, la quale ero incerto se dietro il suo sentire fantastico celasse un futile o un orgoglioso mistero: una Cecilia Persefone, cui solo il parlare malinconico e rado aveva concesso di serbarsi deiforme nel mio pensiero, e di cui m'arrivavano ora ogni giorno cartoline da posti che non erano i Campi Elisi, ma appena Peschiera, Verona, Custoza, doveva essersi messa con un piazzista lombardo-veneto o uno studioso del Risorgimento... E questa Isolina, infine, promessa sposa e pluripara predestinata, che immaginavo già sbottonare e offrire a molti urlanti gemelli un'infantile mammella. Teatro, niente di più. Non avevo che recitato l'amore, mimato l'inevitabile amore, nel canovaccio dell'inevitabile vita. Esposto da solo al ludibrio dei riflettori, coi miei versi zuppi di lacrime, i sensi in allarme, le delizie e croci del cuore. Io prim'attore di passaggio fra tante affettuose comparse. A cominciare da Iaccarino a Madama, ah fedifraghi!, con pozzanghere nere sotto gli occhi e segnacci di morsibaci sul collo; per finire con le varie Colombine, Rosaure, Zanette, innamoranti, innamorate, compagne d'una stagione di giro, durante la mia prima, faticosa assoluta e ultima *tournée* nella giovinezza...

Pochi anni dopo la guerra, pensate. Ma come sembrava lontana un secolo, quanto sembrava remota, la sozza guerra, la sozza morte! Rinascevamo convalescenti al sole; più ancora: incapaci di morire, invulnerabili nell'uno e nell'altro tallone. E tu anche, Sicilia, isola mia, ti davi il rosso alle labbra, tornavi a civettare con la vita di nuovo. Sotto il sole che non s'è accorto di niente, non sa d'invasioni, grandini, mafie, alleva solo imparzialmente vespe su questa cesta di fichi e mosche su quell'ucciso, sotto un ulivo sciancato. A Palermo si ricomincia a pregare nelle

chiese, dietro i portoni dei potenti : « Padre nostro che sei nei cieli », « Padrino nostro che in terra stai »... Questi, ora e domani, i paternostri della Conca d'Oro...

## Extrait 5

**Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1992-2020, cap. XV, p. 128-129**

Mi parve allora che le parole che udivo, quanto più risonavano d'impervie cadenze indigene, tanto più nel profondo sommuovessero un antico e familiare presagio: era necessario morire, nella storia di ognuno c'era un tradimento, e un trincetto inferocito con l'aglio, e una scarpa sopra la nuca. Era come recarsi, con la giacca attorta su un braccio, in un bosco di sugheri, per un duello rusticano inutile, eterno. E non avremmo mai visto in faccia il nemico, ci avrebbero ogni volta preso alle spalle. La voce del puparo ripeteva nell'ombra: « Ah i destini degli uomini, una spugna bagnata li cancella, come una pittura. »

Io non mi volsi, nell'aria già tarda, a osservare gli spettatori che avevo visto prima entrare in silenzio e sedermisi dietro. Sapevo quel che m'aspettava, un consesso che sconosciuto non m'era. Di fantasmi grigi, di ombre vestite di tuniche bianche come impermeabili bianchi, non so se uomini o donne, ma no, erano uomini e donne insieme, una giuria di milioni sulle soglie di una fossa senza fondo. E m'incolpavano, mi scolpavano, mi dicevano con spente orbite: vattene via, sàlvati almeno tu.

Riconobbi allora, o credetti, l'ingranaggio del mio desiderio diviso e del mio sogno di tutte le notti.

Fu all'ultimo atto che le Menadi s'addormentarono e il mondo guarì di fronte all'Areopago: al posto di quel furore una clemenza fioriva, un arcobaleno di pace. E seppure il sole era presso a morire, resisteva sulle mie mani la sua lontana carezza. « Come si sta bene » pensai. « Questo momento è bello. » E levai gli occhi, come da ragazzo, a cavalcare nel cielo la forma taurina di una nuvola, sempre più impallidita nel viola della sera che cresceva. Mi parve in quel momento che il mio guasto, laggiù in fondo alle vene, non fosse più che un rimasuglio d'ombra e di fumo, le poche lettere del nome di una stazione notturna che lo sguardo carpisce in un lampo di finestrino e di cui ci si scorda dopo un istante. Ci si poteva dunque salvare? Essere perdonati, veder tramutarsi ogni nostra ira e miseria in una cronaca di colpe felici? E le furie che c'infestavano, avevano anch'esse sonno dopo tanta corsa? Lo dissi a Marta, senza voce, solo posandole la mano sulla spalla. Ma lei, a questa notizia, o dovrei dire sesamo e stenna, che la sera sembrava offrirci, oppose un acquiescente, inerte profilo: quello di un adulto a un bambino che gli millanta in una conchiglia il mare.

Così, quando il siparietto calò, e la folla si disperse, e nelle strade già solitarie lanterne di carro, traballando, e uomini s'allontanavano, Marta si staccò da me, s'avviò sola verso la macchina, mi lasciò solo per qualche minuto a custodire nel crepuscolo, come un'esca di fuoco, quella speranza d'assoluzione. Poi ragazzi vennero a smontare il palco, a portar via le panche; dalle bocche delle grotte vicine



nacque un miasma di terra marcia, di fiori consunti; si sparse nello stellato, con movenze di gelso, la luna. Noi scendevamo adagio, a fari spenti, verso il mare, finché la festa fu solamente dietro di noi una rissa remota di frettolosi splendori.

### **Explication Dante, *Commedia*, «Inferno», c. XXXII, v. 82-99**

#### **Éléments d'analyse de l'extrait :**

Avec ce chant, nous entrons dans le dernier cercle de l'enfer imaginé par Dante. Le début du chant est une véritable déclaration de poétique « infernale », c'est le célèbre « *S'io avessi le rime aspre e chioce* »: les vers sélectionnés sont en effet un bel exemple de cette langue « luciférienne » qui décrit le châtement de ceux qui ont trahi la famille et la patrie. La violence de la langue exprime la gravité extrême de la faute punie, de même que la situation des pécheurs enserrés dans la glace du Coccyte, le lac infernal.

L'extrait à commenter est entièrement caractérisé par des comportements et des paroles d'une dureté et d'une violence rares : Dante, pensant avoir reconnu Bocca degli Abati (le traître de Montaperti), s'adresse à Virgile de façon brusque, presque brutale. N'oublions pas que, dans les vers qui précèdent cet extrait, il a percuté le visage de Bocca avec ses pieds. Cette violence, dans le langage et dans les actes, est le fait des deux protagonistes, mais Dante n'hésite pas à menacer et à frapper physiquement Bocca, lorsque celui-ci refuse de lui répondre (dans les vers qui suivent notre extrait, il lui arrachera des mèches de cheveux).

La critique a souvent souligné les raisons personnelles qui pouvaient expliquer ce comportement : on sait que la bataille de Montaperti (1260) a été un événement dramatique pour les Guelfes et pour les Florentins en particulier, et que Bocca, gibelin florentin, était le traître par excellence pour ses contemporains.

Toutefois, le commentaire de l'extrait ne devait pas se satisfaire de rappeler les éléments « personnels », biographiques, expliquant la colère de Dante : avec l'épisode du chant XXXII, l'auteur décrit le fond de l'enfer, avec son absence totale d'amour, d'espoir, d'humanité. Comme on le voit dans l'extrait, Dante parle et agit avec Bocca de la seule façon possible avec un tel personnage, et celui-ci lui répond d'ailleurs sur le même ton, aucun sentiment de pitié, aucune émotion n'étant possibles dans ce contexte : Bocca symbolise l'aveuglement partisan qui conduit à tous les excès et qui menace l'existence même de la communauté des hommes.

Le commentaire pouvait aussi évoquer avec pertinence d'autres personnages liés aux vicissitudes politiques de Florence (Argenti, Forese Donati, Farinata ...), ou des thématiques telles les « invectives » (par exemple, contre Pise au chant XXXIV), ou encore la question des rivalités municipales qui menacent la communauté et dont les « traîtres » sont la synthèse la plus frappante.

L'analyse devait par ailleurs régulièrement s'appuyer sur l'ancrage poétique de l'écriture et sur l'expressivité de Dante. Les procédés formels doivent être envisagés avec pertinence dans ce qu'ils constituent comme « preuves » du propos interne, comme « appuis » permettant de révéler le sens en parfaite conformité avec les contenus du passage. Il est recommandé de n'utiliser la prosodie ou les procédés rhétoriques qu'à bon escient (et s'ils sont parfaitement maîtrisés), c'est-à-dire en lien avec les effets voulus par l'auteur et toujours en vue d'expliquer les contenus, pas de les induire, la forme servant le fond et non l'inverse.

### Proposition de corrigé

Il passo da commentare è estratto dal canto XXXII dell'Inferno e mostra Dante e Virgilio alle prese con i dannati dell'ultimo cerchio dell'inferno, dove sono puniti i traditori. La punizione consiste nell'essere completamente immersi nelle acque ghiacciate del Cocito, con la sola testa libera dal ghiaccio, punizione che evoca, secondo il consueto sistema del *contrappasso*, l'assenza totale di amore e di umanità, dato che il tradimento è il più grave peccato contro l'amore e che questi dannati hanno usato la propria libertà per ingannare cinicamente. In questo canto, Dante e la sua guida sono nella seconda zona del cerchio, l'Antenora, dove si trovano i traditori della patria e, nel nostro brano, vi incontrano il fiorentino Bocca degli Abati, il traditore ghibellino della battaglia di Montaperti (1260).

Il brano si può dividere in tre parti:

- Un primo momento, che corrisponde alle due prime terzine, in cui Dante personaggio chiede a Virgilio di fermarsi e poi si rivolge al dannato che ha attirato la sua attenzione
- Poi un secondo momento (terzine 3-5), in cui assistiamo al dialogo incalzante tra Dante e Bocca degli Abati
- Infine, la conclusione dell'episodio, nella terzina 6, con la reazione di Dante alla risposta definitiva di Bocca.

Tutto il passo è caratterizzato dalle rime *aspre e chiocce* che il narratore evoca all'inizio del canto e che contribuiscono in modo fortemente incisivo a trasmettere il contenuto degli episodi narrati. Il momento rivela, mentre la guida Virgilio si mette in disparte, una breve gara di aggressività e insofferenza reciproca dei due personaggi dialoganti, e in particolar modo, dopo un tentativo amichevole, l'astio minaccioso di Dante.

Nel momento in cui comincia il passo che analizziamo, Dante ha colpito la testa di uno dei dannati, "passeggiando fra le teste" (v. 77), e quest'ultimo reagisce evocando la battaglia di Montaperti: ciò attira l'attenzione del poeta, dato che questa battaglia è un episodio cruciale della lotta fra Guelfi e Ghibellini, e l'esito tragico (per i Guelfi fiorentini) dello scontro è già stato evocato da Dante (*Inferno X*).

Tuttavia, il modo elittico (con passaggio senza verbo allo stile diretto) in cui il personaggio Dante si rivolge a Virgilio per chiedergli di fermarsi e il modo in cui si

rivolge poi al dannato rivelano una determinazione e una durezza insolite: infatti, v. 82, Dante non chiede a Virgilio, come al solito, il permesso di fermarsi, ma piuttosto gli comunica la sua decisione, sotto forma di un imperativo “or qui m’aspetta”. E la precisazione del v. 84 (“poi mi farai, quantunque vorrai, fretta”, in cui l’avverbio *quantunque* con il significato di *quanto* e l’accento ritmico a maggiore sottolineano l’importanza della sosta risarcita dall’obbedienza futura) esprime questa determinazione, che è rinforzata dalla posizione del termine “fretta”, a fine verso e isolato rispetto agli altri termini della locuzione dall’incisa: nulla potrà impedire il dialogo, le eventuali obiezioni di Virgilio sono rigettate *a priori*, e la sintassi “poi/quantunque vorrai” dice chiaramente che il Maestro potrà riprendere il suo ruolo di guida solo dopo il dialogo con il dannato. D’altra parte, l’interlocutore di Dante è caratterizzato dall’espressione fortemente negativa (“bestemmiava duramente ancora” v. 86), e Dante gli si rivolge senza nessuna precauzione retorica formulando la sua richiesta direttamente, v. 87. A partire dal v. 85, in cui gli accenti ritmici identificano i tre protagonisti lasciando da parte Virgilio (endecasillabo *a minore* con “stette” in 4, “dissi” in 7 e “colui” in 10), un duro scambio verbale struttura l’intero brano, scandito da brevi notazioni extradialogiche (“dissi...rispuose...fu mia risposta...ed elli a me...e dissi”).

Nella seconda parte del brano analizzato, la violenza che caratterizza l’inizio dell’incontro (“percossi/ mi peste/ bestemmiava duramente/ rampogni altrui”), non si placa, anzi: tra la prima terzina, v. 88-90, e la terza, v. 94-96, la tensione cresce, fino poi a sfociare nella violenza deliberata che apre l’ultima fase dell’incontro, v. 97. Infatti, apostrofato con durezza, il dannato, Bocca degli Abati, risponde sullo stesso tono di rimprovero e significativamente, con le stesse parole: al “qual se’ tu che rampogni altrui”, v. 87 di Dante, risponde il “chi se’ che vai [...] percotendo altrui”, v. 88-89 di Bocca (va notato che nel v. 88, la parola ritmicamente accentata non è il verbo essere ma il verbo andare: “vai”, nell’endecasillabo *a maggiore*, come caratterizzazione di Dante in quell’universo irrigidito). Poi il dannato rifiuta di rivelare la propria identità, e non esita a minacciare Dante, v. 90 (“se fossi vivo, troppo fora”). Del resto, la domanda del v. 88 (“Or tu chi se’”, in cui l’avverbio iniziale ha quasi il senso avversativo di: ma tu piuttosto, come per ripicca) sembra puramente retorica: nel seguito dello scambio, rifiuterà chiaramente qualsiasi interazione con lui, v. 94 (“Del contrario ho io brama”).

L’unico elemento che Bocca vuole comunicare è la minaccia di violenza, cui la struttura ipotetica (“se fossi/fora”) dà il massimo possibile di concretezza pur nell’impossibilità di realizzarla, esprimendo anche la frustrazione del violento impotente: la forma *fora* di questo secondo verbo *essere* con cambiamento di soggetto equivale ad un condizionale a seguito dell’ipotesi insopportabile intuita da Bocca sulla natura di Dante (parafrasando: se tu fossi vivo sarebbe troppo).

Significativamente, l’offerta del poeta (forse ingenuamente espressa da Dante nell’unico tentativo di pacificazione del brano) di mettere “il nome tuo tra l’altre note”, v.93, offerta che in precedenza aveva permesso di instaurare il dialogo con un dannato (per esempio, XIII, v. 52, Virgilio a Pier delle Vigne, “Ma dilli chi tu fosti, sì che [...] tua fama rinfreschi/ nel mondo su”) questa volta non ha successo. Il v.91 ha

d'altronde due scansioni possibili, secondo che si voglia insistere sull'opportunità offerta (4-7-10: "io-esser-puote") o sulla dimensione morale del poeta (6-10: "caro-puote", con l'aggettivo "caro" che viene a compensare positivamente il fatto di essere "vivo" confermato nel verso precedente e ripreso dalla battuta negativa di Bocca). Di fronte all'ironia di Bocca, Dante fallisce anche il tentativo di "lusingare" (verbo centrale) l'interlocutore, facendo leva sulla sua vanità ("se dimandi fama" v. 92), espresso in una terzina (v. 91-93) in cui il ritmo serrato delle repliche scortesie rallenta e si spezza nell'opposizione ("contrario"), nell'ordine disprezzante ("levati"), e forse nell'autoironia di Bocca consapevole della propria situazione ("quinci", "per questa lama"). Alle parole concilianti di Dante ("caro" v. 91, "fama" v. 92) e alla promessa della posterità ("ch'io metta il nome tuo tra l'altre note", v. 93), il dannato risponde etichettandole in modo spietato ("lagna" v. 95, "mal lusingar" v. 96). Significativamente, il suo disprezzo colpisce direttamente il ruolo di Dante scrittore: il v. 93 invitava Bocca a riconoscere l'importanza dell'opera che il poeta sta scrivendo, quando il dannato precisa invece che, per lui, Dante piagnucola in modo noioso (il che rivela uno sguardo alquanto umoristico su di sé da parte dell'autore) e che la prospettiva di figurare nell'opera non gli interessa.

Senz'altro questa svalutazione della parola, questo rifiuto, nella tenzone stessa, della possibilità di un dialogo *cortese* anche fra due avversari, come era invece avvenuto in altri momenti del percorso infernale, suscita l'esplosione di violenza dell'ultima terzina del nostro brano, v. 97-99: una violenza che non è solo nel gesto finale (contatto fisico, minaccia di un atto doloroso ma anche umiliante in quanto *sfigura* chi lo subisce, e che poi si concretizzerà nell'immagine del poeta che tiene fra le mani le ciocche di capelli di Bocca, v. 104) ma anche e soprattutto nella parola. In effetti, con un brutale contrasto rispetto ai termini positivi e al ritmo oscillante delle precedenti parole (v. 91-93), quando Dante riprende la parola, ai versi 96-99, troviamo un bell'esempio di quella *lingua infernale che conviene al tristo buco* di cui si parla all'inizio del canto: le forme lessicali e verbali diventano popolari, "cuticagna/ rimagna" e il suono rinvia a quelle, scortesie, utilizzate da Bocca ("lagna", v. 95) a indicare che Dante parla oramai come il traditore ghibellino (non senza un effetto quasi comico del realismo popolare di "capel" e "qui su"). D'altra parte, l'interlocutore è interpellato in modo brutale e minaccioso, "el converrà" (futuro), v. 98, a significare che non vi è più spazio per la *complicità* evocata poco prima, v. 91-93 "caro esser ti puote [...] ch'io metta", con un'evoluzione significativa dalle strutture condizionali e dal verbo al congiuntivo (l'invito, la possibilità), all'indicativo che esprime l'ordine, la costrizione. Va notato infine che l'effetto subitaneo della rabbia ("allor lo presi") come perdita di controllo viene come appoggiato a un verso eccezionalmente irregolare: il v.97, se comincia come un verso *a minore* con accento ritmico su "presi" in 4) salta direttamente alla lunga parola in rima "cuticagna".

In conclusione, il brano analizzato è un esempio significativo della poesia *infernale* di Dante, sia nel contenuto (un peccato vergognoso, un peccatore ignobile, l'impossibilità di stabilire un contatto umano, la violenza sterile di un dialogo bloccato, irrigidito come l'ambiente), sia nella lingua, che diventa rude, aggressiva, che

colpisce, ferisce e sfigura quanto e più dei gesti descritti. E non è certo un caso se, nei versi che seguono questo passo, la violenza non si placa e il dialogo non si instaura: in questa parte dell'inferno, nessuna pietà è possibile, nessuna solidarietà esiste (neanche fra i dannati stessi che si aggrediscono l'un l'altro), e persino il linguaggio sembra naufragare nella violenza. Gli elementi politici, la dimensione municipale dell'episodio, sembrano insomma meno determinanti della riflessione morale sull'imbarbarimento dell'individuo che gli toglie ogni elemento di umanità, e in particolare la capacità di instaurare un rapporto con i suoi simili.

## **Explication 2 G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cap. XV, p. 128-129**

### **Quelques remarques sur l'interprétation**

Il n'est pas certain que *Diceria dell'untore* corresponde aux canons narratifs du roman de formation ou *bildungsroman*, selon le terme consacré par la critique ; en tout cas, il appartient au candidat de cerner ce concept et de l'expliciter, sinon, le jury a l'impression d'entendre une affirmation lapidaire qui n'est pas étayée par la confrontation intellectuelle avec le roman de Bufalino. Remarquons tout de même qu'en général le *bildungsroman* met en scène les vicissitudes d'un héros juvénile, adolescent ou jeune adulte encore naïf, tandis que dans *Diceria dell'untore* le narrateur homodiégétique, *alter ego* de Bufalino, est déjà marqué, sinon traumatisé, par les tribulations de la seconde guerre mondiale à laquelle il a dû participer en tant que soldat, comme s'il avait franchi une étape initiatique de son existence avant de séjourner à la Rocca.

Il est regrettable que des candidats donnent des indications erronées quant au cadre géographique auquel fait allusion le passage. Rappelons qu'il s'agit ici de l'arrière-pays de Palerme et de la côte tyrrhénienne de la Sicile, donc en aucun cas de la *Sicilia ionica*, même si Bufalino a pu s'inspirer d'un spectacle joué à Syracuse, pour représenter le *teatro dei pupi* dans *Diceria dell'untore*. Cette confusion révèle que les candidats ne se sont pas assez imprégnés de l'œuvre, car le narrateur, dans un dialogue humoristique avec le personnage de Marta (chapitre XV), oppose justement la Sicile ionienne, aux affinités grecques, qu'il exalte, à la Sicile de Palerme et de la Rocca, plus âpre, en laquelle il peine à s'identifier.

Il est fréquent que les agrégatifs mettent en exergue des figures rhétoriques ou stylistiques, sans justifier pleinement leur rôle dans le texte. En l'occurrence, chez Bufalino, l'utilisation de l'oxymore renvoie certes au dilemme existentiel et ontologique du personnage, mais aussi à la poétique de l'auteur, à sa vision du monde et de la littérature. Quant à la métaphore, elle ne se limite pas à insuffler un effet esthétique, mais associe deux sèmes qui appartiennent à des champs lexicaux différents, comme si l'esprit comparait avec audace un élément concret à un sentiment ou à une abstraction, en dehors de la banalité de la langue purement prosaïque. Dès lors, il convenait de décrypter la métaphore dans son imbrication entre un aspect du paysage cosmique et les émois de l'introspection, afin de préciser

comment elle est construite et quelle signification elle comporte dans les étapes du monologue intérieur.

## **Proposition de corrigé**

### **Antefatto e contestualizzazione del capitolo XV**

In un « paesotto popoloso dell'entroterra siciliano », l'io narrante ci offre uno squarcio sulle peculiarità dell'ambiente e segnatamente sulla teatralità delle ragazze che si stanno preparando per la festa imminente. Ritrovata Marta, egli le confida i ricordi nostalgici della gioventù, poi la coppia assiste allo spettacolo dei pupi intitolato *Morti di Acamennoni re*. Il passo che ci accingiamo ad analizzare corrisponde alla fine del capitolo XV e va subito osservato che il discorso del protagonista si dipana entro la scansione diegetica cui è improntata la cornice teatrale. Ovvero, lo spettacolo esula da una pausa aneddotico-folcloristica per assumere la valenza di una metafora esistenziale in cui si immedesima l'io narrante. L'io narrante si rivela insieme succube degli strascichi memoriali e propenso a una meditazione metafisica. Si tratta anche della penultima comparsa di Marta, la quale nel capitolo successivo verrà soverchiata dal morbo della tisi.

La scrittura poliedrica ed ossimorica di Bufalino trova qui un'ulteriore conferma, in quanto alla temperie giuliva dell'inizio del capitolo, in sintonia con il tripudio collettivo, subentra una tonalità se non proprio cupa, quanto meno prettamente introspettiva e idiosincrasica. La spiegazione verterà su tre nuclei successivi che consentono di presentare gli annessi e connessi del brano: dapprima il teatro dei pupi come allegoria esistenziale (1-8), poi il vincolo memoriale (10-16) e infine l'anelito salvifico (17-36).

#### **1- Il teatro quale allegoria esistenziale**

L'incipit del brano è improntato a una focalizzazione interna, con il verbo sensoriale « udivo », potenziata dall'avverbio temporale « allora » che segna l'avvio di un monologo interiore. Si verifica difatti come uno scatto che innesca presso l'io narrante la consapevolezza della finitezza umana, mentre l'interesse della narrazione sta nella rappresentazione icastica e perfino truce dell'inesorabilità della morte. Notiamo un intreccio fra da un lato l'eloquio spiccatamente locale, il retaggio culturale-antropologico e le vicende individuali e dall'altro referenti, spie che rimandano palesemente al paesaggio e ai costumi siciliani, come « sugheri » o « duello rusticano », particolare questo che sarà magari un ammicco intertestuale a Verga e a Mascagni. Il teatro non assolve insomma una funzione soltanto catartica o diversiva (cui non è estranea una dimensione umoristica frequente in Bufalino, come si vede da sintagmi di gusto prosaico: « trincello, aglio, scarpa, nuca » , ma allegorica, perché al di là della messa in scena si delinea una verità universale, come se Bufalino volesse specificare, dandole spessore, la propria famosa « solitudine » o la « sicilitudine » di Leonardo Sciascia. Va notato altresì che l'appuntamento faticoso con la morte viene equiparato a un atto proditorio, una specie di tranello sleale,

avvenuto in una situazione bellica, senza via di uscita, il che stabilisce un nesso fra l'esperienza di Bufalino durante la seconda guerra mondiale e il confronto con una condizione umana universale, acuito durante la permanenza alla Rocca di Palermo. La clausola del capoverso è contrassegnata dalla battuta del puparo che, lungi dall'esaurirsi in un richiamo suggestivo (il fato delle tragedie), palesa in forma aforistica e lirica la sapienza della cultura popolare di fronte alla condizione umana. L'interiezione « Ah » e la prosodia sintattica della frase conferiscono a questa parte del passo una risonanza lirica e corale, ovvero pluridiscorsiva.

Il teatro assurge ad allegoria della vita, senonché in questo brano la rappresentazione dei pupi quale spettacolo prettamente siciliano sembra sublimare in certo qual modo la visione onirica che appare nell'incipit.

## 2- Il vincolo memoriale

A questo punto, il protagonista sembra dissociarsi dagli spettatori presenti, che vengono, a partire dall'osservazione realistica, ammantati da un involucro onirico, perché prende il sopravvento in lui il tropismo della memoria anzi l'ossessione macabra che viene riesumata dall'inconscio, rimossa ma non debellata. L'avverbio di negazione iniziale « non (mi volsi) » mostra che il protagonista tenta di frapporre uno schermo davanti a una realtà apparentemente innocua, ma che viene abbinata suo malgrado ad un incubo assillante. Narrativamente, si nota qui un'analepsi poiché il narratore accenna esplicitamente alla situazione dell'incipit, al cosiddetto sogno. Difatti, con la metafora « ingranaggio del mio desiderio diviso », il protagonista esprime il dilemma se non l'aporia cui viene confrontato, dato che è un superstite che si sente in colpa di fronte alla scomparsa di tanti compagni di degenza. Non si tratta quindi dell'antinomia fra *eros* e *thanatos*, e della scelta ovvia che dovrebbe prevalere, bensì del fatto che sulla salvezza individuale incombe la memoria di esseri umani alla quale è associata la pietà. Osserviamo del resto come l'oscillazione del fraseggio contribuisca a corroborare la dilatazione allegorica della memoria nel testo bufaliniano, in quanto i particolari concreti talvolta raccapriccianti (« spente orbite ») rimandano non solo alla potenza onirica, ma pure all'ingiunzione salvifica. Va rilevato l'autocommento con cui il narratore mette in risalto l'intreccio fra la visione fantasmatica e l'incubo che appare nell'incipit del romanzo. Tale metalessi assolve la funzione di monito e di chiarimento per il lettore, fugando ogni possibile equivoco. Come asserito dallo stesso Bufalino nell'intervista rilasciata a Sciascia nell'edizione Bompiani, il narrare è considerato un'esorcizzazione, per cui non è casuale il ricorso all'anacronia retrospettiva che significa la rimozione della zavorra memoriale nel momento in cui il narratore omodiegetico è in procinto di sentirsi in connubio con il paesaggio, con la terra e con il cosmo.

Se di vincolo memoriale può parlarsi, esso va inteso sia come presenza molesta del passato, sia come sprone per adempiere agli obblighi nella condizione umana, per cui non è possibile accondiscendere all'accidia.

## 3- L'anelito salvifico

In sintonia con il seguito dello spettacolo teatrale, impreziosito con un lessico aulico (« Menadi », « Areopago »), intriso di risonanze mitologiche, per il richiamo ai rituali antichi immortalati dalle tragedie di Euripide, il momento dell'imbrunire esaltato nel cromatismo, raffigurato del resto con indubbio lirismo, segna uno svincolarsi dalla memoria per lasciar trapelare dapprima sia una letizia che uno sprazzo di speranza e poi una meditazione sulla salvezza dapprima più immanente che escatologica. Le metafore « clemenza fioriva » e « arcobaleno di pace » evidenziano la dimensione fenomenologica del soggetto, la cui coscienza di sé è abbinata alla coscienza del cosmo, i cui elementi come il sole o le nuvole sono antropomorfizzati, come se la bellezza cromatica e la sconfinatazza che secernono fossero in sintonia con l'approdo alla serenità interiore del protagonista. Badiamo che queste metafore non vanno interpretate quale mero intreccio tra paesaggio interiore e paesaggio esterno, in una visione post-romantica, bensì alla stregua di un'epifania dell'armonia intrinseca al mondo che induce un richiamo a una forma di trascendenza.

Il paragone col treno e con la stazione, oltre a ribadire la capacità di Bufalino di trasfigurare particolari concreti dopo accenni dotti, simboleggia la labilità di certi momenti esistenziali di fronte allo scorrere inesorabile del tempo, come pure la plasticità della memoria che rattrappisce i ricordi molesti per proiettarsi verso il futuro.

Comunque, il susseguirsi di domande incalzanti mettono in risalto l'intenso monologo interiore e soprattutto un anelito impellente di salvezza dopo il confronto con il morbo della tisi che ha deturpato o funestato l'esistenza.

Il ricovero nel sanatorio della Rocca ha determinato una nuova consapevolezza nei confronti di sé e dell'alterità. Se il protagonista sembra indulgere alla voluttà morbosa della faticenza, si nota nel contempo il quesito scottante circa il significato dell'esistenza di fronte all'enigma del morbo e del male di cui il personaggio di Marta ci dà una spia eloquente.

Nel susseguirsi di domande, non retoriche a rigor di termini perché la risposta non è scontata, si nota l'uso di un campo lessicale religioso, segnatamente cristiano con « salvare » e « perdonati », il che ribadisce l'assillo metafisico di Bufalino di cui siamo edotti nell'intervista che precede il romanzo. Da notare che il sintagma « essere perdonati » evidenzia con l'infinitivo passivo non solo una dimensione universale, ma anche un concetto di eteronomia e quindi implicitamente di trascendenza. In quanto a « colpe felici », può intendersi come un ossimoro che simboleggia il possibile riscatto dal male proteiforme. In una prospettiva intratestuale, siffatto ossimoro ne rammenta almeno due, uno nel capitolo II (« giorni infelici, i più felici ») e l'altro nel capitolo VII (« funesta delizia »). Questa figura retorica è davvero emblematica perché rispecchia uno dei fulcri della poetica di Bufalino che trova ulteriore conferma alla fine di *Argo il cieco*, allorché viene illustrato in che modo il siciliano è in balia di propensioni e contegni contrastanti.

Tale empito propiziatorio dell'io narrante (« sesamo e strenna ») non desta però l'affiatamento di Marta, restia alla prospettiva della salvezza da lei considerata chimerica. Difatti, trapela il divario umoristico fra la lucidità esacerbata di Marta e le velleità utopiche del protagonista, personaggi scambiati rispettivamente nell'adulto smaliziato e nel bambino che si sollazza in fantasticherie.



Il termine dello spettacolo (caduta dell'illusione teatrale: « smontare il palco ») abbinato alla visione del tramonto segna la partenza dei personaggi. Dopo la meditazione, la narrazione indugia sulla dimensione cosmica e sugli elementi primordiali, archetipali e ambivalenti: dapprima il fuoco (evocazione dantesca dell'« esca di fuoco ») di cui il sole è l'estrinsecazione vistosa, simbolo di arsione interiore e di elevazione spirituale, poi la terra rappresentata come sfacelo tellurico (« miasma di terra marcia », « fiori consunti » evocazione del cimitero, forse quello della *Montagna incantata* in cui troviamo lo stesso contrasto tra realtà terrena disincantata e elevazione poetica), emblema del ciclo vitale, dell'aggancio fra la morte e la vita, infine l'acqua, attraverso il mare, liquefazione e/o *cupio dissolvi*, oppure liquido lustrale, fonte di rinascita. L'*explicit* del brano, dal fraseggio fonosimbolico, è peraltro soffuso di poesia, sia per il lessema « la luna » sintatticamente posticipato, sia per i sintagmi dove spicca una dovizia di allitterazioni (« scendevamo, spenti, splendori, rissa, remota, frettolosi »), in modo da lasciare scaturire il lirismo come espressione armoniosa e avvincente dell'essere al mondo.

Il brano dà un saggio eloquente della narrativa bufaliniana per i leitmotivi del teatro, della memoria e del rovello esistenziale, delineandone nel contempo l'estrema concinnità formale. Allo sprazzo di felicità che sembra lenire il dissidio interiore, il capitolo successivo contrappone l'agonia e la morte di Marta, mentre in quello finale l'io narrante ormai guarito lascia il sanatorio della Rocca, precisando la ragione dello scrivere: « per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà. »

Di tale poetica bufaliniana, ci pare che questo brano del capitolo XV dia una rappresentazione emblematica, dato che prevale la compassione nei confronti dell'altro, segnatamente dell'ammalato di tisi, corredata da una maestria formale. A questo riguardo, si evince dall'*opera omnia* di Bufalino l'uso di un registro linguistico non solo aulico, ma perfino forbito, come se lo scrittore avesse attinto al retaggio della tradizione letteraria, innestando comunque la propria inventività. L'ambientazione prettamente siciliana non consiste in un realismo oleografico, perché le varie parti del passo analizzato suggellano il nesso fra l'individuo e l'umanità e fra il particolare e l'universale.

Peraltro, la capacità di cesellare la parola la rende numinosa perché assurge a ricettacolo sia del brio romanzesco di Bufalino sia degli echi intertestuali. Inoltre, in un'ottica di critica genetica, giova ricordare la lunga elaborazione di *Diceria dell'untore*, romanzo che venne pubblicato dopo tanti anni di rimaneggiamento, ovvero di una diuturna limatura stilistica, il che palesa forse l'anelito a un'opera inconfondibile nel panorama coevo. Tutt'altro che invischiata in un estetismo della parola fine in sé, la scrittura bufaliniana lascia spesso adito a quesiti ontologici e metafisici, non solo in questo romanzo ritenuto più pregnante di richiami autobiografici, ma anche in quelli metanarrativi. Inoltre, in una prospettiva di storia letteraria, è lecito notare che con *Diceria dell'untore*, Bufalino offre uno squarcio sul mondo dei reietti per malattia, ovvero dei tisici, mentre Calvino aveva rappresentato l'ambiente insieme tetto e sconvolgente dei disabili rinchiusi nel cottolengo di Torino in *Una giornata di uno scrutatore*.

## Thèmes oraux et propositions de traduction

### Thème oral 1

L'enfant respirait de façon très régulière, et profondément. Ludvík écoutait ce souffle avec la même attention nue que celle qu'il avait eue au cours de ses longues errances dans la neige ; il écoutait comme on le fait aux abords de la mer quand on perçoit le sourd murmure des eaux ressassant leurs fables sans commencement ni fin, comme on le fait en lisière de forêt quand court parmi les branches un ample bruissement. [...] En contrepoint à la respiration de l'enfant, le vent mugissait avec force, c'était une longue phrase musicale d'un total dépouillement, au thème hypnotique, d'une beauté austère. L'enfant, le vent, un même souffle sur deux tons, deux vitesses ; le fragile, le puissant, un unique mystère frayant sa voie sur la terre. Au terme de ces quelques jours de calme, Ludvík sentit soudain ressourdre en lui une confuse inquiétude, sans raison ni objet ; un sentiment d'angoisse et d'inconnu, comme si, au lieu de reprendre bientôt le chemin de la gare, pour rentrer chez lui, il allait se mettre en route seul, sans bagages ni boussole, pour franchir une frontière très incertaine en fraude.

Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, p.

98

Il fanciullo respirava in modo molto regolare, e profondamente. Ludvík ascoltava quel respiro con l'identica nuda attenzione che aveva avuto nel corso del suo lungo vagare nella neve; ascoltava come si fa nei pressi del mare quando si percepisce il sordo mormorio delle acque che rimestano le proprie favole senza inizio e senza fine, come si fa al limite di un bosco quando corre tra i rami un ampio stormire. [...] A contrappunto del respiro del fanciullo, il vento muggiva con forza, era una lunga frase musicale del tutto spoglia, dal tema ipnotico, di una bellezza austera. Il fanciullo, il vento, uno stesso soffio in due toni, in due velocità; la fragilità, la potenza, un unico mistero che si apre un varco sulla terra. Alla fine di quei pochi giorni di calma, Ludvík sentì all'improvviso risorgere in sé una confusa inquietudine, senza motivo e senza oggetto; un senso di angoscia e di ignoto, come se, anziché riprendere presto la strada della stazione per rincasare, si accingesse a mettersi in cammino solo, privo di bagagli e di bussola, per superare clandestinamente un confine molto incerto.

### Thème oral 2

« Enfin, buvons à la santé de feu nos anges ! La descente au tombeau ou la chute dans les limbes doivent sûrement laisser des traces, mais pourquoi celles-ci ne

seraient que laideur et rictus ? Si par miracle, comme tu dis, l'ange d'une passion perdue peut reprendre vie, il doit renaître transfiguré ; les anges défigurés et grimaçants n'ont aucun intérêt, même pas de sens. L'ange des retrouvailles, avec qui que ce soit, doit être tout lumineux de pardon, d'indulgence, de douceur, sinon il n'est pas. Buvons donc à la santé d'anges plus modestes que ceux catapultés par les passions. À l'ange de l'instant présent ! » Comme elle levait son verre à demi rempli de vin ambré, elle vit la tête de Ludvík à travers. « Tu as la tête à l'envers, une drôle de petite bulle ensoleillée ! Inclusion d'un grain de raisin ou d'un grain de folie ? » À ces paroles, Ludvík repensa à la carte de Brum qu'il avait lue le matin même à l'aide d'une loupe improvisée et déformante, pleine de bulles d'air, et les deux mots « risque » et « chance » se déployèrent en ondoyant dans ses yeux.

Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 128-129

“Finalmente, beviamo alla salute dei nostri defunti angeli! La discesa al sepolcro o la caduta nel limbo devono certo lasciare tracce, ma perché queste sarebbero soltanto bruttezza e ghigno? Se per miracolo, come dici tu, l'angelo di una passione perduta può riprendere vita, deve rinascere trasfigurato; gli angeli sfigurati che fanno boccacce non hanno alcun interesse, e nemmeno significato. L'angelo del ritrovarsi, con chiunque, deve essere luminosissimo di perdono, di indulgenza, di mitezza, altrimenti non esiste. Beviamo pure alla salute di angeli più modesti di quelli catapultati dalle passioni. All'angelo dell'attimo presente!” Alzando il bicchiere a metà pieno di vino ambrato, vide attraverso la testa di Ludvík. “Hai la testa a rovescio, una strana bollicina soleggiata! Inclusione di un acino di uva o di un granello di follia?” A sentire queste parole, Ludvík pensò di nuovo alla cartolina di Brum da lui letta nella mattina stessa con l'aiuto di una lente improvvisata e deformante, piena di bolle d'aria, ed i due vocaboli “rischio” e “fortuna” si dispiegarono ondeggiando nei suoi occhi.

### Thème oral 3

Nous allons dans un paysage qui [...] s'enfuit dès qu'on prétend le nommer. Je parle encore puis je me tais. La poussière du chemin danse longtemps après notre passage. Les feuilles d'un noisetier tremblent sous le vent : rien n'est plus pur que cette clarté d'un feuillage, éparpillée en mille éclats contraires. Rien n'apaise plus que l'humilité de ces feuilles tendres, soumises sans réserve au déluge des lumières. Elles parlent d'une langue suave, traversée de silence. Leur âme est claire, ouverte aux nuits comme aux jours. Leur abandon attire sur elles l'éclat d'une louange. La contemplation de ces feuilles – vouées à l'adoration de ce qui les tourmente – délivre une pensée pure. Dans l'envol d'un regard, plus rien ne demeure que ces légères feuilles vertes, flottant au gré des ondes éternelles et supportant à elles seules tout le poids de l'espace infini. La promenade se poursuit. On pourrait ainsi marcher longtemps dans la force du jour. Il y a des touffes de laine ou de crin,

accrochées aux barrières. Il y a des orties, des pierres blanches. Il y a sur tout cela comme sur nos lèvres, la lumière d'un matin de printemps.

Christian Bobin, *L'enchantement simple*, Paris Gallimard, 2001, p. 86

Procediamo in un paesaggio che [...] fugge via non appena si pretende di nominarlo. Parlo ancora poi taccio. La polvere del sentiero danza a lungo dopo il nostro passaggio. Le foglie di un nocciolo tremano sotto il vento: nulla è più puro di questo chiarore di fogliame, sparpagliato in mille luccichii contrari. Niente rasserena di più dell'umiltà di queste foglie tenere, sottomesse senza riserva al diluvio delle luci. Parlano con una lingua soave, attraversata dal silenzio. La loro anima è tersa, aperta alle notti quanto ai giorni. Il loro abbandono attrae su di esse il fulgore di una lode. La contemplazione di queste foglie - votate all'adorazione di quello che le tormenta - sprigiona un pensiero puro. Quando lo sguardo spicca il volo, più niente rimane se non queste leggere foglie verdi, che fluttuano in balia delle onde eterne e che sopportano da sole tutto il peso dello spazio infinito. Prosegue la passeggiata. Così si potrebbe camminare a lungo nel vigore del giorno. Vi sono ciuffi di lana o di crine impigliati nelle staccionate. Vi sono ortiche, sassi bianchi. Vi è su tutto ciò come sulle nostre labbra, la luce di una mattina primaverile.

#### **Thème oral 4**

Le jour où Charmian peut à nouveau monter, il lui montre non sans fierté l'allée cavalière qu'il a tracée entre les plants de vignes et le bois de chênes verts. En remerciement, elle lui propose de convier Bess à venir habiter au ranch avec Joan et Becky. Une balade avec Adela, sa filleule, le fera changer d'avis. Elle a seize ans, une jolie frimousse, la langue bien pendue comme son père, un avocat renommé pour sauver la tête de ses clients accusés d'homicide, qui traitait les jurés comme s'ils étaient des acolytes au bar, un alcoolique hors pair ne craignant pas de se battre avec les flics et de finir la nuit en prison, un ami avec qui parler de boxe, de cinéma, d'agriculture. Arrivé en haut de la colline, laissant souffler un instant les chevaux, Jack demande de but en blanc ce qu'en pense Charmian et ce qu'en penserait Bess. Pour couronner le tout, elle lui dit qu'elle trouve étrange qu'il ne puisse plus se passer de ses filles, alors qu'il était parti sans s'en soucier outre mesure pour un tour du monde de sept ans.

Bernard Chambaz, *Un autre Eden*, Paris, Seuil, 2019, p. 269

Il giorno in cui può di nuovo montare, le mostra non senza orgoglio il viale riservato per i cavalieri che ha tracciato fra le pianticelle di viti e il lecceto. Per ringraziarlo, lei gli propone di invitare Bess a venire a stare al ranch con Joan e Becky. Una gita con Adela, sua figlioccia, gli farà cambiare parere. Ha sedici anni, un bel visino, lo scilinguagnolo sciolto come suo padre, un avvocato rinomato per salvare la pelle dei clienti accusati di omicidio, che trattava i giurati quasi fossero

compari del bar, un alcolizzato senza pari che non temeva di fare a botte con gli sbirri e di finire la notte in prigione, un amico con cui parlare di pugilato, di cinema, di agricoltura. Arrivato in cima alla collina, lasciando fiatare per un attimo i cavalli, Jack chiede di punto in bianco ciò che ne pensi Charmian e ciò che ne penserebbe Bess. E come se non bastasse, lei gli dice che trova strano che non possa fare a meno delle figlie, mentre era andato via senza scomporsi più di tanto per un giro del mondo di sette anni.

## Thème oral 5

Notre peuple a le droit de se dire matériellement et moralement quitte envers les Démocraties, mais il sait aussi qu'un grand peuple chargé d'histoire n'est jamais quitte envers personne. Un grand peuple ne saurait se proclamer isolationniste sans se renier lui-même. Ce que notre peuple, ce que le peuple de la Résistance exige, ce qu'il a conquis par ses sacrifices et ses martyrs, c'est le droit de reprendre les idées qu'il a jadis répandues largement dans le monde et que l'intérêt, la mauvaise foi, l'ignorance et la sottise ont exploitées, déformées, usées, au point qu'il ne les reconnaît plus lui-même. Les reprendre, comme jadis on renvoyait à la fonte les monnaies d'or et d'argent. Les reprendre, les renvoyer à la fonte et à la frappe, pour qu'elles puissent encore servir, servir à tous. Ou encore, s'il m'est permis d'exprimer ma pensée par une autre image, un peu oratoire en apparence, mais profondément, douloureusement juste, reprendre notre révolution à un monde cynique et âpre qui ne l'a jamais comprise, qui ne peut plus que la trahir.

Georges Bernanos, *La France contre les robots*, Paris, Plon, 1970, p.

26

Il nostro popolo ha il diritto di non considerarsi materialmente e moralmente debitore nei confronti delle Democrazie, ma sa pure che un grande popolo carico di storia è sempre debitore nei confronti di tutti. Un grande popolo non può proclamarsi isolazionista senza rinnegare sé stesso. Quello che il nostro popolo, quello che il popolo della Resistenza esige, quello che ha conquistato con i propri sacrifici e con i propri martiri, sta nel diritto di riprendere le idee da esso già ampiamente diffuse nel mondo e che l'interesse, la malafede, l'ignoranza e la stoltezza hanno strumentalizzato, travisato, logorato, al punto che nemmeno lui le riconosce più. Riprenderle, come una volta si rimandavano alla fusione le monete d'oro e d'argento. Riprenderle, mandarle alla fusione e al conio, perché possano ancora servire, servire a tutti. Anzi, se mi è lecito esprimere il mio pensiero con un'altra immagine, un po' oratoria in apparenza, ma profondamente, dolorosamente appropriata, riprendere la nostra rivoluzione a un mondo cinico e aspro che non l'ha mai capita, che ormai può soltanto tradirla.

## EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

### Présentation, conseils, attentes

Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités 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 que les candidats conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, il préconise que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à la définition d'objectifs didactiques, puis à la recherche d'une mise en œuvre didactique pour atteindre ces objectifs. Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve. 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 didactique des activités choisies, le tout accompagné d'exemples illustratifs des choix réalisés.

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

Le candidat débutera sa préparation comme sa présentation par une analyse du dossier. Chaque document du dossier fera l'objet d'une analyse 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 fera émerger des axes et conduira à la formulation d'une problématique cohérente à retenir pour le dossier, 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.

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

Il s'agit de définir ce que les élèves, guidés par l'enseignement du professeur, sauront réaliser après s'être entraînés. La tâche ou le projet prévu à la fin de la séquence se situera dans la ligne du thème traité et des activités langagières concernées par les documents. Le candidat définira le niveau requis et le niveau visé en se référant aux cadres institutionnels (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 permet 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 éventuellement à des adaptations dans les documents du dossier, sans en exclure aucun *a priori*.

En fonction des besoins identifiés chez les élèves et des documents proposés, le candidat définira les compétences de communication à développer. Il montrera comment les compétences s'articulent.

La place de la séquence dans la progression annuelle permet, grâce à une vue d'ensemble du parcours de l'élève, de tenir compte des acquis. Tel document sera introduit lorsque les élèves auront les moyens linguistiques de l'appréhender. Une progression rigoureusement pensée est une aide à la compréhension et à l'expression, car un bon enchaînement des séquences permet le réinvestissement des connaissances et des compétences. Le professeur apporte aux élèves les savoirs et savoir-faire nouveaux dont ils ont besoin pour accéder au sens du dossier et accomplir la tâche fixée.

## **C. Mise en œuvre**

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

Le jury met 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, faire travailler les élèves en groupe sans donner de sens véritable à cette activité. 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. L'expérience du professeur doit servir d'appui à la variété des activités présentées.

#### **D. Évaluation**

On évitera les écueils d'une évaluation constante et la confusion entre les activités d'entraînement et les activités d'évaluation. L'évaluation sera en étroite relation avec les entraînements effectués. Si la compétence de communication majeure entraînée est la compréhension de l'oral, c'est celle-ci qui sera évaluée en priorité, les autres compétences seront évaluées en deuxième position.

#### **E. Qualité de l'expression**

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 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 corriger son propos 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. Il devra manifester une volonté de convaincre et faire preuve d'une capacité à argumenter sans agressivité ni crainte excessive. 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.

## II. Considérations générales sur les dossiers

Chaque dossier de cette session comporte des textes et un document vidéo au moins. 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 pertinent de proposer des problématiques dissociées du contexte d'une séquence et du projet pédagogique et didactique dans lequel elles s'inscrivent.

#### 1) Dossier « Città e campagna »

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de : *Itinerari di geografia fra tradizione e cambiamento*, Maria Mautone – Anna Maria Frallicciardi, Napoli, edizione Guida, 2003

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : *Marina Bellezza*, Silvia Avallone, Milano, Rizzoli, 2013

DOCUMENT 3 – texte :

«*Faticare in campagna è il lavoro più bello del mondo, altro che vita in ufficio*», article de Marco Vesperini, tiré de [www.ilfattoquotidiano.it](http://www.ilfattoquotidiano.it), 4 décembre 2016  
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/12/04/faticare-in-campagna-e-il-lavoro-piu-bellodel-mondo-altro-che-vita-in-ufficio/3222356/>

DOCUMENT 4 – vidéo :

Scène initiale du film *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti, 1960

#### Axes culturels :

Le passé dans le présent (seconde) / Identités et échanges (cycle terminal) / Territoire et mémoire (cycle terminal)

## 2) Dossier « Giovani e poesia »

### *Composition du dossier*

#### DOCUMENT 1 – texte :

Poésie de Alda Merini, «*A tutti i giovani raccomando*», extrait de *La vita facile*, 1996

#### DOCUMENT 2 – vidéo :

«*Produco poesia, una merce inconsumabile* », extrait d'une interview à Pier Paolo Pasolini réalisée pendant l'émission du journaliste Enzo Biagi *Terza B facciamo l'appello*, 1971 ; <https://www.youtube.com/watch?v=1My7T3WwxnA>

#### DOCUMENT 3 – texte :

«*Poesia o antipoesia? La poetry slam sbarca in Italia. E il rap ringrazia*», article de Kento, tiré de [www.ilfattoquotidiano.it](http://www.ilfattoquotidiano.it), 5 novembre 2018  
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/11/05/poesia-o-antipoesia-la-poetry-slamsbarca-in-italia-e-il-rap-ringrazia/4737640/>

#### DOCUMENT 4 – texte :

«*Triuggio capitale della poesia dei giovani*», article tiré du magazine en ligne *Brianzapiù*, 2015  
<https://www.brianzapiu.it/triuggio-capitale-della-poesia-per-giovani/>

### **Axes culturels :**

La création et le rapport aux arts (seconde) / Art et pouvoir (cycle terminal)

## 3) Dossier « Relazioni Francia-Italia »

### *Composition du dossier*

#### DOCUMENT 1 – texte :

«*I francesi si arrendono: "L'italiano è più sexy* », article de Alberto Mattioli tiré de [www.lastampa.it](http://www.lastampa.it), 8 août 2017  
<https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2017/08/08/news/i-francesi-si-arrendono-litaliano-e-piu-sexy-1.34433120>

#### DOCUMENT 2 – texte :

, «*La Francia e l'Italia* », préface de Catherine Colonna extraite de *La relazione Francia-Italia -Presentazione e cifre chiave*, Servizio Stampa e comunicazione, [www.ambafranceit.org](http://www.ambafranceit.org), 4 mars 2016  
[https://consmetz.esteri.it/consolato\\_metz/resource/doc/2017/02/relation\\_france\\_italie\\_2016.pdf](https://consmetz.esteri.it/consolato_metz/resource/doc/2017/02/relation_france_italie_2016.pdf)

#### DOCUMENT 3 – vidéo :

« *Leonardo, genio francese* », reportage de Tg2, publié sur Youtube le 2 mai 2019  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z4Was2SIYUA>

DOCUMENT 4 – image :

« *Esabac, un solo esame due diplomi* », affiche de l'Institut culturel français pour la cérémonie des dix ans d'Esabac, Turin, 18 février 2019  
<https://www.institutfrancais.it/milano/cerimonia-i-dieci-anni-dellesabac-torino-18-febbraio-2019>

**Thème/axe culturel :**

Rencontres avec d'autres cultures (cycle 4 collège en classe de Troisième bilangue) /  
 Identités et échanges (cycle terminal)

**4) Dossier « Sanremo »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – texte :

Interview à Jacopo Tomatis à propos de son livre *Storia culturale della canzone italiana*, tirée du site [www.letture.org](http://www.letture.org), 2 février 2019

DOCUMENT 2 – vidéo :

« *Sanremo 1958* », vidéo de l'Istituto Luce Cinecittà, 1958  
<https://www.youtube.com/watch?v=iLTVNZR6NM>

DOCUMENT 3 – vidéo :

« *Dalla, De Gregori e De André su Sanremo* », extrait d'une interview d'Enzo Biagi à Lucio Dalla, Francesco De Gregori et Fabrizio De André dans l'émission "Linea Diretta" du 7 février 1985  
<https://sk-sk.facebook.com/lintellettualeedissidente/videos/2009659552384675/>

DOCUMENT 4 – texte :

« *Sanremo, perché tutti lo criticano ma poi lo guardano* », article de Francesco Canino, tiré de [www.panorama.it](http://www.panorama.it), 9 febbraio 2018  
<https://www.panorama.it/societa/festival-sanremo-fenomenologia>

**Thèmes/axes culturels :**

Rencontres avec d'autres cultures / École et société (cycle 4 collège : en 3<sup>e</sup> bilangue)  
 / La création et le rapport aux arts / le passé dans le présent (seconde) / Identités et échanges (cycle terminal)

**5) Dossier « Scienza e progresso »**

*Composition du dossier*

DOCUMENT 1 – vidéo : « *Mattarella al Cern visita l'acceleratore di particelle LHC* », 10 juin 2019, [http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610\\_video\\_13583347/](http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610_video_13583347/)

DOCUMENT 2 – texte : Margherita Hack, l'intervista su Nòva: «*La scienza? Una vita senza preconcetti* » di Mauro Garofalo, 29 giugno 2013. <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-06-29/parla-hack-scienza-vita-114552.shtml>

DOCUMENT 3 a – image : *Galileo mostra gli effetti del telescopio alla Signoria di Venezia*, Caimi Antonio (1811-1878). Réalisation : 1846, peint sur toile : huile ; 85 x 67 cm. Localisation: Biblioteca Universitaria, Pisa. <https://galileoteca.museogalileo.it>

DOCUMENT 3 b – image : *Galileo Galilei con alcuni allievi in piazza San Marco a Venezia mentre prova le prime lenti con le quali costruirà il cannocchiale*, Catani Luigi (1762-1840). Datation : 1818. Typologie: peinture. Matériaux et technique: fresque. Localisation: Palazzo Pitti, Florence. <https://galileoteca.museogalileo.it/GTArchivi>

DOCUMENT 3 c – image : *L'abiura di Galileo Galilei davanti al Tribunale della Sacra Inquisizione Romana*. Squarcina Giovanni (1825-1891). Datation : 1863-1870. Dimensions ca. 400 x 630 cm. Typologie : peinture. Matériaux et technique : huile sur toile. Localisation : Venise, Archivio-Museo della Dalmazia, Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone. <https://galileoteca.museogalileo.it/GTArchivi>

DOCUMENT 4 – texte : « *Terrapiattisti: dove la scienza non arriva* », [www.focus.it](http://www.focus.it), 27 novembre 2019 <https://www.focus.it/cultura/mistero/terraplattisti-dove-la-scienza-non-arriva>

### **Axe culturel :**

Innovations scientifiques et responsabilité (cycle terminal)

## **Proposition de traitement d'un dossier**

### **Le dossier Sanremo**

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 intitulé *Sanremo*. 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 puissent 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 festival de Sanremo et le lien étroit qu'il entretient, depuis sa création, avec le

sentiment d'identité nationale. Ce dossier présente cet événement dans une dimension tant synchronique que diachronique, les documents proposés allant de la fin des années 50 à nos jours. Les points de vue qui y sont exposés sont divers, mais toujours marqués : depuis sa création, ce festival a suscité des réactions toujours très vives, tant dans son exaltation que dans sa critique.

Le document 1 est une interview du professeur Jacopo Tomatis, auteur de *l'essai Storia culturale della canzone italiana*. Il s'agit d'un document très récent, publié sur le site <https://www.letture.org> en février 2019. Composée de 8 questions et réponses, cette interview retrace synthétiquement l'histoire de la chanson italienne. Elle est illustrée par la couverture du livre du professeur Tomatis, sur laquelle on voit un jukebox. Il s'agit là, certes, d'un symbole musical universellement identifiable, mais d'un symbole devenu aujourd'hui bien désuet, ce qui nous donne déjà une première idée de la manière dont on peut percevoir le festival de Sanremo, entre archaïsme et nostalgie.

Les réponses du professeur Tomatis proposent, tout d'abord, une définition de la chanson italienne, qui aurait été inventée et popularisée par le festival de Sanremo et qui est devenue un véritable symbole d'italianité. Celle-ci est illustrée par des exemples précis. Cette présentation est suivie de données à caractère plus historique présentant les origines du festival, à une période où se développe la culture de masse. Une certaine tension, qui se retrouvera dans les autres documents du dossier, est déjà perceptible dans cette interview : la chanson italienne, à laquelle s'attachent tant de stéréotypes, est en effet présentée sous ses aspects aussi bien positifs que négatifs. Nous pouvons, dès à présent, remarquer deux oppositions, que nous retrouverons dans le document 3. La première consiste à opposer intellectuels et chanteurs, étant donné que la chanson de variété a souvent été considérée comme un art mineur. La deuxième découle de la première, opposant cette même sphère intellectuelle et le « peuple ». Cette opposition est cependant nuancée par un certain nombre de contre-exemples prenant notamment appui sur la figure d'Umberto Eco, qui fait autorité, et sur les figures des *cantautori* (auteurs-compositeurs-interprètes) permettant à la chanson italienne de dépasser le statut de simple divertissement. Un contraste s'établit ainsi entre chansons légères et chansons à texte, ce qui modifie le rapport entre chanson et culture. L'auteur conclut son propos avec une petite note d'espoir quant à l'avenir de la chanson italienne et à sa capacité à se renouveler. Ce document propose ainsi une vision à la fois contrastée et nuancée de la chanson italienne et, donc, indirectement, du festival de Sanremo, allant vers un dépassement de plusieurs lieux communs qui lui sont attachés.

Le document 2 est une vidéo tirée des archives de *l'Istituto Luce*, datant de 1958. Elle présente différentes caractéristiques typiques des années 50, comme une image en noir et blanc, un langage soutenu, un débit très rapide, un recours fréquent aux métaphores.

Ce document est plus directement axé sur le festival de Sanremo que le précédent, ce qui permet d'en avoir une vision plus concrète. On voit, en effet, rapidement apparaître des images de la ville et la mention de la tenue du festival dans le casino. C'est également le seul document du dossier permettant d'entendre des extraits de chanson, en l'occurrence un classique, puisque c'est par la célèbre et

victorieuse *Nel blu, dipinto di blu*, définie comme un « missile musical », que débute la vidéo. La chanson est interprétée par Johnny Dorelli et Domenico Modugno. Les images montrent un public, très élégamment vêtu, manifester son enthousiasme. Il s'agit donc d'un aperçu du festival en tant qu'événement mondain, en lien avec les apparences dénoncée dans les documents 3 et 4. Cette ferveur du public serait due au caractère révolutionnaire d'une chanson qui aurait, selon le commentateur, insufflé un air de nouveauté et de jeunesse à un festival devenu vieillot.

Ce court reportage propose, ensuite, élargissant le spectre de la réflexion, un commentaire de la chanson italienne, à laquelle *Nel blu dipinto di blu / Volare* aurait apporté un souffle nouveau. Le document présente ainsi une vision positive et joyeuse de la chanson italienne, sous laquelle on voit néanmoins poindre la dénonciation d'un modèle archaïsant qui risquait de la dégrader (le commentateur évoque l'image d'un « edificio pieno di zucchero e ragnatele »). La vidéo se termine sur une intéressante inversion des valeurs : Sanremo était vu dans les années 50 comme un endroit idéal pour donner du lustre à la jeunesse, alors qu'aujourd'hui, ce festival est plutôt perçu comme une sorte de temple vétuste de la chanson italienne (comme c'était le cas, d'après le commentateur, avant la révolution opérée par la chanson de Modugno et Dorelli).

Le document 3 est également une vidéo. Il s'agit d'un reportage de la Rai datant de 1985. La vidéo s'ouvre sur une provocation énoncée par le célèbre journaliste Enzo Biagi, qui présente le festival de Sanremo comme un « phénomène de cirque ». Ici semble éclater le dédain de l'intellectuel vis-à-vis de cet événement populaire, comme cela a déjà été évoqué à propos du document n°1. Cette vidéo fait d'ailleurs partie du programme appelé « l'intellectuelle dissidente ». La vidéo se poursuit avec l'interview de trois célèbres *cantautori* autour de l'utilité de ce festival.

Les réponses apportées par les artistes viennent nuancer celle d'Enzo Biagi en proposant un avis plus modéré sur l'événement. La critique porte davantage sur les modalités et les enjeux de la compétition que sur le festival en lui-même.

Le premier interviewé, Lucio Dalla, est celui dont l'opinion est la plus favorable. Il évoque ses différentes participations au festival en utilisant, notamment, le verbe « *giocare* ». Il souligne la force de l'impact social de Sanremo qui crée une forme d'union entre les Italiens, puisque 25 millions d'entre eux le suivent. Il parle « d'union des consciences ». En cela, on peut, selon lui, le comparer à une finale de football, par l'intensité de l'implication qu'il fait naître. La comparaison avec une compétition sportive se retrouve également dans les propos de Fabrizio De André qui insiste sur la différence entre la performance vocale (presque sportive) mise en œuvre à Sanremo et la chanson qui se doit d'exprimer des sentiments. Il suggère ainsi l'estime limitée qu'il a pour le festival. Bien qu'il garde un souvenir positif du festival grâce à la notoriété que sa participation lui a apportée, Lucio Dalla évoque, néanmoins, la présence de tensions et de désaccords. Cette idée se retrouve indirectement dans les propos de Francesco De Gregori, qui parle du « courage de critiquer Sanremo », en référence à l'immense popularité de l'événement. Pour ce dernier, il s'agit surtout d'un divertissement, mais la véritable musique italienne se trouve ailleurs que sur la scène du théâtre Ariston. Malgré ses premières déclarations, Lucio Dalla semble adhérer à ce point de vue puisqu'il affirme avoir été

heureux de ne pas gagner et avoir pris de la distance par rapport à un modèle dans lequel il ne se reconnaissait pas. Il souligne, en effet, la violence (ce qui rappelle encore l'univers du football) des jugements du public, que l'on peut lier à sa rapide évocation de la tragédie du suicide de Luigi Tenco. Il critique également le fait que ce festival flatte les instincts populaires les plus bas, notamment par le recours aux présentatrices comparées à des oies, des bécasses (« oche, papere ») pour reprendre ses termes.

Cette courte vidéo offre donc des points de vue complémentaires, mais variés et nuancés, sur le festival de Sanremo. Elle vient compléter la précédente vidéo, bien plus positive et légère, en développant de manière plus approfondie les critiques qui ont pesé sur ce festival.

Le document 4 est un article de presse récent, publié dans l'hebdomadaire *Panorama* le 9 février 2018 et intitulé "Sanremo, perched tutti lo criticano ma poi lo guardano". La tension décrite dans l'article entre succès du festival et mauvais goût qui le caractérise est déjà entièrement résumée dans le titre. Le journaliste multiplie les sarcasmes pour présenter son point de vue.

On retrouve nombre des dénonciations observées dans les documents précédents, comme la critique des apparences qui ont pris le pas sur la qualité musicale, ou encore la comparaison avec le cirque énoncée par Enzo Biagi dans le document 3. Mais, au-delà de ces critiques, le journaliste insiste, comme c'était le cas de Lucio Dalla dans le document 3, sur le caractère fédérateur du festival de Sanremo. Il illustre de manière objective la grande popularité dont il continue à jouir. Les chiffres présentés correspondent à ceux que l'on trouvait déjà dans le document 3. Cette continuité, à plus de trente ans d'écart, montre bien la constance du succès du festival et confirme qu'il s'agit bien d'un phénomène de société (il serait, selon le journaliste, inscrit dans l'ADN même des Italiens) et non d'un événement anecdotique et épisodique. Ce phénomène est par ailleurs entretenu, aujourd'hui, par la force des réseaux sociaux, devenus chambre d'échos, plus importants que le festival en lui-même, de ce qui s'y déroule. Le public devient ainsi plus que jamais non seulement simple spectateur, mais également participant du festival. Jouer au critique musical d'une chanson revêt un intérêt bien plus important que d'écouter simplement la chanson. La dimension de divertissement prend donc bien le pas – remplace ? – la dimension artistique qui devrait se trouver au fondement du festival. Cette importance des réseaux sociaux serait sans doute à mettre en lien avec une autre observation faite par le journaliste, à savoir le succès du festival de Sanremo auprès des jeunes générations. C'est là une donnée présentée comme nouvelle, puisque l'on constaterait un véritable rajeunissement des spectateurs, lors de l'année d'écriture de l'article. L'année 2018 pourrait alors correspondre à un nouveau souffle du festival, tout comme l'était l'année 1958 dans le document 2. Pour reprendre les métaphores maritimes du document 2, le festival de Sanremo serait alors comparable à une marée faite de vagues et de creux.

Pour guider l'exploitation pédagogique de ce dossier, nous retiendrons, principalement, l'élément suivant : la nature fédératrice de ce festival, aussi bien dans l'enthousiasme que dans le dédain qu'il a pu susciter au fil du temps et qu'il continue de susciter aujourd'hui.

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 en Seconde LVA dans l'étude de l'axe « le passé dans le présent » ou, également, « la création et le rapport aux arts ». Eventuellement, avec une réadaptation profonde des documents, on pourrait présenter ce dossier au cycle 4 du collège, par exemple dans le cadre d'une 3<sup>e</sup> bilangue, pour l'étude du thème culturel « rencontres avec d'autres cultures » ou « école et société ». Néanmoins, au vu de la difficulté de compréhension des documents vidéo 2 et 3, de l'importante présence de l'implicite ainsi que de la richesse de la question, nous choisirions une exploitation pédagogique en classe de Terminale LVB, au mois de février, et cela pour deux raisons principales :

- faire coïncider la séquence pédagogique avec la nouvelle édition du festival, afin que les élèves trouvent une résonance avec l'actualité italienne
- proposer un entraînement aux activités langagières évaluées, lors de la troisième épreuve des évaluations communes, au troisième trimestre de l'année. En effet, lors de cette dernière évaluation commune, toutes les activités langagières seront évaluées. Ce dossier permettra principalement un entraînement à la compréhension de l'écrit et à l'expression orale, en continu et en interaction. L'entraînement à la compréhension de l'oral est à placer au second plan, car les vidéos du dossier ne correspondent pas au calibrage ni à la difficulté habituellement rencontrés en évaluation lors du cycle terminal.

Le niveau linguistique visé est donc le niveau B1 du CECRL, en cours d'acquisition à ce stade de l'année. L'axe du programme du cycle terminal étudié correspond à l'axe n°1 « identités et échanges ». La problématique proposée est la suivante : *Le controversie suscitate dal Festival di Sanremo contribuiscono a rafforzare l'identità italiana?*

Nous évoquerons, à présent, les prérequis nécessaires à l'étude de cette séquence :

- compétence pragmatique : savoir réaliser et participer à une interview.
- 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 :
  - de type lexical : le monde de la musique, l'expression de l'opinion
  - de type syntaxique : l'expression de l'opinion à l'indicatif, le présent, le passé composé et l'imparfait de l'indicatif.

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

- compétence pragmatique :



- approfondir l'exercice de l'interview afin que les élèves puissent développer leur capacité à rebondir, à relancer une discussion et à l'alimenter
- Aborder l'étude de la prosodie, notamment dans le cadre d'une chanson (accents toniques et rythmiques, versification, rimes)
- compétence socio-linguistique : refaire un point sur la question de la politesse dans une situation d'interview
- compétence linguistique :
  - de type lexical : approfondir et re-brasser le lexique de la musique, savoir varier l'expression de l'opinion, apprendre le lexique des médias, des réseaux sociaux et des stéréotypes
  - de type syntaxique : l'expression de l'opinion avec le mode de l'indicatif et du subjonctif, la réactivation des temps du passé, notamment l'imparfait et le passé composé, l'introduction du passé simple (en simple repérage et compréhension).
  - de type phonologique : l'accentuation et la prononciation dans la chanson *Volare*
- objectifs culturels : découvrir des chanteurs italiens, la figure du *cantautore*, le Festival de Sanremo.

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

- une tâche intermédiaire qui permettra une évaluation formative de l'activité langagière de l'interaction orale: *in due, immaginate un dialogo tra un giornalista e una persona del pubblico che ha assistito alla rappresentazione del 1958.*
- Une tâche finale qui permettra une évaluation sommative de l'activité langagière de l'interaction orale: *in due, immaginate un'intervista a proposito di un evento nazionale importante, catalizzatore di polemiche.*

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

La première séance sera dédiée à l'étude du document n°1. Dans un premier temps, le professeur projettera seulement la couverture du livre du professeur Jacopo Tomatis. Cette image aura comme fonction de permettre une anticipation de la thématique de la séquence et déclenchera la parole des élèves. Il s'agira d'un premier moment d'expression orale en continu, spontanée. Le professeur pourra, en conclusion, faire un point sur cet objet, désormais désuet, du jukebox et montrer que cette séquence sur la musique italienne s'inscrira également dans une perspective historique.

Dans un deuxième temps, la séance portera sur la compréhension écrite de l'article. Le professeur choisira d'adapter cet article qui semble trop long pour une compréhension globale de la part de tous les élèves :

- le paragraphe "in che modo la storia della canzone italiana si è legata a quella del Paese?" (lignes 52 à 57) sera retiré : l'accès au sens de ce paragraphe nous semble complexe et il n'apporte rien à la définition de la chanson italienne.

- L'article sera ensuite coupé en deux parties. Première partie : la première page, soit de la ligne 1 à la ligne 27. Deuxième partie : la deuxième page, soit de la ligne 28 à la fin.

Pour aborder cette compréhension de l'écrit, le professeur divisera la classe en deux, en appliquant le principe des groupes de niveaux. Le groupe dont le niveau est plus proche du A2 recevra la première partie de l'article, le groupe dont le niveau s'approche du niveau B1 recevra la deuxième partie de l'article. Le travail sera, dans un premier temps, individuel, et les consignes données seront les suivantes :

- pour le premier groupe : *leggi l'articolo e elabora, sul quaderno, una mappa mentale sulla canzone italiana*. Les élèves pourront ainsi donner à la chanson italienne sa définition (è "cantata in italiano e prodotta in Italia), sa date de naissance ("tra gli anni del Fascismo e il primo decennio del Dopoguerra") retrouver des exemples précis ("*Felicità* di Al Bano e Romina o Claudio Villa"), donner ses stéréotypes positifs mais également négatifs
- pour le deuxième groupe : *leggi l'articolo e ritrova : 1) il rapporto tra il festival di Sanremo e la canzone italiana, 2) la figura del cantautore, 3) la funzione della canzone italiana e la sua evoluzione. Scrivi sul quaderno le parole chiave che ti permetteranno di sviluppare questi tre punti*.

Pendant ce deuxième temps, les élèves formeront des binômes, issus du même groupe de niveau. Ils pourront ainsi échanger en italien et confronter leurs cartes mentales / leurs prises de notes et, si besoin, compléter leur production écrite. Le professeur pourra passer d'un binôme à l'autre pour s'assurer de la compréhension globale de tous et répondre à d'éventuels problèmes de compréhension persistants.

Dans un troisième temps, les élèves formeront des binômes mixtes (première et deuxième partie de l'article). Ce moment sera l'occasion d'une prise de parole en continu pour chaque élève. Le professeur aura distribué le squelette d'une carte mentale ou le titre des trois points à chaque élève. L'élève qui écoutera son camarade réaliser une expression orale en continu pourra ainsi prendre des notes et se placer dans une activité d'écoute active. Il s'agira également d'un temps privilégié pour la médiation. Les élèves ayant un niveau plus avancé pourront, lors de cette phase, aider leurs camarades.

Pendant que les élèves réaliseront leur expression orale en continu, le professeur pourra réaliser une évaluation diagnostique et identifier les élèves ayant des difficultés en expression orale. Il pourra également repérer les cartes mentales les plus abouties ainsi que les expressions orales les plus complètes. À l'issue de la séance, le professeur, s'étant assuré que chaque élève a pu, à sa façon, communiquer et prendre des notes, demandera à quelques élèves de poster, sur la page consacrée à l'italien sur l'ENT du lycée, une photo de sa carte mentale (pour la première partie) et une photo des mots-clés des trois points expliqués en italien (pour la deuxième partie). Pour la séance suivante, le professeur demandera à tous les élèves de consulter ces documents déposés sur l'ENT et de s'entraîner à la prise de parole en continu à partir des deux supports au choix (la carte mentale ou les trois points).

La deuxième séance débutera par l'écoute, en classe entière, de quelques prises de parole en continu à partir de la carte mentale et sur les trois points correspondant à la deuxième partie du texte. Cela permettra d'effectuer une mise en commun et de répondre, éventuellement, aux dernières questions de compréhension.

Cette deuxième séance sera principalement dédiée à l'écoute de la chanson *Volare*, et donc à l'étude du document n°2. Dans un premier temps, le professeur ne proposera que l'écoute de la chanson *Volare* (0'36 – 1'42 de la vidéo), en ayant pris le soin d'indiquer auparavant aux élèves qu'il s'agit de la 8<sup>e</sup> édition du festival de Sanremo, celle de 1958. Les élèves auront des consignes de repérage (*il titolo della canzone, il nome dei due interpreti, alcune parole chiave della canzone, la reazione del pubblico, la gestualità dei due cantanti*) et l'écoute se fera collectivement, en classe entière. Après une mise en commun des éléments repérés, écrits au tableau sous forme de carte mentale, le professeur demandera aux élèves de se séparer en deux groupes. La compréhension du document vidéo étant particulièrement difficile pour un niveau A2+ / B1, le professeur veillera à ce que les deux groupes soient équilibrés en termes de niveaux. Le premier groupe se concentrera sur les 36 premières secondes et devra repérer les éléments liés au lieu où se déroule le Festival. Le deuxième groupe se concentrera sur les 40 dernières secondes et devra retrouver le champ lexical de la nouveauté (*giovinetza, entusiasmo, allegra, invito a rinnovarsi, vincitori nuovi*). Cet exercice d'écoute sera court, car il ne s'agira pas de réaliser une compréhension exhaustive du document (les métaphores maritimes seront laissées de côté, n'apportant rien de plus à la séquence). Le professeur invitera les élèves à se mettre par deux (un élève du 1<sup>er</sup> groupe avec un élève du 2<sup>e</sup> groupe). Ils produiront ainsi une courte expression orale en continu. La mise en commun, en classe entière, permettra d'étoffer la carte mentale commencée en début d'heure et fournira ainsi une trace écrite à chaque élève. Enfin, le professeur proposera une activité d'expression écrite, en ayant pris soin de rappeler le contexte historique dans lequel naît cette chanson (fin des années 1950) : *Quali aspetti dell'identità italiana sono rappresentati nella canzone Volare? Pensi che questa canzone rappresenti una novità?* Cette activité permettra de faire un point grammatical sur le mode du subjonctif grâce à l'expression de l'opinion introduite par le verbe *pensare*. Pour la séance suivante, le professeur demandera aux élèves d'écouter la chanson *Volare* dans son intégralité, de lire les paroles de la chanson, de s'entraîner à la lecture de ces paroles et, éventuellement, de chanter la chanson.

La troisième séance débutera par la lecture ou l'interprétation de la chanson *Volare*. Cela donnera l'occasion au professeur d'aborder la prosodie italienne en s'attardant sur le rythme, les rimes et le jeu sur les sonorités présentes dans cette chanson. D'un point de vue grammatical, dans la chanson, on trouve la structure *penso che* + subjonctif et des verbes au présent et à l'imparfait. Il s'agit donc de temps verbaux déjà acquis par les élèves, en principe, mais qu'il est toujours utile de revoir.

Cette séance sera ensuite consacrée à la préparation et à la mise en œuvre de la tâche intermédiaire. Les élèves seront invités à regarder à nouveau le

document vidéo n°2, cette fois-ci sans le son, et devront lister tous les gestes significatifs ainsi que les expressions du visage présents dans ce reportage. Les élèves auront ainsi, grâce à l'aide du professeur, un répertoire lexical pour décrire les réactions et les émotions suscitées par ce festival (*l'allegria, l'entusiasmo, l'euforia, l'eccitazione, le polemiche, le opinioni diverse, il segno della croce come gesto superstizioso, gli applausi, ecc...*). Ensuite, le professeur fera un point méthodologique sur l'expression de l'opinion. Il s'agira, ici, de donner des conseils mais aussi d'étoffer le lexique de l'opinion afin que les élèves soient en mesure de rebondir dans le cadre d'un échange. Dans un premier temps, les élèves donneront au professeur les expressions qu'ils connaissent déjà (*per me, secondo me, penso che + subjonctif* par exemple). Puis, le professeur proposera une liste d'expressions et de conseils pratiques pour nourrir l'exercice de l'interaction (*ritengo, ho l'impressione, suppongo, immagino, ecc* avec l'emploi du subjonctif et *a mio parere, a mio avviso, a mio giudizio* avec l'emploi de l'indicatif pour les élèves moins avancés). Il rappellera également le fonctionnement du vouvoiement en italien. Enfin, le professeur donnera la consigne suivante : *in due, immaginate un dialogo tra un giornalista e una persona del pubblico che ha assistito alla rappresentazione del 1958. Dovrete fare delle domande sulla canzone vincitrice Volare e dovrete insistere sulle reazioni e le emozioni che essa ha suscitato*. Pour le professeur, il s'agira de réaliser une évaluation formative et de repérer, notamment, les élèves en difficulté dans l'activité de l'interaction. Il pourra, ainsi, proposer à certains élèves médiateurs (ceux qui auront terminé plus rapidement cette activité) d'aider leurs camarades ou de s'appuyer sur les compétences de l'assistant de langue italienne qui mettra en place de plus petits ateliers d'aide à l'interaction. L'objectif est de dédramatiser la prise de parole et d'encourager la capacité à alimenter une discussion. À l'issue de cette séance, les élèves seront sollicités pour poster leurs dialogues sur la page dédiée à l'italien dans l'ENT et recevront une correction de la part du professeur qui réalisera ainsi une évaluation formative du travail réalisé.

La quatrième séance sera consacrée à l'étude du document n°3 et donc à l'activité de la compréhension orale. Ce document présente le point de vue de trois auteurs-compositeurs-interprètes et l'élève doit s'habituer à trois accents différents, comprendre des mots peu employés, les verbes au passé simple, au conditionnel présent et au subjonctif présent. Il s'agit d'un document complexe tant d'un point de vue linguistique (lexique, grammaire, phonétique) que du point de vue du contenu (comprendre différentes opinions). Le professeur devra par conséquent adapter et découper le document, par exemple en trois parties : la première minute (la réponse de Lucio Dalla), la deuxième minute (les interventions de Francesco De Gregori et Fabrizio De André) et la troisième minute (la deuxième intervention de Lucio Dalla). Le professeur pourra montrer à toute la classe le début de la vidéo et, grâce à un travail collectif et frontal, poser la question de l'utilité de ce festival, tout en faisant remarquer aux élèves le point de vue critique du journaliste Enzo Biagi (« *ricorda il circo* », « *imporre il personaggio* », « *l'importanza del look* »). La classe sera donc divisée en trois groupes - le professeur veillera à ce que les trois groupes soient constitués d'élèves de niveaux différents - et les élèves auront la possibilité d'écouter de façon individuelle la minute qui leur aura été attribuée. Tous les groupes auront la

même consigne : *si tratta di un'opinione positiva o negativa? Giustifica*. Le professeur apportera, à chaque groupe, une aide lexicale, par exemple pour les termes *ugole, oche, papere, gara*, ecc... Après avoir laissé la possibilité à chaque groupe de se consulter, le travail de reprise sera effectué de façon frontale avec le professeur. Le tableau sera divisé en trois parties et l'objectif sera d'élaborer, grâce aux interventions des élèves, une trace écrite sous la forme *Lucio Dalla pensa che...* Cela permettra d'opérer une synthèse, de vérifier et de valoriser les différents degrés de compréhension et de continuer le travail sur le subjonctif présent.

Etant donné que notre séquence a pour but de réfléchir sur l'identité italienne, il conviendra que le professeur souligne l'opinion de Lucio Dalla. Une expression écrite pourra être proposée à la fin du cours et terminée à la maison. Le professeur proposera, au choix, deux expressions, une plus guidée pour les élèves plus en difficulté et une plus personnelle pour les élèves plus avancés : 1) *Quale opportunità il Festival di Sanremo dà agli italiani?*, 2) *Spiega cosa significa l'espressione usata da Lucio Dalla quando dice che il Festival di Sanremo permette «l'unione delle coscienze»*.

Les élèves auront également comme consigne d'effectuer une recherche, à la maison, sur le Concours de l'Eurovision de la chanson et d'écouter quelques chansons qui ont représenté l'Italie ces dernières années.

La cinquième séance commencera par la lecture par des élèves volontaires de certaines expressions écrites. Cela permettra d'insister sur le rôle joué, dans la société italienne, par le Festival comme catalyseur d'opinions très diverses et acteur dans l'union nationale du pays, par le biais des polémiques qu'il suscite. Il s'agira, lors de cette séance, de se concentrer à nouveau sur l'activité de l'expression orale en interaction, puisque c'est l'activité langagière que nous avons privilégiée dans l'étude de cette séquence. Comme pour l'étude du document n°3, les élèves devront constituer des groupes composés de quatre personnes : un présentateur / animateur de débat et trois personnes interviewées (deux auteurs-compositeurs-interprètes et un critique musical ou un amateur de musique). La consigne sera la suivante : *Immagina un'intervista sull'utilità dell'Eurovision Song Contest. Ogni membro del gruppo deve avere un'opinione diversa e deve essere polemico per suscitare reazioni*. Cette expression orale en interaction sera semi-guidée. Les élèves pourront, dans un premier temps, se mettre d'accord sur les grandes lignes de l'interview. Puis, le travail sera individuel et silencieux : chaque élève devra se constituer une liste de mots utiles à l'exposition de son opinion, revoir certaines conjugaisons, penser à des arguments, etc. Le professeur pourra demander la collaboration de l'assistant de langue italienne durant ce cours, car il faudra vérifier que chacun ait matière à discussion. Enfin, l'activité d'expression en interaction pourra commencer et le professeur placera des dictaphones au milieu de chaque groupe. Le groupe réalisera deux ou trois fois l'interview, mais ne conservera, sur le dictaphone, que l'interview la plus réussie.

La sixième séance commencera par une activité d'inter-évaluation. Chaque groupe écoutera l'interview enregistrée d'un autre groupe et disposera d'une grille d'évaluation constituée par le professeur. Le professeur invitera ensuite la classe à former des groupes de quatre élèves issus de deux groupes différents, de façon à

pouvoir échanger, à partir de la grille d'évaluation, sur les interviews écoutées. Ce sera un moment privilégié pour inciter les élèves à la médiation et à l'entre-aide.

La suite de la séance sera consacrée à l'étude du document n°4 ; l'activité de la compréhension écrite sera privilégiée. Cet article ne présente pas de difficultés particulières (le contenu ne présente pas d'implicite, les temps verbaux sont ceux du présent et du passé composé). La particularité du document est de présenter, néanmoins, une grande richesse lexicale, qui peut constituer un frein à la compréhension de la part de tous les élèves. Le professeur distribuera donc l'article dans son intégralité et proposera des activités de repérage, sous forme de questions. Par exemple : *Ritrova i motivi che spingono gli italiani a guardare il Festival di Sanremo*, mais aussi *Caratterizza il pubblico di Sanremo*, ou encore *Quale ruolo svolgono i social?* Une fois cette première compréhension du document acquise, le professeur proposera des activités de repérage lexical. Par exemple : *Ritrova tutte le reazioni suscitate dal Festival di Sanremo*. Les élèves, par binômes, constitueront ainsi une longue liste de vocabulaire, ce qui permettra d'étayer le lexique de l'opinion (*la critica, la polemica, l'ovazione, i commenti, l'isteria collettiva, catalizzare l'attenzione, una delizia, una sciagura, lo sfogo, ecc*). On se concentrera aussi sur la recherche suivante : *Ritrova il lessico relativo ai social*. Les élèves pourront ainsi retrouver : *twittare, condividere, vomitare impressioni, likes*. Enfin, le professeur marquera un temps d'écoute et de réflexion en classe entière. Il soulignera et commentera les phrases qui montrent un rapport étroit entre l'identité italienne et le festival, comme par exemple : « *un tic ormai irrimediabilmente connesso al dna italiano* », « *sentirsi protagonisti di una visione collettiva* ». Il demandera aux élèves de répondre à la question : *In che senso il festival di Sanremo permette di unire tutti gli italiani?* Le professeur écoutera les interventions des élèves et s'assurera qu'une trace écrite au tableau sera élaborée à partir de ces interventions. Pour la séance suivante, le professeur demandera aux élèves de réfléchir à d'autres événements qui permettent à un peuple de se retrouver au-delà des divergences, de s'unir et de constituer ensemble cette même vision collective.

La septième séance sera consacrée à la préparation de la tâche finale. Il s'agira d'un travail individuel, en salle multimédia ou en classe avec des tablettes. Au préalable, le professeur listera au tableau les faits qui permettent « d'unir les consciences », pour reprendre l'expression de Lucio Dalla. Les élèves évoqueront probablement les grandes compétitions sportives, d'autres événements musicaux, pourquoi pas les élections politiques, mais aussi les commémorations historiques. Le professeur demandera aux élèves de se concentrer sur la musique et le sport en vue de l'acquisition ou la révision du vocabulaire propre à ces deux champs lexicaux. Dans un premier temps, chaque élève sera invité à faire des recherches (en termes de contenu et de vocabulaire) sur Internet pour aboutir à une courte fiche de présentation liée à l'événement choisi. Dans un second temps, chaque élève constituera une fiche propre à l'interaction : des exemples de questions de journalistes, des outils linguistiques pour faire rebondir la discussion, etc. Le professeur demandera aux élèves, à l'issue de la séance, de se préparer pour la tâche finale.

La huitième et dernière séance sera consacrée à la réalisation de la tâche finale. Il s'agira, pour les élèves, d'une évaluation sommative sur l'activité de l'interaction orale. Le professeur demandera aux élèves d'être, tour à tour, journaliste ou personne interviewée. Selon la formule du *speed-dating* (proposée avec pertinence par un des candidats du concours), toutes les 5 minutes, chaque élève changera de rôle. Chaque oral commencera par une présentation du journaliste de l'événement choisi et ensuite les questions-réponses s'alterneront. Chaque élève devra donner une opinion tranchée, parfois positive, parfois négative. Le journaliste veillera à ce que ses questions suscitent une vive réaction, à ce qu'elles soient parfois polémiques. Une attention particulière sera consacrée à l'intonation des questions, à l'expression du point de vue, et les élèves devront alimenter le débat, montrer leur capacité à faire rebondir la discussion. Un dictaphone sera placé au centre de chaque table et le professeur ne corrigera qu'un seul échange par élève, selon le choix de l'élève. Il s'agira de valoriser les prises de risque ainsi que les compétences propres à une interaction orale.

À l'issue de cette séquence, le professeur pourrait proposer une séquence sur la question linguistique italienne ou un travail sur un événement historique marquant qui s'inscriraient respectivement dans les axes « diversité et inclusion » et « territoire et mémoire » pour prolonger cette réflexion sur la constitution et l'évolution de l'identité italienne au fil du temps.

## **ANNEXE**

**Accès aux dossiers**

## **Agrégation interne d'italien session 2021**

### **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 – texte :**

Extrait de : Maria Mautone – Anna Maria Frallicciardi, *Itinerari di geografia fra tradizione e cambiamento*, Napoli, Guida, 2003

**DOCUMENT 2 – texte :**

Extrait de : Silvia Avallone, *Marina Bellezza*, Milano, Rizzoli, 2013

**DOCUMENT 3 – texte :**

«Faticare in campagna è il lavoro più bello del mondo, altro che vita in ufficio», article de Marco Vesperini, tiré de [www.ilfattoquotidiano.it](http://www.ilfattoquotidiano.it), 4 décembre 2016

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/12/04/faticare-in-campagna-e-il-lavoro-piu-bello-del-mondo-altro-che-vita-in-ufficio/3222356/>

**DOCUMENT 4 – vidéo :**

Scène initiale du film de Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960

**Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.**

## DOCUMENT 1

Con la prima guerra mondiale terminano le grandi migrazioni transoceaniche anche per il blocco di molti paesi come gli USA che impediscono l'entrata agli stranieri. Ad esse si sostituiscono migrazioni all'interno dei continenti (ad esempio, in Europa, nel XX secolo, si emigra dal Sud verso i paesi industrializzati della Germania, del Belgio, della Francia) o all'interno degli stessi Stati: in Italia, a metà del novecento, si ha il grande esodo dal Sud al Nord del Paese.

Le migrazioni interne propriamente dette avvengono tra un luogo e l'altro dello Stato e non implicano il superamento di confini politici. [...]

Le emigrazioni dalle aree rurali a quelle urbane sono oggi, nei paesi avanzati, un fenomeno in estinzione, ma hanno costituito un flusso di notevole portata in passato. Le città, infatti, rappresentano dei poli di attrazione perché offrono maggiori opportunità di lavoro e di mobilità sociale. D'altro lato la meccanizzazione dell'agricoltura ha espulso dal settore masse di contadini, la cui unica alternativa alla disoccupazione era quella di dirigersi verso le città nelle quali si innestavano funzioni industriali e terziarie. [...]

Nell'Italia preindustriale la mobilità interna era piuttosto limitata, tuttavia si può ricordare che il trasferimento dell'aristocrazia nelle città fu accompagnato da un imponente flusso di servitori, di artigiani, mendicanti che gonfiarono a dismisura le aree urbane, al di sopra delle loro capacità di offrire posti di lavoro: Napoli ne è un esempio già nel 1500.

I trasferimenti interni di massa sono cominciati nella seconda metà dell'ottocento, in concomitanza con l'industrializzazione delle città settentrionali. Da principio, le migrazioni si svolgevano nell'interno delle regioni del Nord, mentre nel Mezzogiorno, i migranti partivano ancora per mete extranazionali. La meridionalizzazione delle migrazioni interne si manifesta già prima del secondo dopoguerra, quando lo spostamento dal Sud al Nord s'identificò con lo spostamento dalle campagne meridionali, in piena crisi, alle città industriali del Nord. E ciò malgrado che il regime fascista, nell'esaltazione della vita rurale ostacolasse l'inurbamento. Si valuta che negli anni Trenta fino ad un milione di persone l'anno lasciasse le campagne per le città. Il fenomeno ha poi assunto ancora maggiori proporzioni nel dopoguerra e almeno fino agli anni settanta, quando comincia ad essere rilevato un movimento inverso città-campagna. [...]

In realtà, soprattutto in Europa si è trattato di un allargamento della città nelle campagne circostanti che ha dato luogo ad una diffusione di abitanti e attività su spazi più ampi. La controurbanizzazione implica, invece, una crescita – il più delle volte a causa di risorse endogene – di luoghi periferici non contigui alle aree urbane.

Se gli spostamenti campagna-città sono ormai un ricordo nei paesi sviluppati, in quelli in via di sviluppo o sottosviluppati sono una triste realtà. Masse di contadini disperati lasciano le campagne poverissime per trasferirsi in città incapaci di offrire alloggi e posti di lavoro. La crescita abnorme delle città del Terzo Mondo è legata all'inurbamento di queste masse umane che si addensano abusivamente talvolta in quartieri degradati centrali, dove manca spesso acqua ed elettricità, oppure si pigiano in misere agglomerazioni periferiche fatte di precarie baracche e tuguri chiamate *goubervilles* nel nord Africa, *favelas* a Rio de Janeiro, *bustees* a Clacutta, *barrios* nell'America spagnola.

Maria Mautone-Anna Maria Frallicciardi, *Itinerari di geografia fra tradizione e cambiamento*, Guida Editori, 2003

## DOCUMENT 2

Osservava dalla finestra, dall'ultima casa dell'ultimo paese a ridosso del confine, la luce franare sulle dorsali del Mucrone e del Cresto. Una muraglia dimenticata, percorsa da pastori solitari con le loro greggi, fatta di pascoli e di faggete, di rocce che si diceva irradiassero una sostanza oscura.

5 All'inizio, quando aveva deciso di vivere lì, a Piedicavallo, l'avevano presa per pazza, sia i suoi genitori sia i colleghi di dottorato. C'era chi si spingeva a Parigi o a Berlino per realizzare i propri desideri, chi aveva bisogno di sentirsi nel cuore affollato del mondo, chi poteva andare. E c'era chi invece, come lei, si accoccolava  
10 presso la sua radice, nella sua provincia abbandonata, in un punto così lontano a nord-ovest, così mal servito dai trasporti e dalle comunicazioni da sembrare quasi una frontiera inesplorata.

E in effetti lo era stata: una terra di spaccapietre, di cercatori d'oro, di migranti. Una frontiera al contrario, non da conquistare ma da cui allontanarsi. Nell'Ottocento, e fino alla metà del Novecento, gli uomini partivano per l'America, per l'Australia. Era  
15 una prassi collaudata: si sposavano, e s'imbarcavano il giorno dopo alla ricerca di una fortuna che brillava sempre e soltanto in continenti lontani.

Le donne invece no. Le donne non si muovevano mai, come le radici interrato dei castagni, come i tuberi e i massi. Aspettavano. Che i loro mariti tornassero a metterle incinte, che i figli crescessero, che i mariti tornassero là a morire. Anche lei  
20 sentiva di avere qualcosa di quelle donne. Qualcosa che avrebbe voluto combattere, ma arrendersi era un istinto troppo forte.

E poi c'era questo da dire: i prezzi delle case, gli affitti stracciati. Forse era soltanto una scusa ma non era poco. E non era la sola. Gradualmente, da qualche anno, senza che nessuno se ne accorgesse, quasi in punta di piedi, mentre  
25 sparivano i pochi esercizi commerciali e gli ultimi anziani superstiti, la valle si ripopolava di nascosto.

Come lei, altri ragazzi della sua età senza lavoro fisso né fissa dimora s'insediavano uno dopo l'altro in quelle vecchie abitazioni che erano appartenute ai nonni, con le stufe al posto dei termosifoni, la legnaia per l'inverno, e i solai pieni di  
30 oggetti senza più uso né nome.

Le rimettevano a posto, oppure le prendevano in affitto a cento, duecento euro al mese. Quelle case che i genitori avevano abbandonato negli anni Sessanta e Settanta, loro, nel 2012, tornavano ad abitarle.

Era strano. Per certi versi era addirittura trasgressivo: la Vodafone che  
35 prendeva e non prendeva, internet in un solo punto della casa, piantare i pomodori nell'orto, farsi quindici chilometri per mandare un fax o fotocopiare qualcosa. In fondo, la sua era una generazione tagliata fuori da tutto, nata nel posto sbagliato, al momento sbagliato. E allora tanto valeva ritirarsi sul confine. Tornare indietro, disobbedire.

Silvia Avallone, *Marina Bellezza*, Milano, Rizzoli, 2013

## DOCUMENT 3

**“Faticare in campagna è il lavoro più bello del mondo, altro che vita in ufficio”**

*Elisabetta, Teresa e Francesca hanno deciso di proseguire l'attività dell'azienda di famiglia. Si svegliano all'alba, si occupano della mungitura, degli altri animali che “ospitano” e dei vigneti. “Abbiamo deciso di rimboccarci le maniche e investire in un settore sempre più mortificato e con un basso tasso di ricambio generazionale”*

5 “Ora sentiamo la responsabilità di portare avanti una storia, la nostra”. Hanno fatto studi tra loro diversi, ma hanno sempre amato la campagna. Fino a prendere in gestione un vigneto, ciliegi, campi coltivati ed una stalla. Sono Elisabetta, Teresa e Francesca, rispettivamente audioprotesista, studentessa di Enologia all'Università di Padova e Chimica e tecnologie farmaceutiche. Quel patrimonio fatto di terre e animali era  
10 l'azienda di famiglia, la Eredi Marcon di Mason Vicentino, in provincia di Vicenza. Prima era gestita dai genitori e dalla zia poi, da quando nel '95 il papà è mancato, a portarla avanti sono state sole donne.

“Abbiamo deciso di rimboccarci le maniche e investire in un settore sempre più mortificato e con un basso tasso di ricambio generazionale”, dicono prima di passare a  
15 raccontare le loro giornate. “In realtà sono tutte diverse fra loro, anche se dobbiamo sempre e comunque prenderci cura degli animali e della terra. Possiamo dire che non ci annoiamo mai”. E a queste tre ragazze, tra i 23 e i 30 anni, l'entusiasmo non manca.

“Ci svegliamo all'alba – racconta Francesca – per la mungitura del latte che poi  
20 diamo a un'azienda per produrre il formaggio Asiago. Poi pensiamo agli *altri*”. Perché oltre alle mucche ci sono gatti, cani, galli, galline, conigli, un asino e Reginaldo, un'oca. Tutti da compagnia, ognuno orgoglio delle loro proprietarie. Come lo sono anche i ciliegi della tipologia autoctona di Marostica. “Abbiamo in cantiere un progetto per avviare la produzione di uno yogurt a chilometro zero con la nostra frutta”, spiega Teresa, la più giovane. “E mi piacerebbe trovare un modo per trasmettere l'importanza di questo  
25 lavoro. Magari partendo dalle piccole cose: insegnare a riconoscere la frutta di stagione o capire come vivono gli animali”.

Passione e duro lavoro, ma anche voglia di innovare guardando oltre l'Italia. Per questo Teresa ha appena terminato un'esperienza di alcuni mesi in un vigneto francese. “Ho potuto costatare un approccio diverso da quello italiano – racconta –,  
30 avendo anche la conferma di quanto sia importante per le piccole tenute come la nostra saper fare un po' di tutto. Incluso riparare i macchinari, le cui spese di manutenzione incidono non poco nel bilancio annuale”. Nella loro tenuta, le tre sorelle producono “due tipologie di vitigni autoctoni: Merlot e Cabernet: vendiamo l'uva alla cantina di cui siamo socie e da lì fanno il vino. E abbiamo acquistato ulteriori quote regionali per inserire  
35 anche un bianco e sono andata in Francia per imparare di più”.

A volte, però, le norme complicano la gestione delle attività per i piccoli imprenditori. Come nel caso della vendemmia. “Vorremmo invitare i nostri amici a farla con noi come si faceva un volta – dice Francesca – ma non possiamo perché rischiamo una multa se non dimostriamo di pagarli. Siamo contro lo sfruttamento e una legge per  
40 impedirlo è giusta, ma si dovrebbe trovare una soluzione su questo aspetto”.

E anche il tema dei fondi europei è spesso un ostacolo per i giovani imprenditori agricoli: “Gli investimenti da proporre per avere accesso ai finanziamenti, anche i più bassi, si aggirano intorno ai venticinque mila euro – spiega Elisabetta –. Per ora non facciamo debiti, ma è difficile pensare di poter vivere in tre senza fare investimenti”. Il futuro, quindi, lo vedono a contatto con la natura. “Io non riuscirei a lavorare in un  
45 ufficio, questo è il lavoro più bello del mondo – conclude Teresa –. Mi dispiace che il settore agricolo sia a volte disprezzato o sottovalutato. Anche perché dovremmo difendere la varietà e la qualità del nostro cibo”.

Marco Vesperi, *Il fatto quotidiano*, 4 dicembre 2016

## DOCUMENT 4

Vidéo (d'après un document mp3) : Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960, scène initiale.  
Minutage de l'extrait : 3'31 à 6'42.



## FICHE CANDIDAT

**DOCUMENT 1 – texte :**

Poésie de Alda Merini, «A tutti i giovani raccomando», *La vita facile*, 1996

**DOCUMENT 2 – vidéo :**

“Produco poesia, una merce inconsumabile”, extrait d’un interview à Pier Paolo Pasolini pendant l’émission de Enzo Biagi *Terza B facciamo l’appello*, 1971

<https://www.youtube.com/watch?v=1My7T3WwxnA>

**DOCUMENT 3 – texte :**

«Poesia o antipoesia? La poetry slam sbarca in Italia. E il rap ringrazia», article de Kento, tiré de [www.ilfattoquotidiano.it](http://www.ilfattoquotidiano.it), 5/11/ 2018

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/11/05/poesia-o-antipoesia-la-poetry-slam-sbarca-in-italia-e-il-rap-ringrazia/4737640/>

**DOCUMENT 4 – texte :**

«Triuggio capitale della poesia dei giovani», article tiré du magazine en ligne *Brianzapiù*, 2015

<https://www.brianzapiu.it/triuggio-capitale-della-poesia-per-giovani/>

**Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.**

**DOCUMENT 1****A tutti i giovani raccomando**

A tutti i giovani raccomando:  
aprite i libri con religione,  
non guardateli superficialmente,  
perché in essi è racchiuso  
5 il coraggio dei nostri padri.  
E richiudeteli con dignità  
quando dovete occuparvi di altre cose.  
Ma soprattutto amate i poeti.  
Essi hanno vangato per voi la terra  
10 per tanti anni, non per costruirvi tombe,  
o simulacri, ma altari.  
Pensate che potete camminare su di noi  
come su dei grandi tappeti  
e volare oltre questa triste realtà quotidiana.

Alda Merini, *La vita facile*, 1996

## DOCUMENT 2

<https://www.youtube.com/watch?v=1My7T3WwxnA>



## DOCUMENT 3

**Poesia o antipoesia? La poetry slam sbarca in Italia.  
E il rap ringrazia**



La poesia in Italia è viva e sta benissimo. O meglio, sta benissimo un determinato tipo di poesia performativa: la cosiddetta *slam poetry*, disciplina da scontro che si esprime in sfide a colpi di versi, in cui il giudice è il pubblico e i vincitori vanno avanti fino a competere a livello nazionale e internazionale. Diciamolo subito, è chiaro che il concetto di "gara di poesia" lascia il tempo che trova. Fortunatamente non esiste alcun metodo di giudizio oggettivo: possiamo soltanto dire quale poeta e quale testo ci parla più da vicino, e la meraviglia è proprio questa. Lo sanno bene gli *slammer*, gli organizzatori e lo sapeva altrettanto bene fin dall'inizio chi ha portato in Italia questo genere dai bassifondi di Chicago dove è nato. La competizione è una scusa per portare la poesia dove prima non c'era, per ridiscutere il coinvolgimento del pubblico, per ripensare il rapporto tra scrittura e performance dal vivo. Sicuramente poesia anti accademica, che qualcuno si è spinto a definire antipoesia appunto per il carattere così inedito e sovversivo.

Ecco, grazie al lavoro di Voce e di reti nazionali come Lips – Lega Italiana Poetry Slam – la Penisola è ormai costellata di piccoli e grandi eventi in cui poeti (o sedicenti tali) si sfidano, si confrontano, si ispirano reciprocamente e a volte si mandano a quel paese, in una dinamica che richiama vagamente quella delle "battle" in cui sono i rapper a confrontarsi. Quindi potreste trovare uno slam in un teatro, ma anche in una birreria; e sul palco potreste appunto vedere un rapper contro una penna più classica, ciascuno più o meno bravo, coinvolgente, convinto di potersi meritare l'appellativo di poeta. Il vincitore verrà fuori secondo l'umore del pubblico e di mille altre variabili, ma un minimo di oggettività deve in fondo esserci se è vero che per gli ultimi tre anni consecutivi il campione italiano Lips è stato, meritatamente, Simone Savogin. [...].

Come è sacrosanto che sia, anche una scena così complessa e pullulante si attira delle critiche, e negli ultimi giorni ne è arrivata una da parte di una voce autorevole, quella della poetessa e performer Rosaria Lo Russo, che spesso si è

trovata a condividere il palco con gli slammer e, tramite Facebook, definisce la loro  
 forma espressiva "banalissima, dal linguaggio piatto, che non dice nulla che già non  
 30 si sappia, che è finta protesta, finti sentimenti ecologici, una finzione banalissima, più  
 banale di una canzonetta di Sanremo, tarata su schemi consunti e abusati di ritmo  
 rappeggiante".

Risponde, con spettacolare ironia ed efficacia, Sergio Garau, uno dei  
 protagonisti della scena. Il post non è particolarmente sintetico, ma merita la lettura  
 35 perché è un viaggio in ciò che molti di noi hanno trovato nella *slam poetry*: "Lo slam  
 dice al 14enne che la poesia può essere anche quella che scrive e ascolta lui, che la  
 sua comunità di pari può decidere se rappresentarsi, riconoscervi. Può essere un  
 modo di avvicinare alla lettura di poeti, contemporanei o del passato. La poesia di  
 intrattenimento consumistico (libresca, digitale o orale che sia) abbatte il Mostro della  
 40 Noia Mortifera Poetica, ma, sorpresa sorpresa, ne prende il posto e diventa il  
 secondo mostro: il Mostro dell'Intrattenimento Consumistico. Ecco, lo slam io non lo  
 colloco come ponte tra il primo mostro (la noia) e il secondo mostro  
 (l'intrattenimento), ma come ponte tra il secondo mostro (l'intrattenimento) e la tanto  
 agognata poesia, l'oggetto di valore di questa nostra narrazione". [...].

45 Negli ultimi tempi ho l'opportunità di trascorrere parecchio tempo con  
 un'associazione che, tra le altre cose, gestisce la biblioteca di un carcere minorile.  
 Lavorando accanto alle operatrici, ho notato che fanno tutti gli sforzi possibili per  
 accontentare le richieste dei ragazzi detenuti, andando a cercare per loro anche titoli  
 di scarsissimo valore letterario. "Un brutto libro è meglio di nessun libro": il  
 50 ragionamento non fa una piega e, per come la vedo io, il pensiero è applicabile  
 anche alla nostra società in generale, dove aumenta il numero dei "non lettori", cioè  
 le persone che non prendono mai in mano un libro, in assoluto. Anche i romanzi  
 pseudoerotici e le raccolte di aforismi riciclati sono meglio del nulla, perché sono  
 parola scritta e quindi per definizione più ordinata, potente, memorabile del vago e  
 55 spaventoso non-logos in cui siamo immersi. E, onestamente, amplierei ulteriormente  
 il discorso anche alla poesia e alla sua fruizione. [...].

di Kento, rapper e attivista

*Il fatto quotidiano*, 5 novembre 2018



## DOCUMENT 4

**Triuggio<sup>1</sup> capitale della poesia dei giovani**

*Domenica 7 giugno a Villa Taverna la premiazione ufficiale del 24<sup>a</sup> Premio Internazionale Centro Giovani e Poesia. Intanto parte l'edizione del 25<sup>o</sup>.*

A Triuggio parte, nel 1988-89, la storia di un sogno che si realizzerà nella fondazione, un anno dopo, del CENTRO GIOVANI E POESIA. Un'associazione di volontariato socio-culturale, imperniata sull'approccio alla poesia come esperienza di crescita umana. A..A..A , autonomia, autogestione ed autofinanziamento, questa la piccola utopia con cui il Centro è nato e si è sviluppato in questi anni. Una piccola associazione (attualmente conta circa 50 soci, sparsi per l'Italia e l'Europa) con grandi progetti, in parte realizzati ed, in parte, in via di realizzazione: dall'esperienza dei laboratori di poesia, al Premio Internazionale e gli accordi per la costituzione di Laboratori permanenti di poesia all'estero, come momenti di un dialogo interculturale che vede la Poesia come soggetto-oggetto, come protagonista in grado di favorire l'incontro ed il gemellaggio.

Come si è giunti a tutto questo e su quali basi è un po' il segreto, se vogliamo, la caratteristica del Centro. Una piccola associazione ha maggiore duttilità operativa e capacità di protagonismo ma ha anche lo svantaggio di minori possibilità organizzative e finanziarie, perciò si è cercato di agire sempre tramite sinergie tra enti, singoli ed associazioni, offrendo, come "partner", il patrimonio di esperienze, per avviare e gestire iniziative e progetti, impensabili in chiave solitaria.

Ecco allora che dal Laboratorio di poesia si passa al Premio Internazionale e da questi ai Laboratori permanenti, coinvolgendo innanzitutto le Amministrazioni Comunali e poi i possibili "sponsor" o collaboratori dal punto di vista economico-finanziario. [...].

Nel frattempo, ai laboratori scolastici, che ho avuto modo di sperimentare, in Italia, da Nord a Sud, si era aggiunto il Premio Internazionale "Centro Giovani e Poesia – Triuggio", quest'anno alla sua 24<sup>a</sup> edizione, che ci fece superare le frontiere, soprattutto con l'Est europeo, in un periodo in cui cadevano i regimi comunisti e nei giovani di quei Paesi vi era un grande bisogno di comunicare, di parlare, di scrivere, di conoscere... Cominciano allora i contatti, i viaggi ed il Premio trova ad Est un'eco insperata. In ogni edizione, parteciperanno mediamente oltre 500 autori, di cui un quinto stranieri (quest'anno ben il 42% dei partecipanti), e di questi, la maggioranza dai paesi dell'Est... ma poi tanti da tutto il mondo.

Tra questi contatti, nel 1997, quello con la Polonia e con Jelcz-Laskowice si sviluppa, grazie alla preziosa collaborazione di una amica, un giovane medico, la d.ssa Silvia Kornicka, che mette a disposizione la sua conoscenza linguistica dell'italiano e le sue relazioni con Scuole ed Amministrazione Locali. La partecipazione dei giovani polacchi al premio internazionale è l'input di tutto il resto... I loro testi, tradotti in italiano da Silvia e da un'altra collaboratrice che si aggiunge, Barbara Noga, una laureata in lingue e letteratura, di origine polacca ma residente da molti anni a Triuggio, consentono loro di ottenere prestigiosi piazzamenti nella manifestazione internazionale... Nasce il primo progetto di laboratorio permanente... Si giunge ad una prima visita "informale" nel 2000, con scambio tra le due Amministrazioni Comunali, e poi nel 2003 alla firma dell'accordo...

Alla base dello spirito degli accordi vi è:

- la ricerca di un referente, su cui impostare il lavoro di un gruppo locale;
- un periodo di studio "base" delle lingua italiana, da parte del gruppo di giovani del laboratorio;

<sup>1</sup> Triuggio è un comune italiano di 8 797 abitanti della provincia di Monza e Brianza in Lombardia

- un soggiorno successivo in Italia, per sperimentare dal vivo la metodologia del "Laboratorio";
- la possibilità di mettersi a disposizione delle Scuole, al ritorno in Polonia ed in Bulgaria, per attuare laboratori.

50 Questa è la cronistoria dell'evolversi di una idea (il Centro Giovani e Poesia) che ha poi portato allo sviluppo dei vari progetti che ora "gemellano" culturalmente Triuggio, ed il Centro, con Jelcz e con Pernik (dal 2011 anche con Sofia, la capitale della Bulgaria). Nel corso degli anni vi sono state anche esperienze, scaturite da  
 55 contatti personali, con Croazia, Romania ed Ucraina. Incontri e seminari hanno portato il Centro anche nelle Università di Torun e Gliwice (Polonia) ed esperienze con Licei croati e romeni. Con la collaborazione avviata con il Centro Culturale italo-Romeno di Milano, per il Premio Internazionale di poesia, si è infine approfondito il contatto con l'area linguistica romeno-moldava, che ha portato sul palcoscenico letterario molte giovani promesse della poesia di questi Paesi.

Alessandro Villa – Fondatore del *Centro Giovani e Poesia*, 2015

#### **25ª EDIZIONE Premio Internazionale CENTRO GIOVANI E POESIA TRIUGGIO 2015 – 2016**

##### **Bando di concorso**

##### **Art. 1**

Il Centro Giovani e Poesia di Triuggio, con la collaborazione del Comune, della Banca di Credito Cooperativo Valle del Lambro, del Parco Valle Lambro, del Centro Culturale Italo-Romeno di Milano, dell'Associazione per la Cultura Bulgara in Italia, della Prometheus Editrice di Milano, il patrocinio dell'Università del Tempo Libero della Valle del Lambro, della Pro Loco Triuggio, dell'A.N.M.I.G. Sez. di Monza e Brianza e dell'I.P.A. Brianteo, bandisce la 25ª edizione del Premio Internazionale omonimo, riservato ad autori in lingua italiana.

##### **Art 2**

Il Premio si suddivide in 7 sezioni

- A) per ragazzi/e sino al 12° anno di età compiuto;
- B) speciale Scuole;
- C) per i giovani dai 13 ai 17 anni compiuti;
- D) per autori dal 18° anno d'età compiuto in avanti;
- E) per silloge inedite;
- F) per Foto-Poesia a soggetto Natura/Ambiente/Società;
- G) speciale A.N.M.I.G., dedicata alla promozione "del sentimento di fratellanza, dell'amore della libertà e difesa della Pace";

Compatibilmente con le norme del presente bando, è possibile partecipare a più sezioni.

<https://www.brianzapiu.it/triuggio-capitale-della-poesia-per-giovani/>

## FICHE CANDIDAT

### DOCUMENT 1 – texte :

I francesi si arrendono: "L'italiano è più sexy", article de Alberto Mattioli tiré de [www.lastampa.it](http://www.lastampa.it), 8 août 2017

<https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2017/08/08/news/i-francesi-si-arrendono-l-italiano-e-piu-sexy-1.34433120>

### DOCUMENT 2 – texte :

Catherine Colonna, "La Francia e l'Italia", préface de *La relazione Francia-Italia - Presentazione e cifre chiave*, Servizio Stampa e comunicazione, [www.ambafrance-it.org](http://www.ambafrance-it.org), 4 mars 2016

[https://consmetz.esteri.it/consolato\\_metz/resource/doc/2017/02/relation\\_france\\_italie\\_2016.pdf](https://consmetz.esteri.it/consolato_metz/resource/doc/2017/02/relation_france_italie_2016.pdf)

### DOCUMENT 3 – vidéo :

"Leonardo, genio francese", reportage de Tg2, publié sur Youtube le 2 mai 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4Was2SIYUA>

### DOCUMENT 4 – image:

"Esabac, un solo esame due diplomi", affiche de l'Institut culturel français pour la cérémonie des dix ans d'Esabac, Turin, 18 février 2019

<https://www.institutfrancais.it/milano/cerimonia-i-dieci-anni-dellesabac-torino-18-febbraio-2019>

**Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.**

## DOCUMENT 1

## I francesi si arrendono: "L'italiano è più sexy"

Comunque vadano a finire le attuali gravi controversie franco-italiane, la Libia, i migranti, i cantieri e il cuoco bolognese licenziato in Borgogna perché si rifiutava di stracuocere le tagliatelle, una guerra è improbabile. Come molti stranieri, e forse anche più di altri, i francesi non hanno grande considerazione per l'Italia, ma adorano gli italiani.

Perché il Paese sarà pure inaffidabile, inefficiente, inattendibile e ogni altro aggettivo che cominci per «in», ma è pur sempre quello che esporta gli oggetti più belli, le macchine più veloci, il cibo più buono, i vestiti più eleganti e Monica Bellucci.

Eh, oui. La conferma arriva da un sondaggio realizzato da Babel, un'applicazione per lo studio delle lingue (attività, en passant, cui i francesi dovrebbero dedicarsi di più, dato che le parlano malissimo). E qui, bingo: per il 40% dei francesi, l'accento italiano è «il più sexy». Stracciati l'inglese, 23%, e lo spagnolo, 18. Ma l'apprezzamento della lingua, evidentemente, è solo la conseguenza di quello per il Belpaese. Esiste e resiste, ancora e sempre, il mito dell'Italia come patria dell'arte di vivere, del Bello, del piacere, del fascino e insomma della dolce vita, giusto per citare le uniche due parole italiane che i cugini conoscono.

Certo, è un condensato di luoghi comuni, preferibilmente in bianco e nero come nelle vecchie commedie all'italiana che piacevano tanto anche dall'altra parte delle Alpi. Ma nulla è più duro a morire degli stereotipi: e il fatto che l'accento italiano sia tuttora considerato «chantant et séduisant» ne è la conseguenza.

Comunque sia, fra francesi e italiani il primato della seduzione ce lo giochiamo. Forse non è un caso che Giacomo Casanova abbia scritto in francese il più bel libro di memorie di un italiano, o che l'unico poema apertamente erotico della letteratura italiana, «L'Adone» del cavalier Marino, sia stato pubblicato in Francia. Fate l'amore, non fate la guerra. E magari, cari cugini, prendetevi pure qualche migrante. Sono in Italia da tanto tempo che ormai l'italiano così sexy lo parlano perfettamente.

Alberto Mattioli, *La Stampa*, 8 agosto 2017



## DOCUMENT 2

## La Francia e l'Italia

La relazione italo-francese va ben oltre i soliti rapporti che esistono tra due paesi vicini. L'Italia e la Francia sono nazioni sorelle, la cui relazione è il risultato di una lunga storia comune e di una profonda e reciproca amicizia. [...]

5 La Francia e l'Italia hanno molto in comune. Esse condividono gli stessi valori e sono attive in Europa e nel mondo per promuovere la pace e la sicurezza, preservare il pianeta e contribuire alla sua organizzazione più armoniosa.

I nostri legami sono stretti nel settore economico. L'Italia e la Francia sono l'una per l'altra il secondo partner economico e commerciale; la Francia è anche il primo investitore in Italia e l'Italia il quinto in Francia.

10 I programmi di cooperazione sono numerosi e fruttuosi, in tutti i settori: le decine di festival e di mostre, i lavori comuni nel campo della ricerca, soprattutto spaziale, l'esame franco-italiano chiamato EsaBac, la futura linea ad alta velocità Lione-Torino, per citarne solo qualcuno, dimostrano l'intensità e l'ambizione delle nostre relazioni. Ancora molto recentemente, un'équipe italo-francese ha svolto un ruolo chiave nell'individuazione delle  
15 onde gravitazionali, predette da Einstein cento anni fa.

L'amicizia italo-francese si misura anche in base all'impegno dei nostri due paesi nella costruzione europea. La Francia e l'Italia ne sono membri fondatori: membri della CECA  
20 poi firmatari dei Trattati di Roma del 1957, esse hanno dato all'Europa parecchi dei suoi padri fondatori, tra cui Alcide de Gasperi, Jean Monnet e Robert Schuman. Insieme hanno contribuito alle tappe che hanno portato ad una più forte integrazione e continueranno a difendere l'ambizione di un'Unione sempre più stretta in particolare nella prospettiva del sessantesimo anniversario dei Trattati di Roma, l'anno prossimo.

Di fronte alla crisi che colpisce l'economia europea di questi ultimi anni, la Francia e l'Italia  
25 hanno messo in comune la loro energia e la loro determinazione per difendere la moneta comune e la priorità data alla crescita e all'occupazione in Europa, nel rispetto delle regole stabilite dai trattati. Esse continueranno ad adoperarsi in questo senso essendo forza propositiva in materia d'approfondimento dell'Unione economica e monetaria e dell'integrazione della zona euro.

Nello stesso modo, la Francia e l'Italia cooperano strettamente per far fronte all'importante  
30 sfida rappresentata dai flussi migratori, in particolare nel Mediterraneo, e che riguardano tutta l'Unione europea. Esse sono legate alla libertà di circolazione e al mantenimento dello spazio Schengen e chiedono soluzioni europee, allo scopo di rafforzare i controlli alle frontiere esterne e di realizzare una politica di ritorno europea per quei migranti che non rientrano palesemente nell'ambito del diritto d'asilo.

35 La specificità della relazione che lega la Francia e l'Italia si esprime anche attraverso il rapporto di gemellaggio esclusivo tra le nostre due capitali, Parigi e Roma. Il sessantesimo anniversario del giuramento di gemellaggio, firmato il 30 gennaio 1956 a Parigi, è stato al centro di celebrazioni incrociate il 29 e 30 gennaio scorsi, testimoniando l'attenzione reciproca che rivolgiamo a questa relazione unica.

40 Attraverso questi importanti esempi, la Francia e l'Italia dimostrano ancora una volta quanto la profondità della loro collaborazione conta in Europa e nel mondo.

Catherine Colonna, *La relazione Francia-Italia - Presentazione e cifre chiave*,

## DOCUMENT 3

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4Was2SIYUA>



## DOCUMENT 4

## DOCUMENT 5

An advertisement for the Esabac exam. The background is a solid green color. On the left, a man with dark hair and a beard, wearing a red t-shirt, has his eyes closed. Numerous colorful butterflies (blue, yellow, pink, green) are scattered around him, some appearing to fly out from his chest. In the top right corner, the text 'Esabac' is written in a large, light blue font, followed by a vertical line and the words 'ESAME DI STATO BACCALAURÉAT' in a smaller, white, sans-serif font. Below this, the phrase 'Un solo esame *due diplomi*' is written in a white, italicized font. In the bottom right corner, there is a blue rectangular logo with the words 'INSTITUT FRANÇAIS' in white, with 'ITALIA' in a smaller font below it. Below the logo, the website address 'www.institutfrancais.it' is written in white.

<https://www.institutfrancais.it/milano/cerimonia-i-dieci-anni-dellesabac-torino-18-febbraio-2019>

## FICHE CANDIDAT

**DOCUMENT 1 – texte :**

Interview à Jacopo Tomatis sur son livre *Storia culturale della canzone italiana*, tiré du site [www.letture.org](http://www.letture.org), 2 février 2019

**DOCUMENT 2 – vidéo :**

« Sanremo 1958 », vidéo de l'Istituto Luce Cinecittà, 1958  
<https://www.youtube.com/watch?v=iLTVNZRX6NM>

**DOCUMENT 3 – vidéo :**

« Dalla, De Gregori e De André su Sanremo », extrait d'une interview d'Enzo Biagi à Lucio Dalla, Francesco De Gregori et Fabrizio De André dans l'émission "Linea Diretta" du 07/02/1985  
<https://sk-sk.facebook.com/lintellettualeedissidente/videos/2009659552384675/>

**DOCUMENT 4 – texte :**

« Sanremo, perché tutti lo criticano ma poi lo guardano », article de Francesco Canino, tiré de [www.panorama.it](http://www.panorama.it), 9 febbraio 2018  
<https://www.panorama.it/societa/festival-sanremo-fenomenologia>

**Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.**

## DOCUMENT 1



Prof. Jacopo Tomatis, Lei è autore del libro *Storia culturale della canzone italiana* edito dal Saggiatore: è possibile definire la canzone italiana un genere musicale?

- 5 La canzone italiana è sicuramente un genere musicale, dato che una comunità – nello specifico, “noi italiani” – la riconosce come tale: per banalizzarlo, esistono “le canzoni”, ed esiste “la canzone italiana”, la cui identità va oltre il semplice fatto di essere cantata in italiano e prodotta in Italia. È facile, nel senso comune, verificare come esistano canzoni che sono “più italiane” di altre – per esempio, chiunque potrebbe affermare che “Felicità” di Al Bano e Romina, o un brano di Claudio Villa, 10 siano “più italiani” di – per dire – “Via con me” di Paolo Conte, o di una canzone di Ligabue. Questo avviene non per un elemento “etnico”, assolutamente, ma perché ci sono delle caratteristiche che, nel tempo, si sono codificate come “italiane”, e fanno parte del modo in cui la comunità nazionale immagina se stessa.

**Quali elementi caratterizzano la canzone italiana?**

- 15 La canzone italiana, da quando “esiste” come tale, è stata associata con diversi stereotipi: la melodia, la leggerezza... – e, in negativo, il disimpegno, il cattivo gusto. Anche per questa compresenza di stereotipi positivi e negativi la canzone è diventata uno dei simboli dell’italianità.

**Quando e come nasce il genere della canzone italiana?**

- 20 Ovviamente si canta in italiano almeno da quando esiste la lingua italiana (e non è facile decidere da quando ciò avvenga, vista la complessa storia politica della penisola). La canzone italiana come la conosciamo oggi, tuttavia, è un costrutto culturale che si è definito a cavallo tra gli anni del Fascismo e il primo decennio del Dopoguerra: è in questo trentennio – che vede la nascita della radiofonia e del 25 cinema sonoro nel nostro paese, e lo sviluppo di una cultura di massa – che si definiscono quegli elementi che ancora oggi sono al centro dell’idea di “canzone italiana”.

**Qual è stato il ruolo del Festival di Sanremo nell'evoluzione e nella diffusione della canzone italiana?**

30 Sanremo ha di fatto "inventato" la canzone italiana così come la conosciamo: fin dalla prima edizione, nel 1951, Sanremo ha proposto una interpretazione nostalgica e passatista della canzone italiana, vagheggiando un suo passato "mitico" che – in realtà – non è mai esistito come tale. È intorno al Festival, nato dalle politiche della Rai [...], che si è definita quell'idea di canzone che ci è ancora oggi familiare.

**35 Quali diverse estetiche hanno caratterizzato la storia della canzone italiana? E qual è stata l'importanza dei cantautori?**

In una prospettiva di storia culturale, i cantautori italiani, a partire dai primi anni sessanta, hanno segnato il momento in cui la canzone italiana ha ambito a farsi arte, importando nella popular music una serie di strategie e di estetiche che erano della  
40 letteratura e della poesia. Con i cantautori si può avere per la prima volta, a livello di massa, una canzone che prescinda programmaticamente dalla sola funzione di intrattenimento, una canzone "da ascoltare", e con attenzione.

**Che rapporto è esistito tra intellettuali e canzone?**

Per tutti gli anni cinquanta e buona parte dei sessanta, i rapporti tra intellettuali e  
45 canzone sono pressoché nulli. Quando ci sono, gli intellettuali si limitano a deprecare il basso livello della canzone, disprezzando insieme a essa anche il popolo che la fruisce e la apprezza [...]. Semplicemente, in quel momento la canzone non era arte, non nel modo in cui lo erano il cinema, il teatro o la letteratura. Allo stesso tempo, è proprio grazie alle teorizzazioni di alcuni intellettuali "eretici" – Umberto Eco, per  
50 esempio – che la canzone ha trovato delle possibili vie per diventare qualcosa di diverso, superando la sola dimensione dell'intrattenimento.

**In che modo la storia della canzone italiana si è legata a quella del Paese?**

Si comprende la storia della canzone italiana soltanto in rapporto alla storia italiana tout court, ma è bene non postulare un qualche rapporto di rispecchiamento: la  
55 canzone non "rispecchia" la società in cui esiste. Casomai, esiste in stretto rapporto con la cultura in cui viene creata e fruita, e contribuisce essa stessa a modificare quella cultura.

**Quale futuro per la canzone italiana?**

Nel percorso che copre il libro – dal Fascismo agli ultimi decenni del Novecento – la  
60 canzone italiana è passata da sottoprodotto buono appena per intrattenere o per ballare a forma d'arte più o meno riconosciuta, a meccanismo di identificazione generazionale, a strumento di lotta politica e veicolo di contenuti "alti". Dopo la crisi della fine degli anni settanta e il cosiddetto riflusso, la canzone è stata tutte queste cose insieme, e tale è ancora oggi. Negli ultimi anni, mi sembra, prevale una interpretazione nostalgica della canzone, un avvilitamento retromaniaco che porta a  
65 rileggere le stesse idee e gli stessi suoni. Anche se si intravedono fermenti interessanti – per esempio, la trap – che sembrano delineare una spinta verso il nuovo che mancava da un po'.

02/02/2019

<https://www.letture.org/storia-culturale-della-canzone-italiana-jacopo-tomatis>

## DOCUMENT 2

<https://www.youtube.com/watch?v=iLTVNZRX6NM>

## DOCUMENT 3

<https://sk-sk.facebook.com/lintellettualeedissidente/videos/2009659552384675/>



## DOCUMENT 4

## DOCUMENT 5

**Sanremo, perché tutti lo criticano ma poi lo guardano**

*Fenomenologia del Festival, l'evento televisivo italiano più divisivo e crossmediale. Il ruolo dei social e i target dei telespettatori di Sanremo*

Un popolo di santi, navigatori e critici televisivi. Più che un programma tv, il Festival di Sanremo è un catalizzatore di polemiche, ovazioni trionfali e commenti al vetriolo. Da show musicale si è trasformato in vero e proprio fenomeno mediatico, divisivo e crossmediale, senza dubbio il più nazional-popolare con la sua capacità (a tratti estrema) di mescolare alto e basso.

**Perché tutti criticano Sanremo ma poi lo guardano**

Visto da *Sanremo* – che sia in sala stampa, per strada o davanti all'Ariston, dove s'incrociano i personaggi più surreali, un circo Barnum di reduci dei reality e cacciatori di selfie – il *Festival* ha le fattezze dell'isteria collettiva. Da qui, l'unica risposta alla domanda "perché *Sanremo* piace?" è "piace perché piace". E, probabilmente, quando si capirà perché dopo sessantotto edizioni ancora continui a catalizzare così tanta attenzione, a quel punto avrà smesso di piacere.

Giochi di parole a parte, è incredibile come per una settimana sembra quasi che tutto si fermi per concentrarsi sulle canzoni [...] e sul carrozzone festivaliero. Per molti è una sciagura, per altri un'irrinunciabile delizia televisiva, per altri ancora un tic ormai irrimediabilmente connaturato al dna italiano.

**Tutti critici tv per una notte**

La parte più bella del *Festival*? La possibilità di dare libero sfogo all'Aldo Grasso<sup>1</sup> che è in noi. Tutti raffinatissimi critici tv, almeno per una notte, pronti a dire ai conduttori come condurre, ai cantanti come vestirsi (poi, solo in un secondo momento, come cantare), agli scenografi come disegnare la scenografia di quel teatro in miniatura che è l'Ariston, e via dicendo.

Una volta si organizzavano i gruppi d'ascolto – che per la verità resistono granitici ancora oggi, nonostante paiano un vezzo da preistoria televisiva – ma i social sono diventati il mezzo prediletto per diffondere il proprio verbo sulle gesta sanremesi. E poco importa se poi persino i parenti più prossimi si rifiutano di leggere che cosa ne pensiamo di quel look o di quella canzone: l'importante è twittare, condividere, vomitare impressioni e/o banalità spinte, elargire likes perché quello che conta, per molti, è sentirsi protagonisti di una visione collettiva.

**30 Quanti italiani guardano davvero il Festival?**

Ma quanti sono gli italiani che guardano per davvero Sanremo? Qualche dato per capire quale sia la portata complessiva del *Festival*, ce lo dicono i dati Auditel: quelli più freschi, relativi al *Sanremo 2018* targato Baglioni – che ha registrato un inatteso boom di ascolti – ci dicono ad esempio che nella serata di giovedì 8 febbraio 25.620.000 di italiani sono rimasti collegati a Rai 1 per almeno un minuto. [...]

---

<sup>1</sup> Noto critico televisivo

**Che sorpresa, i giovani guardano Sanremo**

Una cosa certa è il trend degli ascolti in crescita da quattro anni, ma la vera sorpresa è che i giovani sono tornati a guardare Sanremo. "Si dice che il *Festival* sia poco seguito dal pubblico anagraficamente giovane, invece nel 2018 il pubblico è ringiovanito", racconta a *Panorama.it* il direttore di Rai 1 Angelo Teodoli. [...]

40 Giusto per fare un esempio, lo share della terza puntata sulle ragazze 15-24 anni ha toccato quota 62.7%, e segna il valore più alto degli ultimi 23 anni (dal 1995). [...] Insomma, il *Festival* gode di buona salute e continuerà ad essere amato, criticato o detestato. Ancora per un po'.

Francesco Canino, *Panorama*, 9 febbraio 2018

## FICHE CANDIDAT

**DOCUMENT 1 – vidéo :** “Mattarella al Cern visita l'acceleratore di particelle LHC”, 10 / 06/2019, [http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610\\_video\\_13583347/](http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610_video_13583347/)

**DOCUMENT 2 – texte :** Hack, l'intervista su Nòva: «La scienza? Una vita senza preconcetti », di Mauro Garofalo, 29 giugno 2013.  
<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-06-29/parla-hack-scienza-vita-114552.shtml>

**DOCUMENT 3 a – image :** Galileo mostra gli effetti del telescopio alla Signoria di Venezia, Caimi Antonio (1811-1878). Realizzazione : 1846, dipinto su tela : olio ; 85 x 67 cm. Localizzazione: Biblioteca Universitaria, Pisa. <https://galileoteca.museogalileo.it>

**DOCUMENT 3 b – image :** Galileo Galilei con alcuni allievi in piazza San Marco a Venezia mentre prova le prime lenti con le quali costruirà il cannocchiale, Catani Luigi (1762-1840). Datazione : 1818. Tipologia: dipinto. Materiali e tecnica: affresco. Localizzazione: Palazzo Pitti, Firenze. <https://galileoteca.museogalileo.it/GTArchivi>

**DOCUMENT 3 c – image :** L'abiura di Galileo Galilei davanti al Tribunale della Sacra Inquisizione Romana. Squarcina Giovanni (1825-1891). Datazione :1863-1870. Dimensioni ca. 400 x 630 cm. Tipologia :dipinto. Materiali e tecnica : olio su tela. Localizzazione : Venezia, Archivio-Museo della Dalmazia, Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone. <https://galileoteca.museogalileo.it/GTArchivi>

**DOCUMENT 4 – texte :** « Terrapiattisti: dove la scienza non arriva », 27 NOVEMBRE 2019 <https://www.focus.it/cultura/mistero/terrapiattisti-dove-la-scienza-non-arriva>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

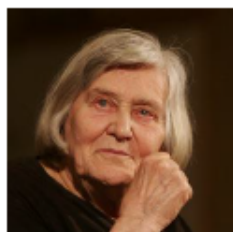


## DOCUMENT 1

[http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610\\_video\\_13583347/](http://www.askanews.it/video/2019/06/10/mattarella-al-cern-visita-lacceleratore-di-particelle-lhc-20190610_video_13583347/)

## DOCUMENT 2

Hack, l'intervista su Nòva: «La scienza? Una vita senza preconcetti»



*Margherita Hack : Toscana di Firenze, nata nel giugno 1922, è stata una delle menti più brillanti della comunità scientifica italiana. Laureatasi con una tesi in astrofisica, ha insegnato Astronomia all'Università di Trieste per circa trent'anni. Specializzata in spettroscopia stellare, è stata la prima donna a dirigere un osservatorio astronomico in Italia. Straordinaria divulgatrice, ha collaborato con numerosi giornali e fondato la rivista L'Astronomia. Tra i tanti libri a carattere divulgativo, ricordiamo « Vi racconto l'astronomia » e « Così parlano le stelle », « L'Universo spiegato ai ragazzi ». Candidata più volte e spesso eletta a cariche pubbliche, prende spesso posizione sui temi etici e sui rapporti tra scienza e religione. È morta il 29 giugno 2013 nella sua Trieste.*

Formare alla scienza è vivere senza preconcetti. Per Margherita Hack, astrofisica italiana e divulgatrice scientifica, l'educazione è libertà e sperimentazione, cultura della ricerca e verifica della realtà. «Educare alla scienza vuol dire formare nelle future generazioni una mentalità razionale, che si basi sul l'osservazione dei fenomeni e cerchi di trarre leggi generali. Dunque, formarli a esseri liberi nel pensiero, perché non siano vittime di superstizioni e pregiudizi. La scuola è il nucleo di questa formazione ma servono più laboratori, anche a costo zero: ne ho visti alcuni in provincia di Pordenone attrezzati con mezzi di fortuna, dove i bambini si provano su esperienze scientifiche e fin da piccoli imparano il lavoro di équipe, con quelli di quinta elementare che spiegano a quelli di terza... La formazione va di pari passo con la sperimentazione: quando si vede realizzato ciò che si è letto, lo si capisce prima».

Investire in istruzione è un concetto caro alla Hack: «L'innovazione si fa con la ricerca, che è frutto della scienza applicata, che a sua volta è frutto della scienza pura. Se si tagliano fondi all'Università come possiamo innovare? Nel nostro Paese, i tagli alla Ricerca rischiano di destinare l'Italia alla "via del sottosviluppo". Innovazione vuol dire inventare: esiste poi un infinito modo di innovare! Ma significa sempre rendere più semplice, fare qualcosa di utile, produrre a costi minori: oggi potrebbe voler dire costruire macchine a idrogeno e ad acqua». Riguardo ai giovani: «Trovo fondamentale – dice l'astrofisica – fare un lavoro che piaccia, che susciti nell'uomo la sua curiosità e la voglia di capire... come nello sport bisogna "allenarsi" duramente per fare lo scienziato (Margherita Hack è stata atleta di salto in alto e in lungo, ndr). L'augurio ai giovani è quello di trovare un'Italia che si renda conto delle necessità della Ricerca e non permetta più la "fuga dei cervelli". Il Giappone, dopo la Seconda guerra mondiale era un Paese quasi medievale, e oggi domina il mondo con i suoi prodotti elettronici, le macchine, le moto. Penso all'Italia che negli anni Sessanta ha avuto grandi aziende

come la Piaggio, Olivetti che fu il primo a mettere in commercio il computer. La sfida oggi per il nostro paese è essere competitivi, innovare e produrre. Le crisi, in scienza così come nella società, si risolvono "con la cultura e l'innovazione della cultura".  
 40 Anche se, spesso, nella scienza lo sviluppo è dettato dai "lampi di genio": proprio per questo, allora, non è tanto importante "programmare" l'innovazione quanto rendere fertile il terreno dove svilupparla.

"Libertà" scientifica per Margherita Hack «significa indagare le leggi della natura senza vincoli (religiosi, dogmatici...) avendo come regola una norma etica fondamentale: che  
 45 la nostra libertà di ricerca non violi la libertà di vita degli altri esseri viventi». Si ha invece una "rivoluzione" in scienza «quando si trova un modo per scoprire cose, fino a quel momento, ritenute impensabili, vecchie di secoli: per esempio quando Aristarco disse che era la Terra a girare intorno al Sole... Nuove scoperte in Astrofisica si sono avute quando è nata la spettroscopia (lo studio della propagazione della luce nello  
 50 spazio ndr)».

La scienza è fondamentale «perché svela le verità, visto che tutto è governato da leggi fisiche: ci sono voluti secoli per capire perché chi è in Australia non vive a testa in giù». I tre scienziati più importanti di sempre sono «Galileo, l'innovatore e l'iniziatore della scienza "moderna"; Newton, per la forza di gravità; e poi Einstein – forse il più grande  
 55 – che ha avuto intuizioni in grado di stravolgere per sempre il senso comune». (...) «Le stelle – dice la Hack – per i greci e i romani erano degli dei, oggi sappiamo che sono pianeti con una distanza dalla Terra, e dunque l'effetto che possono avere sulla vita degli umani è trascurabile quanto l'effetto gravitazionale che può avere una formica su quello del nostro pianeta». E com'è Margherita Hack? Vive con la testa fra  
 60 le stelle, ma coi piedi sulla Terra.

Mauro Garofalo, *Il Sole 24 ore*, 29 giugno 2013

**DOCUMENT 3 a**

**Galileo Galilei con alcuni allievi in piazza San Marco a Venezia mentre prova le prime lenti con le quali costruirà il cannocchiale.**

Catani Luigi, (1762-1840). Datazione: 1818.

Tipologia: dipinto.

Materiale e tecnica: affresco.

Localizzazione: Palazzo Pitti, Quartiere Borbonico o Nuovo Palatino, Sala 15, Firenze.



<https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/immagine/img34459.html>



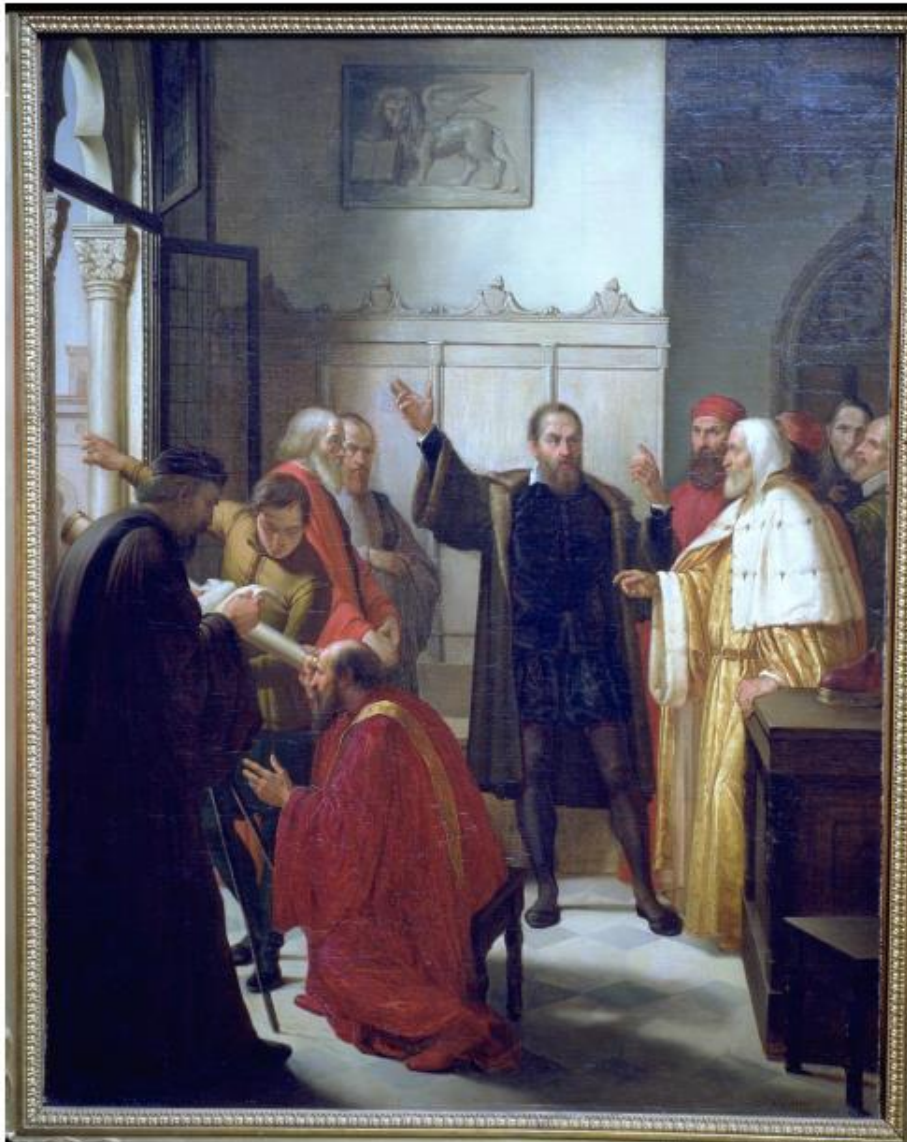
## DOCUMENT 3 b

**Galileo mostra gli effetti del telescopio alla Signoria di Venezia.**

Caimi Antonio (1811-1878). Realizzazione : 1846.

Dipinto su tela: olio; 85 x 67 cm.

Localizzazione: Biblioteca Universitaria, Pisa.



<https://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=000001037747>

**DOCUMENT 3 c****L'abiura di Galileo Galilei davanti al Tribunale della Sacra Inquisizione Romana.**

Squarcina, Giovanni, 1825-1891.

Realizzazione: 1863-1870.

Tipologia: dipinto.

Materiali e tecnica : olio su tela.

Dimensioni: ca. 400 x 630 cm.

Localizzazione: Archivio-Museo della Dalmazia, Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia



<https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/immagine/img34569.html>

## DOCUMENT 4

## DOCUMENT 5

**Terrapiattisti: dove la scienza non arriva**

Siamo stati al convegno dei terrapiattisti italiani a Milano: un festival delle idee strampalate, dagli aerei che vanno ad aria compressa a Lucifero e fino al Sole, che sarebbe a 5.000 km da noi.



*Fiat Earth: mentre si consuma in gran festa l'ultima giornata del Focus Live al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, un "agente segreto" di Focus si imbuca al convegno dei terrapiattisti italiani (e viene subito scoperto). | AMANDA CARDEN / SHUTTERSTOCK*

Il 24 novembre, mentre si svolgeva l'ultima giornata di Focus Live al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, si teneva anche, in un hotel della periferia milanese, un convegno dei terrapiattisti italiani. Un'occasione per vedere dal vivo questi personaggi che rifiutano ciò che arriva dalla scienza tradizionale, dalle istituzioni, dai ricercatori. Che negano non solo la forma del nostro pianeta, ma le missioni spaziali, l'evoluzione delle specie, la gravità, i movimenti della Terra e anche la Storia com'è scritta sui libri. E che invece sostengono che gli astronauti sono attori, che sul nostro pianeta sia vissuta una stirpe di giganti, che esista una cospirazione di "poteri forti" per nascondere alla gente non solo quanto la Terra sia piatta, ma anche per produrre un'informazione manipolata su tutto. [...]

I protagonisti della giornata sono i soliti nomi del terrapiattismo italiano, in particolare Agostino Favari, Albino Galuppini e Calogero Greco. Il primo, ingegnere, rappresenta il terrapiattismo "scientifico": mostra al pubblico due slide che sono le foto di fogli scritti disordinatamente a mano, come un compito in classe di uno studente mediocre, in cui ci sono disegni di triangoli e formule di trigonometria. Lo scopo è dimostrare che il Sole



si trova a circa 5.000 km dalla Terra, anziché a 150 milioni di km, come è nella realtà. Le formulette di Favari, che sono alla portata di uno studente di quarta liceo ma risultano incomprensibili a buona parte del pubblico, sono anche svolte correttamente. Il problema (ma solo per i *terratondisti*) è che funzionano solo se l'ipotesi di partenza è che la Terra sia, appunto, piatta.

20 Galuppini, una laurea in scienze naturali, è invece il terrapiattista onirico, per il quale il complotto per nascondere la verità è ordito da scienziati, banchieri, politici eccetera, tutti adoratori di Lucifero. Perché «negando la Bibbia e tutto il resto portano la gente verso l'abisso», verso Lucifero, sottolinea. Nel suo intervento passa rapidamente in rassegna molte delle prove che sono i cavalli di battaglia dei terrapiattisti: i GPS non funzionano con i satelliti ma grazie ad antenne nascoste nei grattacieli, gli oggetti lontani come alcune isole nel mare si vedono anche se dovrebbero essere nascosti dalla curvatura terrestre, dagli aerei non si vede la curvatura della Terra, dove la curvatura si vede è perché la lente usata deforma l'immagine. [...]

25 Calogero Greco, invece, è il prototipo del terrapiattista che non sente ragioni. Nella sua introduzione, senza un particolare filo conduttore, si esibisce sull'orbita a forma a uovo di gallina che il Sole percorrerebbe sopra la Terra piatta (senza caderci in testa, anche se non orbita attorno a nulla) ma anche sul fatto che i moderni aerei non usano carburante ma vanno ad aria compressa. Sarebbe una scoperta epocale! Non

30 potremmo applicarla anche agli altri mezzi di trasporto? [...]

Al convegno erano presenti 40-50 persone: togliendo relatori, giornalisti e curiosi, i terrapiattisti convinti tra il pubblico erano forse una ventina. Non molti, considerando che siamo in una grande città. In generale, l'impressione che ne abbiamo avuto è stata quella di una imbarazzante scarsità di preparazione in qualsiasi campo: d'altra parte,

40 come potrebbe non essere così dal momento che i terrapiattisti rifiutano qualunque confronto e approfondimento scientifico, perché tutto è un complotto ai loro danni e contro l'intera umanità.

Tutte le domande tecniche poste dai relatori hanno una semplice risposta che si può trovare in Rete. [...]. Sulla forma della Terra si potrebbe anche sorridere, anche se in alcuni frangenti l'atmosfera all'incontro si è fatta tesa: in fondo ognuno è libero di credere a ciò che vuole. Il problema è che questo è solo uno degli aspetti più surreali della falsa scienza che trova terreno fertile sul web e sui social, e che nega anche temi molto più seri, come l'utilità dei vaccini o il riscaldamento globale. Un fenomeno vasto, che forse ha alla base anche una sfiducia generalizzata nei confronti delle istituzioni

50 ufficiali e costituite, scientifiche e politiche, e di tutto ciò che da esse proviene. [...].