



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : Agrégation interne

Section : Langues vivantes

Option : Italien

Session 2019

Rapport du jury présenté par

Mme Lucie Comparini
(Sorbonne Université)
Présidente du jury

SOMMAIRE

REDACTEURS ET PILOTES DU RAPPORT	3
PROGRAMME DE LA SESSION 2019	4
Question 1	
Question 2	
Textes pour les explications orales	
DESCRIPTIF DES ÉPREUVES	6
Epreuves écrites	
Epreuves orales	
BILANS STATISTIQUES 2019	7
Moyennes	
Bilan de l'admissibilité	
Bilan de l'admission	
REMARQUES GÉNÉRALES	11
Le concours	
Les épreuves	
CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ	16
TRADUCTION	
Présentation et conseils	
Version.....	17
Thème.....	21
COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE	25
Observations générales et conseils	
Proposition de plan détaillé	
CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSION	34
EXPLICATION ORALE ET THÈME IMPROVISÉ	
Présentation et conseils	
Textes tirés de la question 1.....	36
Textes tirés de la question 2.....	41
Thèmes improvisés.....	52
EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS	56
Critères, attentes et conseils	
Considérations générales sur les dossiers.....	58
Les dossiers.....	59
ANNEXE : DOCUMENTS DES DOSSIERS	66
Note distribuée aux candidats	
Dossiers 1-5 (sujets)	67

REDACTEURS ET PILOTES DU RAPPORT

Coordination générale : Lucie Comparini

Traduction

Version : Bruna Bathore (pilote) et Dominique Demans

Thème : Marialuisa Cutino (pilote) et Graziano Tassi

Composition en langue italienne : Sonia Porzi (pilote) et Francesco Arru

Explication de texte orale et thème improvisé

Textes de la question 1 : Francesco Arru (pilote)

Textes de la question 2 : Serge Milan (pilote)

Thèmes : Serge Lorenzo Milan (pilote) et Lucie Comparini

Exposé de la préparation d'un cours

Coordination : Marialuisa Cutino

Dossiers : Bruna Bathore, Marialuisa Cutino, Dominique Demans, Graziano Tassi

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

PROGRAMME DE LA SESSION 2019

1) Question n° 1 :

Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*

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

2) Question n° 2 :

Antonio Gramsci

Lettere dal carcere, P. Spriano (éd.), Torino, Einaudi, 2014.

Quaderni del carcere (11, 12, 13, 16, 21, 23), V. Gerratana (éd.), Torino, Einaudi, 1975.

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

Elegia di Madonna Fiammetta

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

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

Corbaccio

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

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

Antonio Gramsci

Lettere dal carcere, P. Spriano (éd.), Torino, Einaudi, 2014.

Quaderni del carcere (11, 12, 13, 16, 21, 23), V. Gerratana (éd.), Torino, Einaudi, 1975.

DESCRIPTIF DES ÉPREUVES

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

1) Épreuves écrites d'admissibilité

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

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

2) Épreuves orales d'admission

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

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

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

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

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

BILANS STATISTIQUES

Concours EAI AGREGATION INTERNE

section / option : 0429A LANGUES VIVANTES ETRANGERES : ITALIEN

Moyennes de l'écrit concours public

Epreuve	Matière	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles	Moyenne des présents	Moyenne des admissibles
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	51	51	7	08.58	14.11
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	50	50	6	07.88	14.92
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	64	0	0		
101	Tout	165	101	13	08.23	14.48
102	344 TRADUCTION	106	106	13	09.71	11.33
102	344 TRADUCTION	59	0	0		
102	Tout	165	106	13	09.71	11.33

Moyennes de l'écrit concours privé

Epreuve	Matière	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles	Moyenne des présents	Moyenne des admissibles
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	4	4	0	07.13	
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	4	4	2	10.63	15.50
101	032 COMPOSITION LANGUE ETRANGERE	9	0	0		
101	Tout	17	8	2	08.88	15.50
102	344 TRADUCTION	8	8	2	09.97	11.19
102	344 TRADUCTION	9	0	0		
102	Tout	17	8	2	09.97	11.19

Moyennes de l'oral concours public

Epreuve	Matière	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis
203	078 EXPOSE PREPARATION COURS	13	13	5	06.92	08.60
203	Tout	13	13	5	06.92	08.60
204	778 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	13	13	5	10.88	14.30
204	Tout	13	13	5	10.88	14.30

Moyennes de l'oral concours privé

Epreuve	Matière	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis
203	078 EXPOSE PREPARATION COURS	2	2	1	04.50	05.00
203	Tout	2	2	1	04.50	05.00
204	778 EXPLICATION LANGUE ETRANGERE	2	2	1	10.25	10.50
204	Tout	2	2	1	10.25	10.50

Bilan de l'admissibilité concours public

Nombre de candidats inscrits : 165
 Nombre de candidats non éliminés : 101 Soit : 61.21 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 13 Soit : 12.87 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés	18.00	<i>(soit une moyenne de 09.00 / 20)</i>
Moyenne des candidats admissibles :	25.81	<i>: (soit une moyenne de 12.91 / 20)</i>

Rappel

Nombre de postes :	5	
Barre d'admissibilité :	23.63 / 20)	<i>(soit un total de : 11.82</i>

Bilan de l'admissibilité concours privé

Nombre de candidats inscrits : 17
 Nombre de candidats non éliminés : 8 Soit : 47.06 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 2 Soit : 25.00 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés	18.85	(soit une moyenne de	09.43	/ 20)
Moyenne des candidats admissibles :	26.69	: (soit une moyenne de :	13.35	/ 20)

Rappel

Nombre de postes :	1	
Barre d'admissibilité :	26.25 / 20)	(soit un total de : 13.13

Bilan de l'admission concours public

Nombre de candidats admissibles :	13		
Nombre de candidats non éliminés :	13	Soit : 100.0	% des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale :	5	Soit : 38.46	% des non éliminés.
--	---	--------------	---------------------

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

Moyenne des candidats non éliminés :	61.42	(soit une moyenne de :	10.24	/ 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	71.85	(soit une moyenne de :	11.98	/ 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	35.62	(soit une moyenne de :	08.90	/)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	45.80	(soit une moyenne de :	11.45	/)
					20

Rappel

Nombre de postes :	5		
Barre de la liste principale :	64.25	(soit un total de :	10.71 / 20)

Bilan de l'admission concours privé

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 (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale :	1	Soit : 50.00	% des non éliminés.
--	---	--------------	---------------------

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

Moyenne des candidats non éliminés :	56.19	(soit une moyenne de :	09.37	/)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	58.13	(soit une moyenne de :	09.69	/)
					20

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	29.50	(soit une moyenne de :	07.38	/)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	31.00	(soit une moyenne de :	07.75	/)
					20

Rappel

Nombre de postes :	1		
Barre de la liste principale :	58.13	(soit un total de :	09.69 / 20)

REMARQUES GÉNÉRALES

LE CONCOURS

En premier lieu le jury tient à préciser que le nombre d'inscrits (182) et le nombre de présents (114) restent assez importants malgré la baisse du nombre de postes à pourvoir (passage de 8 à 5 postes pour le concours public).

L'attachement légitime de la profession à cette voie de promotion s'accompagne d'une prise de conscience des exigences du concours de l'agrégation interne d'italien. Les résultats de l'admission ont été dans l'ensemble relativement satisfaisants et le niveau linguistique des candidats reste honorable, même si les épreuves de traduction à l'écrit et de préparation d'un cours à l'oral obtiennent des moyennes inférieures à celles des épreuves plus strictement littéraires, sans doute à cause de la diversité et de la spécificité des tâches à accomplir en un temps réduit. Ces tâches requièrent des connaissances et des compétences complètes à mobiliser rapidement et le plus efficacement possible durant le temps de préparation.

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. Outre le bagage pédagogique et didactique, ce concours nécessite une solide maîtrise linguistique et disciplinaire, une bonne culture générale et une connaissance approfondie du programme proposé, 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 candidats doivent faire preuve d'un savoir littéraire et linguistique solide et d'un savoir-faire bien étayé, 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). Par ailleurs, seul un équilibre raisonnable entre composition et traduction à l'écrit peut garantir quelque chance d'admissibilité, et le même équilibre est souhaitable à l'oral.

Cette année, les meilleures prestations ont obtenu des notes honorables et les membres des sous-jurys n'ont pas hésité à les récompenser (17,7 en composition, 13,7 en traduction, 16 en explication de texte avec thème improvisé, 13 en exposé de la préparation d'un cours). Le jury dans son ensemble tient à remarquer le niveau assez satisfaisant des candidats, comme le prouvent les moyennes générales. Toutefois, les résultats des candidats au concours privé peuvent être améliorés à l'oral et un effort particulier doit être fait par tous les candidats (concours public et concours privé) pour optimiser les performances de l'épreuve orale pédagogique en langue française.

Le jury rappelle que les corrections de l'écrit s'effectuent sous anonymat des copies en lots distribués à des binômes de correcteurs (il y a donc double correction d'une même copie). La tâche de dégager les moyennes obtenues est dévolue au système informatique du ministère compétent. L'identité des candidats (mais en aucun cas leurs notes d'écrit) est connue des deux sous-jurys seulement lors de l'oral. Un devoir de réserve est requis dans les délibérations au cas où un membre du jury (également préparateur) connaîtrait un candidat. Dans tous les cas, les membres du jury font preuve de bienveillance devant les candidats, mais ils sont tenus

de les rappeler à l'ordre s'ils ne respectent pas les règles du déroulement des épreuves (ordre de présentation et gestion du temps).

Enfin, le jury s'attache à concevoir le rapport dans une optique constructive. L'exposé des qualités requises et les exemples positifs sont produits afin de persuader tout candidat qui fournirait le travail requis que l'obtention de ce concours n'est pas hors de sa portée, en particulier après l'étape de l'admissibilité (en 2019, 5 postes pour 13 candidats admissibles dans le concours public, 1 poste pour 2 candidats admissibles dans le concours privé).

L'un des attendus essentiels reste la très bonne maîtrise des deux langues (l'italien et le français), à l'écrit comme à l'oral.

LES ÉPREUVES

La composition

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

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

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

complexité inutile ni jargon pédant. Ces consignes sur l'expression valent aussi pour l'explication orale en langue étrangère d'un texte extrait du programme.

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

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

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

La traduction écrite et orale

Une grande attention doit être portée à l'épreuve fondamentale de traduction qui, en 5 heures seulement pour les deux exercices de la version et du thème, est destinée à prouver que les candidats sont capables de jongler avec la plus grande précision et la plus grande finesse d'une langue à l'autre, et dans les deux sens. La sensibilité littéraire, le sens des nuances et l'esprit logique facilitent la compréhension précise et la cohérence du rendu dans l'autre langue : mais ce qui prime, c'est la correction linguistique.

On ne conseillera jamais assez la pratique personnelle récurrente des deux exercices, d'abord avec l'aide de dictionnaires unilingues, voire de manuels (certains sont donnés à titre indicatif à la fin des corrigés de traduction comme ouvrages de référence), puis, progressivement, en temps limité et sans documents. La mémorisation constante du vocabulaire, thématique ou non, est également conseillée. Les révisions grammaticales et de conjugaison, s'il y a lieu, doivent être faites au préalable et, durant la préparation, on ne doit

se concentrer que sur des points particuliers (parfois indiqués dans certaines grammaires contrastives ou dans certains manuels de version et de thème).

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

Quelques conseils plus précis concernant cette épreuve sont donnés dans le rapport avant les corrigés.

Le thème oral requiert les mêmes compétences, mais en un temps très limité et sans la réflexion progressive de la traduction écrite. Cette partie d'épreuve (épreuve orale d'explication de texte) n'est surtout pas à négliger. Seuls une préparation adéquate et un entraînement spécifique dans les conditions du concours permettent d'acquérir les réflexes de traduction orale garantissant sa réussite.

Le candidat n'a que trois minutes pour prendre connaissance du texte (seules quelques notes sont possibles), il doit ensuite le traduire au pied levé à un rythme de dictée assez soutenu. Le temps de découverte du texte est très important pour distinguer la structure syntaxique et la hiérarchie logique du texte. Dans le cours de la traduction orale, toute correction (parcimonieuse) doit être clairement explicitée par une précision comme « pardon, je corrige le mot... ». Si le candidat a le droit d'annoncer qu'il reviendra à la fin de sa tâche sur certains de ses choix (pas plus de trois) ou sur un ou deux mots restés en suspens, il ne peut, en fin de traduction, revenir sur ce qui n'a pas été annoncé. Dans sa correction finale, il doit veiller à ce que les modifications ne conduisent pas à des erreurs (syntaxe, accords et temps verbaux).

Le jury 2019 a tenu 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 éventuellement déstabilisé par ses impressions dans l'échange avec les membres du jury. Une note sur le déroulement de l'épreuve a été distribuée avec le sujet d'explication de texte.

L'explication de texte orale

Cette épreuve peut paraître plus facile et plus rassurante que les autres, compte tenu de la connaissance préalable du programme et du temps de préparation imparti. Toutefois, précisément pour ces mêmes raisons, le jury universitaire s'attend à des productions d'une grande qualité qui constituent la preuve manifeste non seulement de la maîtrise de l'exercice, mais aussi de celle des œuvres étudiées, à la fois dans une vision d'ensemble et dans l'analyse détaillée de ses éléments constitutifs.

Les candidats ont accès aux œuvres au programme dans la salle de préparation (où se trouvent également des dictionnaires) pour procéder à des vérifications, mais cette épreuve se prépare en amont, à plus forte raison pour les textes de l'une des deux questions, textes dont le découpage est donné dans le programme. Il est donc fort regrettable que les candidats restent impuissants face à des termes, des noms propres ou des références contenues dans le passage à expliquer.

L'explication de texte est par définition linéaire (et non thématique comme le serait le commentaire dirigé), elle suit donc la progression du texte et dévoile la logique de l'écriture. L'introduction situe l'extrait dans l'économie de l'œuvre et en expose l'intérêt et le fil directeur, ainsi que la structure interne, dont les étapes, appelées aussi moments ou parties, constituent le cadre de l'analyse.

La meilleure façon d'éviter la paraphrase est d'une part de conceptualiser la démarche de l'auteur, d'autre part, d'étayer les commentaires par une analyse de son expressivité. La forme n'est toutefois qu'un élément de preuve de la présentation raisonnée du contenu, elle ne peut représenter à elle seule, de manière artificielle et infondée, le sens du texte. L'explication se nourrit, durant tout son cheminement, non seulement de citations internes au texte, mais de références pertinentes à d'autres passages de l'œuvre parfaitement maîtrisée dans son ensemble.

L'épreuve se déroulant en langue italienne, il n'est pas nécessaire, après l'introduction et avant le « découpage » de l'extrait, de lire le texte à analyser. Le temps de passage sera plus avantageusement utilisé à formuler une véritable conclusion qui rappelle les enjeux et les caractéristiques du texte tout en le replaçant dans la continuité de l'œuvre qu'il a pu enrichir ou infléchir.

L'exposé de la préparation d'un cours

Cette épreuve fait appel à des compétences variées du candidat, qu'elles soient littéraires, culturelles, didactiques, pédagogiques. Le jury doit pouvoir juger de la double capacité des candidats à maîtriser un dossier dans sa cohérence et à en proposer des pistes d'exploitation devant une classe. La pratique de différents niveaux d'enseignement (éventuellement en observation) facilite le traitement didactique et pédagogique des dossiers.

L'épreuve se déroule en langue française et on ne peut obtenir de bons résultats si l'exposé et l'entretien ne s'effectuent pas dans une langue adéquate et sans grosses erreurs.

Pour une présentation plus précise et des conseils concernant cette épreuve, nous renvoyons aux remarques qui précèdent les corrigés.

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

TRADUCTION

Présentation et conseils

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

L'exercice vise aussi à évaluer les connaissances dans les deux domaines culturels en présence.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Version

Intanto si era svegliato e guardava in basso dove il branco abbassava il muso sul pascolo. Il re dei camosci restò fermo impettito sopra il vuoto, la farfalla bianca in punta al suo corno sinistro. Uno stormo di ali nere si abbassò dalla cima senza un grido. Il re respirò calmo tra collera e disgusto per l'assassino di sua madre e dei suoi. L'uomo sapeva prevedere, incrociare il futuro combinando i sensi con le ipotesi, il gioco preferito. Ma del presente l'uomo non capisce niente. Il presente era il re sopra di lui.

L'uomo era una schiena facile da calpestare. Saltandoci sopra lo poteva scaraventare in basso. Il re pesava quanto l'uomo, mai se n'era visto uno di taglia simile. Si alzò il ciuffo di schiena in segno di battaglia. Scosse il corno nell'aria per liberare la farfalla, picchiò l'unghia dello zoccolo sopra la roccia, rumore perché l'uomo si voltasse. Non lo voleva di schiena ma di fronte. L'uomo si girò a serpe verso il fucile in tempo per vedere il re dei camosci che gli veniva addosso a precipizio con due balzi in discesa. Era forza, furia e grazia scatenata. Uno strepito di grida e una folla di ali chiamò per la montagna. Gli zoccoli anteriori sfiorarono il collo dell'uomo, i posteriori fecero volare via il cappello. Il re gli era saltato addosso sfiorandolo senza un graffio e volava in basso verso il branco che aveva rizzato orecchie e musi.

Era il vento vestito di zampe e di corna, era il vento che sposta le nuvole e spazza le stelle. Fosse stato in piedi, l'uomo si sarebbe buttato a terra per tenersi, ma già sdraiato non poteva servirgli di afferrarsi ai sassi. Se gli cadeva sul petto l'avrebbe sfondato con le zampe e trascinato giù. Il re gli era saltato sopra senza toccarlo, gli aveva tolto il fiato e il sole il tempo di sentirsi perduto e ritrovarsi illeso. Volò giù in picchiata, le unghie strepitavano sui sassi schizzando scintille mentre l'uomo imbracciava l'arma con la spalla sinistra e lo seguiva dalla tacca di mira. Scrosciavano piccole valanghe al seguito del re, uno strascico bianco.

Con l'occhio aperto lo vedeva schizzare impendibile, già fuori di tiro. Il re lo aveva vinto un'altra volta. Il branco vedeva correre a valanga verso di loro in pieno giorno, al sole il loro re. Non potevano accorgersi dell'uomo. Ogni camoscio si fermò dov'era a guardare la novità speciale del loro signore delle tempeste, uscito allo scoperto incontro a loro. Il re non li raggiunse. Si fermò all'improvviso, s'impennò sulle zampe davanti e tornò indietro. Scalò un sasso appuntito, piantato su uno sfasciume di rocce appese al vuoto. E restò lì. Era il giorno perfetto, non si sarebbe più battuto contro nessuno dei suoi figli e non doveva aspettare l'inverno per morire.

Aspettò lì fermo impettito la palla da undici grammi che gli passò dall'alto in basso il cuore. Morì prima di sentire il fragore dello sparo, una martellata contro la lamiera del cielo.

Cadde dalla cima del sasso e rotolò verso i camosci. Qui l'uomo vide una cosa che mai era stata vista. Il branco non si disperse in fuga, lentamente fece la mossa opposta. Le femmine prima, poi i maschi, poi i nati in primavera salirono verso di lui, incontro al re abbattuto.

Erri De Luca, *Il peso della farfalla*, Feltrinelli, 2009, p. 54-57.

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

Proposition de traduction

[1] Entre-temps, il s'était réveillé et regardait en bas, là où la harde baissait le museau sur la pâture. Le roi des chamois resta immobile, le torse bombé au-dessus du vide, le papillon blanc sur la pointe de sa corne gauche. Une nuée d'ailes noires descendit du sommet sans un cri. Le roi respira calmement, partagé entre la colère et le dégoût pour l'assassin de sa mère et des siens. L'homme savait prévoir, croiser le futur en conjuguant sens et hypothèses, son jeu préféré. Mais l'homme ne comprend rien au présent. Le présent était le roi au-dessus de lui.

[2] L'homme était un dos facile à piétiner. En sautant sur lui il pouvait le projeter tout en bas. Le roi pesait aussi lourd que l'homme, on n'en avait jamais vu un de cette taille. La crinière de son dos se dressa en signe de combat. Il secoua sa corne au vent pour libérer le papillon, il frappa sur le rocher de l'ongle de son sabot, un bruit pour que l'homme se retourne. Il ne le voulait pas de dos, mais de face. L'homme se retourna, tel un serpent, vers son fusil juste à temps pour voir le roi des chamois s'abattre précipitamment sur lui en descendant en deux bonds. Il était force, furie et grâce déchaînées. Un tumulte de cris et une foule d'ailes s'élevèrent dans la montagne. Les sabots antérieurs effleurèrent le cou de l'homme, les postérieurs firent voler son chapeau. Le roi avait bondi sur lui en l'effleurant sans une égratignure et il volait en contrebas vers le troupeau qui avait dressé oreilles et museaux.

[3] C'était le vent vêtu de pattes et de cornes, c'était le vent qui déplace les nuages et balaie les étoiles. S'il avait été debout, l'homme se serait jeté à terre pour se tenir aux pierres mais, déjà au sol, s'y agripper ne lui servait à rien. Si le roi était tombé sur sa poitrine, il la lui aurait défoncée avec ses pattes et l'aurait traîné en bas. Il avait bondi sur lui sans le toucher, il lui avait coupé le souffle et avait occulté le soleil le temps que l'homme se sente perdu et se retrouve indemne. Il vola en piqué, ses ongles martelaient les pierres en lançant des étincelles tandis que l'homme épaulait son arme du côté gauche et le suivait de son cran de mire. De petites avalanches crépitaient à la suite du roi, une traîne blanche.

[4] De son œil ouvert, il le voyait bondir, insaisissable, déjà hors de portée. Le roi l'avait vaincu une fois de plus. La harde voyait courir vers elle son roi telle une avalanche, en plein jour, au soleil. Elle ne pouvait pas percevoir la présence de l'homme. Chaque chamois s'arrêta là où il était pour regarder la singulière nouveauté de leur seigneur des tempêtes sorti à découvert à leur rencontre. Le roi ne les rejoignit pas. Il s'arrêta soudain, se cabra sur ses pattes avant et revint sur ses pas. Il escalada un rocher pointu planté sur des débris rocheux suspendus dans le vide. Et il resta là. C'était un jour parfait, il ne se battrait plus contre aucun

de ses fils et il ne devait pas attendre l'hiver pour mourir.

[5] Il attendit là, immobile, bombant le torse, la balle de onze grammes qui traversa son cœur de haut en bas. Il mourut avant d'entendre le fracas de la détonation, un coup de marteau contre la tôle du ciel. Il tomba du haut de la pierre et roula vers les chamois. Alors l'homme vit quelque chose que l'on n'avait jamais vu. La harde ne se dispersa pas en s'enfuyant, elle fit lentement le mouvement inverse. D'abord les femelles, puis les mâles, puis les jeunes chamois nés au printemps montèrent vers lui, à la rencontre du roi abattu.

Analyse des sections

Section 1

« **Intanto** » : *pendant ce temps* a été accepté.

« **il branco** » : *le troupeau* a été accepté.

« **pascolo** » : *le pâturage* a été accepté.

« **fermo impettito sopra il vuoto** » : *bombant le torse au-dessus du vide, le poitrail (fièrement) bombé* ont été acceptés. En revanche, *la poitrine gonflée, la poitrine bombée, sur/par-dessus/dans le vide* ont été sanctionnés.

« **Uno stormo di ali nere** » : *une volée d'ailes noires* a été accepté.

« **tra collera e disgusto** » : il était ici nécessaire d'expliciter l'hésitation de l'animal avec l'ajout du participe passé *partagé* (ou *tirillé*).

« **incrociare il futuro combinando i sensi con le ipotesi** » : *rencontrer le futur/l'avenir en combinant ses/les sens et/avec ses/les hypothèses* ont été acceptés.

Section 2

« **mai se n'era visto uno di taglia simile** » : *on n'en avait jamais vu un d'une telle/pareille/semblable taille* ont été acceptés. De trop nombreux candidats omettent la négation (*jamais on en avait*) dans une transcription phonétique où la liaison se substituerait à la forme grammaticale correcte. Rappelons qu'on ne fait jamais l'accord avec *en*.

« **Si alzò il ciuffo di schiena** » : *la touffe de poils/la barbe de son dos se dressa/ se hérissa* ont été acceptés (la crinière dorsale des chamois mâles est aussi appelée « barbe »). En revanche, *il dressa /il gonfla/il leva* ont été sanctionnés car il ne s'agit pas ici d'une forme réfléchie qui aurait pour sujet l'animal, ce qui conduirait à supposer une action intentionnelle.

« **picchiò l'unghia dello zoccolo sopra la roccia** » : *il tapa sur le rocher avec l'ongle de son sabot* a été accepté. La forme transitive directe du verbe : *Il frappa/tapa l'ongle de son sabot contre/sur la roche/le rocher* n'était pas recevable.

« **Uno strepito di grida** » : *un fracas de cris, un vacarme de cris* ont été acceptés.

Section 3

« **già sdraiato** » : *déjà couché, étant déjà allongé, comme il était déjà...* ont été acceptés.

« **Se gli cadeva sul petto** » : il était nécessaire ici d'expliciter le sujet (*le roi, l'animal*) pour

éviter toute ambiguïté. L'imparfait de l'indicatif italien à la place du subjonctif dans la proposition hypothétique relève d'une construction non-rigoureuse ; pour respecter la concordance des temps en français il était nécessaire d'employer un plus-que-parfait.

« **gli aveva tolto il fiato e il sole** » : *il lui avait ôté le souffle et fait de l'ombre/ et lui avait caché la vue du soleil* ont été acceptés.

« **dalla tacca di mira** » : *avec son viseur, du canon, à travers le viseur* ont été acceptés

Section 4

« **Il branco vedeva correre a valanga verso di loro ... il loro re.** » : *les membres du troupeau voyaient courir vers eux leur roi* a été accepté

« **Scalò un sasso appuntito, piantato su uno sfasciume di rocce appese al vuoto** » : *il escalada une roche* a été accepté ; en revanche, *il escalada un caillou* confine au non-sens, tout comme *accrochés au vide/ pendus/suspendus sur le vide* pour *appese al vuoto*. Le GN composé du nom *sfasciume* suivi du complément du nom *di rocce* pouvait être traduit par le GN composé du nom+adjectif *des débris rocheux*, mais la proposition *un tas de roches désagrégées* est tout aussi valable.

Section 5

« **Morì** » : la méconnaissance du passé simple en français est rédhibitoire ; *morit, morût, mourra* et d'autres formes erronées de verbes au passé simple présents dans le texte ont été sanctionnés.

« **Qui l'uomo vide una cosa** » : *c'est à ce moment-là que/ à ce moment-là, l'homme vit une chose* a été accepté (bien qu'on préfère en français *quelque chose* à *une chose*). Dans cette phrase, l'adverbe italien *qui* apporte une indication relative au temps de l'action et non pas à l'espace, donc *ici, là* et d'autres adverbes de lieu n'ont pas été acceptés. L'emploi de *là* temporel relève de la langue parlée ou relâchée.

« **poi i nati in primavera** » : *les petits chamois nés au printemps* a été accepté. Il était indispensable de réintroduire le substantif sous-entendu et de l'accompagner d'un adjectif, *les/ceux nés* n'est pas acceptable.

Faits de langue

1. « perché l'uomo si voltasse » : proposition subordonnée circonstancielle finale introduite par la locution conjonctive « perché ». En italien, la locution « perché » à valeur finale est suivie d'un verbe au subjonctif. Le sujet de la principale (« il re dei camosci ») est différent de celui de la subordonnée circonstancielle finale (« l'uomo »), ce qui rend obligatoire l'emploi de la locution conjonctive finale suivie du verbe au subjonctif. En revanche, lorsque la principale et la subordonnée finale ont le même sujet, on peut exprimer le but avec une préposition suivie de l'infinitif. En italien, la concordance des temps rend obligatoire l'emploi de l'imparfait du subjonctif « si voltasse », car la principale est à un temps passé : le verbe de la principale, bien qu'implicite, est au passé simple. En français, le mode de la proposition finale introduite par « pour que » ou « de façon à ce que » est aussi le subjonctif. Mais la

concordance des temps n'est pas obligatoire, ce qui nous permet de traduire : « pour que l'homme se retourne » ou « se tournât » (plus soutenu).

2. « non si sarebbe più battuto » : forme négative « non... più » dont le deuxième élément, l'adverbe de temps « più », insiste sur l'arrêt de l'action de « battersi ». Ici, le verbe pronominal « battersi » est au conditionnel passé (« non si sarebbe più battuto ») pour exprimer un futur dans le passé, que l'on rend obligatoirement en français par un conditionnel présent. Traduction : « il ne se battrait plus »

3. « che gli passò dall'alto in basso il cuore » : proposition subordonnée relative (déterminante) dont l'antécédent est le groupe nominal « palla da undici grammi ». Le verbe est précédé du pronom personnel atone COI « gli » qui renvoie au sujet sous-entendu de la principale « il re ». La structure syntaxique commandée par le verbe « passare » permet en italien l'emploi transitif « passò il cuore », ce qui n'est pas possible en français, car le verbe « passer » a besoin de la locution prépositionnelle « à travers ». On peut alors construire la subordonnée avec un COI, ou, mieux, avec un possessif (dans la mesure où la partie du corps n'appartient pas au sujet de la principale) : « lui passa à travers le cœur de haut en bas », « passa à travers son cœur de haut en bas », ou bien choisir d'employer le verbe « traverser » transitif : « lui traversa le cœur de haut en bas » ou « traversa son cœur de haut en bas ».

Thème

Les villages que l'on traverse ou que l'on côtoie, Portici, rendu célèbre par l'opéra de M. Auber, Resina, Torre del Greco, Torre dell' Annunziata, dont on aperçoit en passant les maisons à arcades et les toits en terrasses, ont, malgré l'intensité du soleil et le lait de chaux méridional, quelque chose de plutonien et de ferrugineux comme Manchester et Birmingham ; la poussière y est noire, une suie impalpable s'y accroche à tout ; on sent que la grande forge du Vésuve halète et fume à deux pas de là.

Les trois amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : *Station de Pompéi*. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway !

Ils traversèrent le champ planté de cotonniers, sur lequel voltigeaient quelques bourres blanches, qui sépare le chemin de fer de l'emplacement de la ville déterrée, et prirent un guide à l'osteria bâtie en dehors des anciens remparts, ou, pour parler plus correctement, un guide les prit. Calamité qu'il est difficile de conjurer en Italie.

Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord, et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité. Quiconque a vu une fois cette lumière d'or et d'azur en emporte au fond de sa brume une incurable nostalgie.

La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails sous un jour aveuglant. Le Vésuve découpait dans le fond son cône sillonné de

stries de laves bleues, roses, violettes, mordorées par le soleil. Un léger brouillard, presque imperceptible dans la lumière, encapuchonnait la crête écimée de la montagne ; au premier abord, on eût pu le prendre pour un de ces nuages qui, même par les temps les plus sereins, estompent le front des pics élevés. En y regardant de plus près, on voyait de minces filets de vapeur blanche sortir du haut du mont comme des trous d'une cassolette, et se réunir ensuite en vapeur légère. Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe, et sans l'exemple de Pompéi ensevelie à ses pieds, on ne l'aurait pas cru d'un caractère plus féroce que Montmartre ; de l'autre côté, de belles collines aux lignes ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme, arrêtaient l'horizon ; et plus loin la mer, qui autrefois apportait les birèmes et les trirèmes sous les remparts de la ville, tirait sa placide barre d'azur.

L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme ; aussi, lorsque les trois amis virent ces rues où les formes d'une existence évanouie sont conservées intactes, éprouvèrent-ils, quelque préparés qu'ils y fussent par les livres et les dessins, une impression aussi étrange que profonde.

Théophile Gautier, « Arria Marcella, souvenir de Pompéi », *Récits fantastiques* [1852], Paris, Flammarion, coll. GF, 1981, p. 239-240

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

Proposition de traduction

[1] I paesi che si attraversano o che si costeggiano, Portici, reso celebre dall'opera del Sig. Auber, Resina, Torre del Greco, Torre dell'Annunziata, di cui si scorgono passando le case con le arcate e i tetti a terrazza, hanno, malgrado l'intensità del sole e la calce bianca meridionale, qualcosa di plutonico e di ferruginoso come Manchester e Birmingham; lì la polvere è nera, lì una fuliggine impalpabile si attacca a tutto ; si sente che la grande fucina del Vesuvio ansima e fuma a due passi da lì.

[2] I tre amici scesero alla stazione di Pompei, ridendo tra loro del miscuglio d'antico e moderno che presentano naturalmente alla mente queste parole : *Stazione di Pompei*. Una città greco-romana e uno scalo ferroviario!

[3] Attraversarono il campo coltivato di cotone, sul quale volteggiavano alcuni fiocchi bianchi, che separa la ferrovia dall'area della città dissepolta, e presero una guida all'osteria costruita fuori dalle antiche mura, o, per parlare più correttamente, una guida li prese. Calamità che è difficile scongiurare in Italia.

[4] Era una di quelle giornate felici così comuni a Napoli, in cui a causa dello splendore del sole e della trasparenza dell'aria gli oggetti assumono colori che sembrano fiabeschi al Nord, e sembrano appartenere piuttosto al mondo del sogno che a quello della realtà. Chiunque abbia visto una volta quella luce d'oro e d'azzurro ne serba nel profondo della sua foschia un'incurabile nostalgia.

[5] La città risuscitata, scosso un lembo del suo sudario di cenere, riaffiorava con i suoi mille dettagli sotto una luce accecante. Il Vesuvio si stagliava sullo sfondo con il suo cono solcato da striature di lave blu, rosa, viola, dorate dal sole. Una leggera nebbia, quasi impercettibile nella luce, incappucciava la cresta tronca della montagna; di primo acchito, la si sarebbe potuta prendere per una di quelle nuvole che, anche nelle giornate più serene, sfumano la

fronte dei picchi elevati. [6] Guardando più da vicino, si vedevano sottili fili di vapore bianco uscire dall'alto del monte come dai buchi di un bruciapropoli, e ricongiungersi poi in vapore leggero. Il vulcano, d'umore bonario quel giorno, fumava in tutta tranquillità la sua pipa, e senza l'esempio di Pompei sepolta ai suoi piedi, non si sarebbe creduto che avesse un carattere più feroce di Montmartre; dall'altro lato, belle colline dalle linee ondulate e voluttuose come fianchi di donna chiudevano l'orizzonte; e più lontano il mare, che un tempo portava le biremi e le triremi sotto le mura della città, tracciava la sua placida linea d'azzurro.

[7] L'aspetto di Pompei è tra i più sorprendenti; questo brusco salto indietro di diciannove secoli stupisce anche gli animi più prosaici e meno comprensivi, due passi vi portano dalla vita antica alla vita moderna, e dal cristianesimo al paganesimo; così, quando i tre amici videro quelle strade in cui le forme di un'esistenza svanita sono conservate intatte, provarono, per quanto vi fossero preparati dai libri e dai disegni, un'impressione tanto strana quanto profonda.

Analyse des sections

Section 1

« **que l'on côtoie** » : *che si frequentano* a été sanctionné.

« **M. Auber** » : *Sig., Signore* ont été acceptés ; en revanche, *M.* ou l'omission ont été sanctionnés.

« **arcades** » : *portici, porticato* ont été acceptés.

« **le lait de chaux méridional** » : la traduction par *calce* tout seul a été considérée comme inexacte.

« **de plutonien et de ferrugineux** » : *plutoniano* a été accepté, *farraginoso* était bien entendu faux.

« **y est noire** » : la traduction par *vi* ou bien par *in quel posto* a été acceptée ; dans cette tournure, *ci* a été considéré comme impropre.

« **s'accroche** » : *si appiccica* a été accepté.

Section 2

« **antique** » : *aulico* a été bonifié.

« **à l'esprit** » : les traductions *spirito, animo* n'ont pas été acceptées.

« **un débarcadère** » : *sbarco, approdo*, ont été ont été considérés comme des faux-sens ; le maintien de *railway* a été pénalisé.

Section 3

« **quelques bourres** » : *ovatta* a été considéré comme inexact ; *rotolo, pallottola* ont été lourdement sanctionnés.

« **l'emplacement** » : d'autres traductions possibles étaient *sito, zona*.

« **déterrée** » : *dissotterrata, disseppellita* ont été acceptés, *scavata, sterrata* ont été considérés comme mal dits.

« **un guide les prit** » : on pouvait également traduire par *fu una guida che li prese* ou bien *una guida prese loro*.

Section 4

« **fabuleuses** » : *favolosi* a été également accepté.

« **dans le Nord** » : *a Nord* a été pénalisé.

« **quiconque a vu** » : cf. la rubrique consacrée aux « faits de langue ».

« **en emporte** » : *ne porta con sé* a été accepté.

« **sa brume** » : d'autres traductions possibles étaient *bruma, brume* ; le jury a sanctionné l'emploi du même mot pour traduire « brume » et « brouillard », qui apparaît dans le texte un peu plus loin.

Section 5

« **ayant secoué** » : *avendo scosso* a été accepté.

« **son linceul** » : *drappo funebre, sindone* ont été tolérés contrairement à *lenzuolo*.

« **découpait** » : *si ergeva* a été toléré, *ritagliava, tagliava* ont été sanctionnés comme faux-sens.

« **stries** » : *strisce* a été accepté ; à ce propos, le jury renvoie les candidats aux règles qui régissent le pluriel des noms féminins en -cia, -gia, -scia.

« **écimée** » : *senza cima, mozza, scema* ont été acceptés.

« **on eût pu le prendre** » : pour le syntagme « on eût pu », cf. la rubrique consacrée aux « faits de langue » ; en ce qui concerne « le prendre », le pronom C.O.D. se traduit au féminin en italien, car on traduit brouillard par *nebbia* (toute incohérence a été lourdement sanctionnée) : *la si sarebbe potuta prendere*, en utilisant l'auxiliaire être (cf. Faits de langue) et en faisant l'accord du participe passé avec le pronom C.O.D.

« **par les temps** » : *con il tempo, con i cieli, con le condizioni climatiche* ont été acceptés, contrairement à *con i tempi*, considéré ici comme un faux-sens.

Section 6

« **une cassolette** » : le jury a décidé de neutraliser les erreurs et de bonifier, en revanche, la traduction correcte.

« **tout tranquillement** » : *del tutto tranquillo, molto tranquillo, molto tranquillamente* ont été acceptés ; *tutto tranquillo* a été pénalisé comme gallicisme

« **on ne l'aurait pas cru d'un caractère** » : les propositions *non lo si sarebbe creduto dotato di un carattere, non gli si sarebbe attribuito un carattere* ont été acceptées.

« **arrêtaient** » : *fermavano* est ici un faux-sens.

« **tirait** » : *stendeva, disegnava* ont été acceptés, en revanche *tirava* est considéré ici comme un gallicisme.

Section 7

« **les natures** » : d'autres traductions possibles *gli spiriti, le nature, le indoli*

« **quelque préparés qu'ils y fussent** » : cf. Faits de langue ; d'autres traductions possibles, *benché, sebbene*.

« **par les livres et les dessins** » : *da libri e disegni* a été également accepté.

Faits de langue

1. quiconque a vu = *chiunque abbia visto* : ce pronom relatif indéfini singulier introduit une relative sans antécédent à sujet indéterminé, l'emploi du subjonctif dans la traduction est requis lorsque la notion d'éventualité prévaut, dans le respect de la concordance des temps.

2. on eût pu = *si sarebbe potuto* : *si passivante* + conditionnel passé 2^{ème} forme du verbe pouvoir, variante littéraire et soutenue de la première forme : « on aurait pu » ; on traduit en italien par un conditionnel passé, avec l'auxiliaire être, à cause de la présence du *si passivante*.

3. quelque préparés qu'ils y fussent = *per quanto vi fossero preparati* : proposition concessive au subjonctif imparfait (obligatoire en italien pour la concordance des temps), introduite par « quelque ».

« Quelque » est adverbe (et par conséquent invariable) quand, suivi de « que », il modifie un participe passé ou un adjectif ; on traduira par : « per quanto /sebbene vi fossero preparati ».

Ouvrages de référence :

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

COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Sujet

Alla luce dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e del *Corbaccio* di Giovanni Boccaccio, illustrare, commentare e discutere la definizione contenuta nella citazione seguente:

«Ancor più peso ha il terzo libro del *De Amore* di Andrea Cappellano, laddove si sostiene che l'amore è separazione da Dio [...], è isolamento dal contesto sociale [...] e, soprattutto, uscita di senno e sottomissione delle proprie facoltà e della propria pratica intellettuale».

(Francesco Erbani, *Elegia di Madonna Fiammetta. Corbaccio*, Introduzione, Milano, Garzanti, 1988, p. XXXI).

Observations générales et conseils

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

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

La connaissance des œuvres de Boccace au programme, dans leur structure et dans le détail, est un élément fondamental, sur lequel repose tout autre travail de préparation. De même, il est nécessaire de connaître les principales interprétations critiques concernant l'auteur et les œuvres au programme.

La citation de Francesco Erbani proposée dans le sujet, pouvait être connue par les candidats, car elle est tirée de l'introduction à l'édition recommandée pour la préparation au concours. Par ailleurs, cette citation évoque une question assez classique, celle de l'interprétation de l'*Elegia* et du *Corbaccio* à la lumière des débats qui, depuis le XIIe siècle, parcourent la littérature en langue vulgaire.

Même si les candidats n'étaient pas censés connaître avec précision le texte d'André le Chapelain cité par F. Erbani, on peut penser qu'ils connaissaient les principaux éléments du texte et, surtout, les principaux éléments du débat autour de l'amour et de son rôle dans la littérature, depuis les textes courtois du XIIIe siècle, jusqu'à Pétrarque et Boccace, en passant, bien entendu, par Dante. L'importance du *De Amore* pour Boccace est également une question connue, attestée par de très nombreuses références textuelles et même par une sorte de vulgarisation du « livre de Gualtieri » de la fin du XIVe siècle attribuée à Boccace. Certains contresens, comme le fait de penser que le Chapelain est un « critique », contemporain de F. Erbani, sont, bien évidemment, inacceptables.

Le jury a pu apprécier, dans plusieurs bonnes copies, la capacité des candidats à conjuguer le recul d'une vue d'ensemble et l'analyse du détail, ou le travail de mise en perspective des œuvres dans un cadre littéraire et social élargi, ce qui, avec la connaissance des autres œuvres de Boccace (notamment de certains passages du *Decameron*), des sources littéraires de l'auteur ou encore celle du programme précédent sur les poètes stilnovistes, témoigne d'une culture générale de candidats qui ne se limitent pas à une connaissance vague ou trop générale des œuvres au programme.

II. Production d'un texte structuré

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

A. L'analyse du sujet

Le candidat doit, dans un premier temps, analyser le sujet, c'est-à-dire étudier la citation proposée, en dégager les termes significatifs et les relier à la connaissance qu'il a des œuvres au programme et de la critique. Pour cette première étape du travail de composition, il n'est pas nécessaire de connaître parfaitement le point de vue de l'auteur critique cité, mais 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.

La citation d'Erbani devait être analysée dans ses termes « *separazione/ isolamento dal contesto sociale/ uscita di senno e sottomissione* », termes qu'il fallait expliciter et relier à des aspects des deux textes au programme.

Par ailleurs, il était nécessaire de s'interroger sur la référence au texte du Chapelain. On pouvait s'attendre à ce que les candidats aient conscience du statut un peu ambigu de ce texte (contradiction entre les livres I et II, et le livre III), voire qu'ils connaissent quelques éléments concernant sa diffusion (texte très lu et traduit, mais surtout connu pour ses deux premiers livres, et finalement mis à l'index par l'Église). Il fallait donc que toute interprétation du rôle du livre III du *De Amore* soit introduite avec de nombreuses précautions, et nuancée pour rendre compte des différentes facettes de la question. Plutôt que donner une interprétation univoque, telle que « *l'amore è presentato da Andrea Cappellano come un sentimento del tutto, assolutamente negativo* », il valait mieux, à la limite, s'abstenir et ne pas trancher.

Si cette citation qui souligne le rôle du livre III du *De Amore* est pertinente, elle devait surtout être conceptualisée et nuancée : d'abord pour prendre en compte le statut et le rôle du texte du Chapelain ; puis pour montrer que l'on avait conscience des débats et des œuvres qui se sont succédé depuis la fin du XII^e siècle jusqu'à la fin du XIV^e siècle ; enfin, parce que la conception de l'amour chez Boccace est une question complexe, d'autant plus quand on l'étudie à partir de deux textes éloignés dans le temps et relevant de contextes différents. Ici encore, il fallait éviter les jugements « hâtifs », comme « *la rappresentazione bassa dell'amore che Boccaccio ci offre nell'Elegia e nel Corbaccio* » etc. Au contraire, dans les meilleures copies, on trouve, dès la problématique, la volonté de montrer comment cette citation, tout en étant pertinente, doit être nuancée, limitée dans sa portée (« *fino a che punto il giudizio del critico è applicabile a entrambe le opere* » ; « *anche se condividiamo il parere [di Erbani], dobbiamo ammettere che quell'aspetto dell'amore [debilitante e nefando], non è l'unico* »).

Enfin, on ne peut que conseiller aux candidats d'éviter les problématiques trop générales, voire les plans « passe-partout », ou encore les compositions qui ne sont qu'une application, souvent maladroite, d'un cours ou d'un texte de critique.

B. La présentation de l'analyse

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

On rappellera en particulier que le jury attend des candidats un travail structuré, avec une introduction dans laquelle on présente la problématique qui se dégage de l'analyse du sujet, ainsi qu'un plan solide qui montre le cheminement de la démonstration. Ensuite, les candidats devront rédiger les différentes parties de façon à illustrer les étapes du raisonnement, en l'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, mais d'appliquer la connaissance des textes au sujet proposé. Encore une fois, il sera préférable de nuancer les affirmations trop catégoriques, de montrer que l'on a conscience de la complexité des questions évoquées. On évitera les remarques anecdotiques ou naïves (« nonostante Boccaccio presenti dei tradimenti, affronta lo stesso l'argomento dell'amore »), ou encore les références arbitraires ou celles dont la pertinence paraît très éloignée du sujet traité (la citation par exemple de *La Coscienza di Zeno*, *Una Questione privata* ou *L'Amica geniale...*).

Enfin, puisqu'il s'agit d'une épreuve d'un concours pour l'enseignement d'une langue, il faudra absolument éviter les fautes de langue ou les paragraphes maladroits et l'on essaiera de soigner la calligraphie ainsi que, plus généralement, la présentation du devoir.

PROPOSITION DE PLAN DÉTAILLÉ

INTRODUZIONE

Contestualizzazione della citazione

La citazione proposta all'analisi è tratta dall'introduzione all'edizione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e del *Corbaccio*, curata da Francesco Ermani. In questo passo, Ermani fa riferimento al *De Amore* di Andrea Cappellano composto in Francia alla fine del XII secolo alla corte di Marguerite de Champagne, ispiratrice di Chrétien de Troyes, i cui romanzi cavallereschi celebrano i valori dell'amore cortese. Tale schema amoroso, ricalcato sul sistema feudale, trasforma la donna in signora, l'amante in vassallo e l'amore in mezzo di elevazione spirituale. Quest'idealizzazione della donna viene illustrata nei due primi libri del trattato del Cappellano, mentre il terzo ed ultimo libro si riallaccia alla tradizione misogina, denunciando i pericoli dell'amore carnale e i vizi attribuiti alle donne.

Proprio da questo terzo libro vengono tratte le espressioni citate da Ermani: "Ancor più peso ha il terzo libro del *De Amore* di Andrea Cappellano, laddove si sostiene che l'amore è separazione da Dio [...], è isolamento dal contesto sociale [...] e, soprattutto, uscita di senno e sottomissione delle proprie facoltà e della propria pratica intellettuale". In questo passo, Ermani si riferisce esclusivamente al *Corbaccio*, affermando perciò che in quest'opera l'amore provoca per l'amante una tripla separazione : dal contesto sociale, da Dio, e dalle proprie facoltà intellettive e razionali, cioè in una forma di alienazione mentale. Ci si può chiedere in che misura tale affermazione sia pertinente, non solo per il *Corbaccio*, ma anche per l'*Elegia di madonna Fiammetta*.

Paradosso e problematica

In effetti, così come il *Decameron*, queste due opere non sembrano totalmente esenti da un certo fascino per l'amore cortese d'impronta feudale. Possono dunque ridursi ad una concezione negativa dell'amore? Non presentano proprio alcun residuo dell'amore cortese nella sua valenza positiva? Se tuttavia prevale la dimensione distruttiva dell'amore, in che misura questo sistema di rappresentazione sfocia in un'impossibilità dal punto di vista letterario?

Articolazioni

Cercheremo di rispondere a queste domande articolando la nostra riflessione attorno alle tre tematiche suggerite da Erbani, tentando per ognuna di loro di chiarire in modo dialettico la portata, i limiti e il superamento dei valori cortesi sia nell'*Elegia di madonna Fiammetta* che nel *Corbaccio*. Mostreremo in che misura, nelle due opere, l'amore cortese non corrisposto comporti tre rischi maggiori, e in che modo essi vengano tuttavia superati.

In un primo tempo, cercheremo di capire se, sul piano sociale, l'amore rischia di condurre ad un funesto isolamento e quali sono i rimedi proposti. In un secondo tempo, ci interesseremo alla questione della separazione da Dio, cercando di capire quale sia, in un sistema in cui la donna rischia ormai di condurre in inferno, la via più sicura dell'elevazione spirituale. Infine, in un terzo tempo, per quanto riguarda la prospettiva intellettuale, evidenzieremo quali siano i ricorsi razionali di fronte ad un amore che rischia di velare la verità.

SCALETTA ARTICOLATA

Abbreviazioni :

C: *Corbaccio*

DA: *De Amore*

DC: *Divina Commedia*

DECA: *Decameron*

DSN: *Dolce stil nuovo*

EFM: *Elegia di Madonna Fiammetta*

VN: *Vita nuova*

I. ISOLAMENTO DAL CONTESTO SOCIALE

In questa prima parte, l'analisi verterà sulla rottura sociale indotta dall'amore. Illustreremo alla luce dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e del *Corbaccio* l'idea suggerita da Erbani e derivata da Cappellano: l'amore cortese, se non corrisposto, può condurre ad un funesto isolamento da cui solo il soccorso di una stretta cerchia di amici letterati può salvare. Innanzitutto, si può mostrare che i protagonisti delle due opere si trovano isolati socialmente, perché i valori cortesi a cui si riferiscono sono ormai superati nel mondo post-feudale in cui vivono. Si mostrerà poi come la camera, luogo sacralizzato da Dante come proiezione dell'interiorità del poeta d'amore, diventa per Fiammetta un luogo di reclusione da cui evade solo simbolicamente, nel congedo dell'elegia, indirizzandosi alle sue compassionevoli lettrici, mentre nel *Corbaccio*, la camera, profanata dalla vedova e dal suo Absalone, viene definitivamente desacralizzata, permettendo allo scolare di uscire dal suo dolore trovando conforto presso gli amici. Infine, si osserverà che se Fiammetta, indirizzando la sua elegia a lettrici compassionevoli, riesce ad uscire dalla sua solitudine, ma non dal suo dolore

(costitutivo della sua ispirazione), lo scolare del *Corbaccio* trova invece una via di scampo al dolore e di risocializzazione nella stretta cerchia dei suoi amici di studio.

1. protagonisti cortesi isolati nella società post-feudale: un guscio ormai vuoto

- a. *EMF*: la corte napoletana d'Angiò: pura ostentazione di sfarzo
- b. *EMF*: la villeggiatura a Baie: cavalieri infedeli atteggiati all'arte della falconeria
- c. *EMF*: breve servizio di Panfilo alla corte d'Amore: un cavaliere che non aspira ad elevarsi
- d. i valori dell'amore cortese: codici ormai non più condivisi:

EMF: *fin'amor, senhal*

C: *amor de lonh*, regola del segreto

EMF, C: legge di reciprocità dell'amore

> Fiammetta e lo scolare: protagonisti sfasati che si ritrovano isolati perché si riferiscono a valori cortesi ormai non più condivisi.

2. la camera: luogo sacro delle lacrime, reclusione e la via di uscita

- a. *DECA, Prologo*: la camera, reclusione delle donne: "il piccolo circuito delle loro camere"
 - b. *EMF*: il ripiego nella camera: luogo dell'amore carnale, del segreto e del dolore
 - c. *EMF, C*: "la camera delle lacrime" (*VN*): proiezione del teatro interiore del dolore
 - d. *C*: la dissacrazione della camera: la vedova e il suo nuovo Absalone
 - e. *C*: la via di uscita dalla camera: la discussione con gli amici
- > una risocializzazione sembra possibile: per Fiammetta tramite la compassione delle lettrici, per lo scolare più chiaramente, con la compagnia degli amici.

3. uscire dall'isolamento: il soccorso degli amici

- a. *EMF, C*: vani consigli della balia finalmente assimilati dallo scolare
 - b. *C*: gli amici dello scolare e lo spirito guida dal mantello rosso: figura di un Virgilio metonimico della letteratura antica? di Dante? di Petrarca?
- > Il soccorso trovato dallo scolare presso lo spirito amico, saggio per età e per esperienza, non può non evocare il sollievo trovato dal Boccaccio, durante il suo ritiro di Certaldo, nell'amicizia con Petrarca.

II. SEPARAZIONE DA DIO

In questa seconda parte, l'analisi si concentrerà sulla separazione da Dio, provocata secondo Erbanì dall'amore. Mostriamo che nell'*EMF* e nel *Corbaccio*, l'amore non corrisponde più ad una dinamica di elevazione verso Dio, ma che, a garantire la salvezza del letterato, giova invece la rinuncia all'amore carnale e alla sua espressione letteraria, in un ripiego sullo studio e sulla composizione di opere moralizzatrici, unica via di scampo suggerita nel *Corbaccio*.

Innanzitutto, si mostrerà che i rituali religiosi e i luoghi di culto vengono svuotati della loro sacralità cristiana per Fiammetta e la vedova, false bigotte (al limite del paganesimo nel caso di Fiammetta) che frequentano chiese, ormai tempio dell'amore carnale e non più luogo di *caritas*. Si vedrà poi che l'amore non corrisponde più ad una dinamica di elevazione spirituale: la donna, tutt'altro che angelica, conduce di sicuro l'uomo nell'infernale porcile di Venere, e gli amanti vengono presto scacciati da questo falso paradiso terrestre dell'amore carnale. Infine, si mostrerà che l'amore non corrisposto conduce alla separazione estrema da Dio, il suicidio: tentativo mancato per poco e per caso da Fiammetta che rimane comunque chiusa nel suo dolore; tentazione respinta più definitivamente dall'esercizio della ragione, confortata dal ripiego nello studio e dalla saggezza moralizzatrice degli antichi, per lo scolare del *Corbaccio*.

1. rituali e luoghi cristiani svuotati di sacralità

- a. *EMF*: paganesimo di Fiammetta: cerca protezione degli “iddii” (preghiere, “tempi”)
- b. *EMF, C*: Fiammetta e la vedova si atteggiavano a bigotte, ma con un secondo fine
- c. *EMF, C*: dissacrazione delle chiese, ormai luoghi d’incontro amoroso (*eros*), non di *caritas*

2. un amore che non eleva verso Dio

- a. *EFM*: l’amore di sé: Fiammetta si guarda allo specchio soddisfatta della propria bellezza
- b. *C*: la vedova: il contrario della donna nobile, modesta, angelicata degli stilnovisti
DC, Inferno, V: Francesca in inferno per il suo amore, ma ancora nobile d’animo
- c. *C*: un trattato vendicativo contro la vedova, non alla gloria di una donna (fine *VN, DC*)
- d. *C*: la donna non conduce in Paradiso, come Beatrice elevava Dante di cielo in cielo (*DC*)
> ma conduce in inferno : il porcile di Venere, echi all’*Inferno* dantesco
De Amore, III: l’amore può esporre l’amante alle fiamme infernali
- d. trasformazione dello spazio: il *locus amoenus* diventa un inferno
EMF: il sogno : *locus amoenus*, morso della serpe, morte: cacciata dal paradiso terrestre
C: trasformazione del paesaggio bucolico iniziale in bolgia infernale
> separazione simbolica da Dio

3. il suicidio: dal mancato tentativo alla tentazione respinta

- a. *EFM*: il tentativo di suicidio impedito per caso da una scheggia nella scala
> Fiammetta non muore come un’eroina tragica, ma diventa scrittrice di elegia: forma ciclica
- b. *C*: il suicidio impedito dall’esercizio della ragione
> linea ascendente del racconto in tre parti, con un esito positivo
> ciò che conduce ormai fuori dall’inferno, verso Dio, non è l’amore, bensì lo studio
- c. *C*: ri-sacralizzazione del percorso dello scolare: incorniciato dalle invocazioni alla Vergine
> la Salvezza dell’uomo di lettere di età matura è ritrovata nella rinuncia all’amore carnale, in una vita di studio erudito e nella scrittura di opere moralizzatrici, che ricorda senz’altro quella di Boccaccio nel suo ritiro di Certaldo, in casta compagnia delle muse, e in corrispondenza epistolare con Petrarca.

III. ALIENAZIONE DELLE FACOLTÀ INTELLETTIVE

In questa terza parte, l’analisi verterà sulla dimensione intellettuale della separazione indotta dall’amore infelice che, nella scia di Cavalcanti, rischia di condurre all’alienazione mentale.

Innanzitutto, si mostreranno i rischi di questo *fol’amor*. Inaugurata con i sintomi dell’innamoramento stilnovistico, questa passione sfocia nell’*immoderata cogitatio*, presto mutata in schiavitù e follia. Ma se Fiammetta rimane in parte sopraffatta, vedremo poi che lo scolare riesce a guarire del tutto, opponendo a questa perturbazione delle facoltà intellettive la forza della razionalità, con l’aiuto dello spirito guida che gli svela la verità nascosta sotto la mutevolezza delle apparenze. Infine, mostreremo che il tentativo di Fiammetta con la scrittura consolatoria, ma chiusa, dell’elegia, rimane imperfetto, perché ancora vincolato dalla cultura cortese, impregnata di letteratura francese. Lo scolare del *Corbaccio* trova invece un rimedio efficace nello studio degli antichi, affermando il proprio statuto di uomo di lettere pre-umanistico.

1. i pericoli del *fol’amor*

- a. *EMF*: innamoramento: *in praesentia*, sguardo-dardo, perturbazione degli spiritelli (*DSN*)
- b. *DA*: *l’immoderata cogitatio*

EMF, C: pensieri ossessivi, perdita della razionalità, morte intellettuale (Cavalcanti)

EMF: sintomi fisici della malattia d'amore

EMF, C: passione divorante (titoli): fiamma che consuma, corvo che becca il cervello

EFM: amore non corrisposto come schiavitù dell'amante (*De Amore*, libro III)

c. reazione dei protagonisti

EMF: accettazione dell'onnipotenza del signore Amore (ancora feudale)

C: tentativo di resistere razionalmente affermando la propria sovranità (umanesimo)

2. il regno delle fallaci apparenze

a. il mondo delle false promesse

EMF: *locus amoenus* di Baie: apparenza di paradiso e inferno in verità

EMF: primavera: ritorno promesso di Panfilo ma autunno dell'amore felice di Fiammetta

EMF: "amore biforme", doppio viso di Venere

b. denuncia della falsità e verità svelata

EFM: sogno premonitore: cacciata dal paradiso terrestre

> ma i suoi occhi non vengono aperti: non capisce il significato del sogno

C: scolare innamorato della vedova in seguito alla descrizione fallace di un amico

> ma apre finalmente gli occhi grazie allo spirito, vero amico

C: bellezza contraffatta della vedova (cosmesi ovidiana): superamento comico

> vera bellezza dell'uomo naturale (allegorie femminili nei sonetti babilonesi)

EMF, C: figure retoriche del ribaltamento: simmetrie e opposizioni

c. ricerca di verità e di stabilità

EMF: denuncia dei valori mutevoli che fondano l'amore cortese: amore, bellezza

EMF, C: stabilità della saggezza degli anziani/antichi: balia e spirito

> aspirazione all'atarassia (stoicismo seneciano)

3. le lettere: un rimedio efficace

a. *EMF*: buone letture: il conforto dei classici (antichi del "nobile castello" della *DC*)

b. *EMF, C*: letture pericolose: "romanzi franceschi" (*Galeotto* già perdizione per Francesca)

> letteratura per le donne, lettura per diletto di questa società superficiale

c. la scrittura come cura

EMF: scrittura come forma di controllo e di socializzazione con le lettrici

> scrittura: *consolatio* per la malata d'amore

C: trattato di gratitudine verso la Vergine per una miracolosa guarigione

> scrittura: *remedium* dello scolare ormai guarito dall'amore

> la falsità dell'amore viene denunciata e la verità svelata, nel distacco dai valori mondani mutevoli e nella stabilità dello studio erudito degli classici a cui Boccaccio dedica proprio le sue ultime opere.

CONCLUSIONE

Riassunto del percorso analitico

Nell'*Elegia di madonna Fiammetta* e nel *Corbaccio*, l'amore cortese comporta tre rischi già denunciati da Cappellano, ma che Boccaccio spinge ai loro limiti per superarli con ironia.

A livello sociale, l'amore cortese rischia di condurre l'amante, uomo o donna che sia, ad un funesto isolamento da cui solo il soccorso di una stretta cerchia di amici letterati può salvarlo, come fu per Boccaccio, dopo la crisi certaldese del 1360, l'amicizia con il Petrarca.

A livello spirituale, l'amore non può più elevare al Paradiso, anzi, la donna non più angelicata conduce nell'infornale porcile di Venere dal quale solo la rinuncia all'amore carnale può metterlo al riparo, in una dinamica moralizzatrice che è anche quella del Boccaccio ritiratosi a Certaldo in casta compagnia delle muse.

Infine, a livello intellettuale e razionale, l'amore cortese può sfociare in una passione accecante. Questa forma di alienazione fisica e mentale, già esplorata nella poesia di Cavalcanti, rende l'anima intellettuale inoperante, occultando la verità. A smascherare queste false apparenze giova solo il ripiego sullo studio e la saggezza degli antichi, con il soccorso della scrittura e di sane letture, proprio come fa Boccaccio che, seguendo la *recusatio amoris* del Petrarca nel suo *Segretum*, si allontana anch'esso dalla tematica amorosa in volgare per dedicarsi ad opere erudite in latino e al commento della *Divina Commedia*.

Dimostrazione e apertura

All'esito di questa riflessione, appare dunque che l'*Elegia di madonna Fiammetta* e il *Corbaccio* sono ancora permeati dai valori cortesi ereditati dal mondo feudale, in particolare nella concezione dell'amore. I rischi inerenti all'amore cortese vengono così esasperati nell'*Elegia di madonna Fiammetta* in cui Boccaccio denuncia la loro vacuità in una società ormai mercantile, dedita al profitto, che imita superficialmente il mondo feudale già declinante, esibendo valori ormai svuotati della loro dimensione etico-religiosa. Nel *Corbaccio*, questi valori cortesi vengono definitivamente superati con ironia dal Boccaccio che prende le distanze da questo sistema feudale ormai tramontato, per aprirsi, nella scia del Petrarca, ad un nuovo orizzonte : quello della cultura umanistica nascente. L'evoluzione letteraria rispecchia la svolta esistenziale dell'autore stesso che, dopo la crisi esistenziale riconducibile alla *mutatio animi* e l'incontro con il Petrarca, si apre a studi più esclusivamente pre-umanistici.

CORRIGÉS DES ÉPREUVES D'ADMISSION

EXPLICATION DE TEXTE ET THÈME IMPROVISÉ

PRÉSENTATION ET CONSEILS

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 de texte 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 court thème oral improvisé (voir plus loin).

Connaissance des œuvres

On ne saurait trop insister sur la nécessité pour les candidats de connaître et maîtriser parfaitement les œuvres au programme : cela veut dire, naturellement, bien connaître les passages sélectionnés pour l'oral, mais aussi les œuvres dans leur totalité, ainsi que leurs principales interprétations critiques.

Étant donné le temps de préparation, les candidats n'auront pas toujours la possibilité de relire l'intégralité du texte ou l'introduction critique de l'ouvrage ni de chercher dans les notes de bas de page les informations dont ils ont besoin. C'est un travail qui doit s'effectuer en amont, durant l'année de préparation au concours. Le fait de savoir où se trouvent ces informations précises est un avantage précieux.

L'explication de texte

Cette épreuve implique la capacité à organiser son exposé, à le présenter avant d'engager un dialogue avec le jury.

Organisation :

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 de l'œuvre 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 des candidats.

Il est important que le candidat « déroule » son explication avec une introduction, un commentaire, articulé en deux parties au moins, et une conclusion. Ce découpage est fonction de l'articulation du texte lui-même, comme c'est le cas pour n'importe quelle explication linéaire.

Dans l'introduction, il faut situer l'extrait que l'on va expliquer par rapport à l'ensemble de l'œuvre, en faire une très brève synthèse, rappeler son importance (aucun extrait n'est sélectionné au hasard par le jury), annoncer l'interprétation qui en est donnée ainsi que le découpage qui va structurer l'analyse.

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

Lorsqu'ils présentent leur démonstration, les candidats doivent expliquer le texte, et non pas le « raconter » en le paraphrasant : il s'agira d'utiliser les éléments notionnels, lexicaux et grammaticaux pour montrer comment l'auteur a organisé son discours pour exprimer ses idées ou ses émotions, ou celles des personnages internes à la narration. Il ne s'agit pas de tout expliquer, de s'arrêter sur chaque détail, mais de relever et d'analyser les éléments significatifs du texte. Si le jury souhaite des précisions sur des points particuliers qui n'ont pas été évoqués, il pourra les demander lors de l'entretien.

Présentation :

Un aspect très important de toute présentation orale est la façon dont l'orateur s'adresse à son public. C'est un exercice qui ne s'improvise pas et qui doit faire l'objet d'une préparation spécifique, même si, s'agissant de candidats qui sont normalement déjà des enseignants, on peut s'attendre à ce qu'ils soient particulièrement sensibles à cet aspect de l'épreuve.

On rappellera qu'il faut s'adresser à l'auditoire en établissant un contact avec lui. Il vaut mieux éviter de lire son exposé et le présenter en utilisant des notes structurées. Une fois le contact établi, il ne faut pas le perdre, notamment par un débit trop rapide, un ton monocorde ou encore des transitions mal soulignées. S'il n'est pas question de « crier » son exposé, le discours doit être prononcé de façon claire et audible, en soignant les accents et le rythme de la langue italienne. Enfin, les candidats ne doivent pas craindre quelques instants de silence — l'hésitation de la réflexion — ni de revenir sur un point afin d'explicitier un passage complexe ou de corriger une affirmation maladroite.

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.

Le thème oral improvisé

Le jury 2019 a tenu 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 de l'épreuve a été distribuée avec le sujet d'explication de texte.

Le jury renvoie les candidats aux conseils donnés pour la traduction dans ce rapport, 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 (sans faute de prononciation du français), puis dictée de la traduction.

La prise de notes du jury ne posant pas de problème, la dictée peut s'effectuer à un rythme assez soutenu.

Dans le cours de la traduction orale, toute correction (parcimonieuse) doit être clairement explicitée par une précision comme « pardon, je corrige le mot... ».

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 sur ce qu'il n'a pas annoncé.

Dans l'éventuelle reprise finale (quelques rares candidats traduisent leur texte sans hésitation ni correction 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.

TEXTES TIRÉS DE LA QUESTION 1

Texte 1

Egli è il vero che di qua spesso gente ne vien di là, la quale in parte quello che ci si fa ne racconta; ma nondimeno per alcuni accidenti n'è concesso da Dio il venire di qua alcuna volta; e massimamente o per rammentare noi medesimi a coloro a' quali dee di noi calere, o per simile caso come è questo per lo quale io sono a te venuto. E avvenne che io quella notte ci venni, la qual seguette al dì che tu la prima lettera scrivesti a questa tua donna; e avendo visitati più luoghi, tirato da una cotale caritatevole affezione, la quale non solamente gli amici, ma ancora i nemici ci fa amare, colà entrai ove colei abita che ti prese; e, ogni parte della casa cercando e per tutto riguardando, avvenne che io della lettera, della quale ti rammarichi, sentii novellare. Egli era già una pezza della notte passata, quando, entrato in quella camera nella quale ella dorme, e quella, come l'altra casa, riguardata tutta, essendo già per partirmi, vidi in essa una lanpana accesa davanti alla figura di nostra Donna, poco da colei, che la vi tiene, faticata; e, verso il letto mirando dov'ella giace, non sola, come sperava, la vidi, ma in grandissima festa con quello amante di cui poco avanti dissi alcuna cosa. Per che, ancora arrestato alquanto, volli vedere che volesse la loro festa significare: né guari stetti, che alla richiesta di colui, con cui era, levatasi e acceso un torchietto e quella lettera, che tu mandata avevi, tratta d'un forzierino, col lume in mano e con la lettera, a letto si ritornò. E quivi, il lume l'uno tenendo e l'altro la lettera leggendo e a parte a parte guardandola, ti sentii nominare, e con maravigliose risa schernire; e te or «gocciolone», e or «mellone», e ora «ser Mestola» e talora «cenato» chiamando, sé quasi ad ogni parola abbracciavano e baciavano e, parole tra' baci mescolando, si dimandavano insieme se tu, quando quelle cose scrivevi, eri desto o se sognavi. E talvolta dicevano: «Parti che costui abbi lungo l'arco? Vedesti mai così nuovo granchio? Per certo questi l'ha cavalca. Egli è di vero uscito del sentimento, e vuole esser tenuto savio. Domine, dàgli il malanno! Torni a sarchiare le cipolle e lasci stare le gentildonne. Che dirai? Arestil mai creduto? Deh, quante bastonate gli si vorrebber fare dare; anzi gli si vorrebbe dare d'un ventre pecorino per le gote tanto quanto il ventre o le gote bastassero». Oh, cattivello a te! Come t'erano quivi colle parole graffiati gli usatti e come v'eri per meno che l'acqua versata dopo le tre! Le tue Muse, tanto da te amate e commendate, erano quivi chiamate pazzie e ogni tua cosa matta bestialità era tenuta. E, oltre a questo, v'era assai peggio: che per te Aristotile, Tullio, Virgilio e Tito Livio e molti altri uomini illustri, per quel ch'io creda, tuoi amici e domestici, erano, come fango, da loro scalpitati e scherniti e annullati e, peggio che montoni maremmani, sprezzati e avviliti; e, in contrario, se medesimi

esaltando con parole da fare per istomacaggine le pietre saltare del muro e fuggirsi, soli sé essere dicevano l'onore e la gloria di questo mondo; di che io assai chiaramente m'avvidi che 'l cibo e 'l vino, disordinatamente presi da loro, e il disiderio di compiacere l'uno all'altro, schernendoti, di se medesimi, ne' quali forse non furono già mai, li avea tratti. Con queste parole e con simili e con molte altre schernevoli lunga pezza della notte passarono; e per aver più cagione di farti dire e scrivere, ed essi di poter di te ridere e schernirti, quivi tra loro ordinarono la risposta che ricevesti; alla quale tu rispondendo, desti loro materia di ridere e di dire altrettanto, o peggio, della seconda, quanto della prima avessono detto.

Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, Introduzione e note di F. Ermani, Milano, Garzanti, 1988, p. 281-283.

Proposition de corrigé

Questo testo è tratto dall'ultima «parte» del *Corbaccio*, ed è il celebre passo che descrive, attraverso le parole del fantasma del marito, una scena notturna in cui la vedova e il suo amante si prendono gioco del narratore che ha scritto una lettera d'amore alla donna (variante del tema del *gabbo* o della *beffa*, spesso presenti nelle opere del Boccaccio).

Il testo proposto per la spiegazione è preceduto da una pagina in cui il fantasma del marito descrive il comportamento ignobile della donna dopo la sua morte, per mostrare al narratore quanto ella sia *vile* (« quanto più udirai di lei... guarigione », p. 275). Ed il brano è seguito da un'invettiva contro le donne al termine della quale il narratore si dichiara determinato a rinunciare definitivamente alla sua passione per la vedova: « Ottimamente, benedetto spirito, dimostrato m'hai... eletta avea » (p. 291), e si noti la ricorrenza del termine *vile*, che indica come oramai il narratore abbia fatto suo il giudizio del marito defunto, e il riferimento alla *viltà* della donna che era stata *eletta per donna della mia mente*, con evidente denuncia degli schemi cortesi e stilnovisti.

Il testo si articola in tre parti principali: le prime righe del testo (*sentii novellare*) introducono la scena. Le righe seguenti (*o le gote bastassero*) mostrano la scena stessa. Infine, nell'ultima parte del testo, il fantasma del marito rappresenta al narratore le umiliazioni alle quali lo ha esposto la decisione di scrivere la lettera d'amore alla vedova.

1. L'introduzione della scena

In queste prime righe, lo spirito spiega al narratore in che modo ha potuto assistere a questa scena: si tratta di un preambolo che ricorda esplicitamente le spiegazioni che Virgilio fornisce a Dante nella *Commedia* ed è uno degli elementi che permettono di fare un parallelo tra il *Corbaccio* e il testo dantesco. Il commento sottolineerà il ragionamento logico e didattico del preambolo, l'argomentazione che enumera le varie ragioni che permettono agli spiriti di venire « di qua », cioè nel mondo dei vivi, e la preoccupazione di verosimiglianza nell'introdurre un episodio soprannaturale.

2. La derisione del narratore

La descrizione della scena comincia con la rappresentazione dello spirito che traversa la casa di notte e si avvicina progressivamente alla camera da letto in cui si trovano gli amanti. La tecnica descrittiva rende sensibile l'avvicinamento progressivo e crea l'attesa

(*entrando/ essendo quasi per partirmi/ vidi/ volli vedere*). Si noteranno gli elementi che anticipano il giudizio negativo sulla donna e la sensualità della scena che sta per essere descritta (*in grandissima festa con quello amante*).

Il dialogo tra i due amanti è contrassegnato dal passaggio al discorso diretto e a una lingua familiare, e dalla sensualità, da giochi di parole osceni (*parti che costui abbi lungo l'arco?*), da commenti che deridono il narratore, che è descritto come una persona rozza che non merita di frequentare la buona società cittadina. Nel commento, ci si soffermerà più particolarmente su uno o due esempi per illustrarne la ricchezza lessicale (*dare d'un ventre pecorino*, per esempio).

3. L'umiliazione del narratore

All'inizio di questa terza parte del brano, lo spirito riprende la parola e il suo discorso interPELLa direttamente il narratore, e la costruzione retorica del discorso serve a sottolineare il contenuto critico: l'oggetto della derisione non è soltanto la persona del narratore ma anche e soprattutto la sua cultura, i suoi riferimenti intellettuali, tutto l'universo umanista che è evocato con dei riferimenti (*Aristotile/ Tullio/ Virgilio/ Tito Livio*) che dovranno essere esplicitati nel commento. Dal punto di vista retorico, si può per esempio sottolineare che l'effetto di gradazione è amplificato dalla preposizione *oltre* associata alla ripetizione del comparativo dell'avverbio *peggio* e al polisindeto (*e scherniti, e annullati, e peggio...*). La forza di alcuni termini usati dallo spirito (*schernito*, ripetuto più volte/ *sprezzato/ istomacaggine*) è un elemento significativo: il mondo umanista del narratore è infangato da questa esperienza.

Infine, nelle ultime righe, oltre a sottolineare ancora il disordine e la sensualità quasi animale degli amanti, lo spirito mostra come ogni corrispondenza tra la vedova e il narratore non faccia che aumentare l'umiliazione di quest'ultimo, la cui cultura e capacità retoriche sono chiaramente inutili quando indirizzate a una donna *vile*.

Queste pagine rappresentano quindi l'acme dell'argomentazione sviluppata dal fantasma del marito per convincere completamente il narratore che la sua passione per la vedova è del tutto irragionevole, e lo espone a umiliazioni continue, in quanto amante e soprattutto in quanto intellettuale che vede i suoi valori e ideali culturali, derisi e disprezzati. Troviamo in questo testo delle tematiche amorose ma anche sociali, e una riflessione culturale sul ruolo e sulle prerogative del poeta pre-umanista.

Texte 2

Oh come è dilettevole, e quanto è grazioso con tranquillo e libero animo il priemere le ripe de trascorrenti fiumi, e sopra i nudi cespiti menare li lievi sonni, li quali il fuggente rivo con mormorevoli suoni e dolci senza paura nutrica! Questi senza alcuna invidia sono conceduti al povero abitante le ville, molto più da desiderare che quelli, li quali, allettati con più lusinghe, sovente o da pronte sollecitudini cittadine o da strepiti di tumultuante famiglia sono rotti. La costui fame, se forse alcuna volta lo stimola, li còlta pomi nelle fedelissime selve raccolti la scacciano, e le nuove erbe di loro propria volontà fuori della terra uscite sopra li piccoli monti ancora gli ministrano saporosi cibi. Oh quanto gli è, a temperare la sete, dolce l'acqua della fonte presa e del rivo con concava mano. Oh infelice sollecitudine de' mondani, a sostentamento de' quali la natura richiede e apparecchia leggerissime cose! Noi nell'infinita moltitudine di cibi la sazieta del corpo crediamo compiere, non accorgendoci in quelli essere le cagioni nascose, per le quali gli ordinati omori spesse volte sono piuttosto

corrotti che sostentati; e alli lavorati beveraggi apprestando l'oro e le cavate gemme, sovente in essi veggiamo gustare li veleni frigidissimi, e se non questi, almeno Venere pur si bee; e talvolta per quelli a sicurtà soperchia si viene, per la quale, o con parole o con fatti, misera vita o vituperevole morte s'acquista. E spesse volte ancora avviene che, molti di quelli avendo bevuti, assai peggio che insensato corpo n'è renduto il bevitore. A costui li Satiri, li Fauni, le Driadi, le Naiadi, le Ninfe fanno semplice compagnia; costui non sa che si sia Venere né il suo biforme figliuolo, e se pur la conosce, rozzissima sente la forma sua, e poco amabile.

Deh, or fosse stato piacere d'Iddio, che io similmente mai conosciuta l'avessi, e da semplice compagnia visitata, rozza mi fossi vivuta! Io sarei lontana da queste insanabili sollecitudini che io sostengo, e l'anima insieme con la mia fama santissime non curerebbero di vedere le mondane feste simili al vento che vola, né da quelle vedute avrebbero angosce come io ho. A costui non l'alte torri, non l'armate case, non la molta famiglia, non i delicati letti, non i risplendenti drappi, non i correnti cavalli, non centomila altre cose involatrici della miglior parte della vita, sono cagione d'ardente cura. Questi, de' malvagi uomini, non cercanti ne' luoghi rimoti e oscuri li furti loro, vive senza paura; e, senza cercare nell'altissime case i dubbiosi riposi, l'aere e la luce dimanda, e alla sua vita è il cielo testimonio. Oh, quanto è oggi cotale vita male conosciuta, e da ciascuno cacciata come nemica, dove piuttosto dovrebbe essere, come carissima, cercata da tutti! Certo io arbitro che in cotale maniera vivesse la prima età! la quale insieme gli uomini e gl'iddii produceva. Ohimè! niuna è più libera né senza vizio o migliore che questa, la quale li primi usarono e che colui ancora oggi usa, il quale, abbandonate le città, abita nelle selve. Oh felice il mondo, se Giove mai non avesse cacciato Saturno! e ancora l'età aurea durasse sotto caste leggi! Però che tutti alli primi simili viveremmo. Ohimè! che chiunque è colui li primi riti servante, non è nella mente infiammato dal cieco furore della non sana Venere, come io sono né è colui che sé dispose ad abitare ne' colli de' monti, soggetto ad alcuno regno: non al vento del popolo non all'infido vulgo non alla pestilenziosa invidia, né ancora al favore fragile di fortuna, al quale io troppo fidandomi, in mezzo l'acque per troppa sete perisco. Alle piccole cose si presta alta quiete, come che grandissimo fatto sia senza le grandi potere sostenere di vivere. Quegli che alle grandissime cose soprasta, o disidera soprastare, séguita li vani onori delle trascorrenti ricchezze; e certo le più volte alli falsi uomini piacciono gli alti nomi; ma quegli è libero da paura e da speranza, né conosce il nero lividore dell'invidia divoratrice e mordente con dente iniquo, che abita le solitarie ville, né sente gli odii varii, né gli amori incurabili, né li peccati de' popoli mescolati alle cittadi, né, come conscio, di tutti gli strepiti ha dottanza, né gli è a cura il comporre fittizie parole, le quali lacci sono ad irretire gli uomini di pura fede: ma quell'altro, mentre sta eccelso, mai non è senza paura, e quello medesimo coltello, che arma il lato suo, teme.

Oh quanto buona cosa è a niuno resistere, e sopra la terra giacendo, pigliare li cibi sicuro! Rade volte, o non mai, entrano li peccati grandissimi nelle piccole case. Alla prima età niuna sollecitudine d'oro fu, né niuna sacrata pietra fu arbitra a dividere i campi alli primi popoli. Essi con ardita nave non secavano il mare; solamente ciascuno si conosceva li liti suoi, né li forti steccati, né li profondi fossi, né l'altissime mura con molte torri cingevano i lati delle città loro, né le crudeli armi erano acconce né trattate da' cavalieri, né era alcuno edificio che con grave pietra rompesse le serrate porte; e se forse tra loro era alcuna piccola guerra, la mano ignuda combatteva, e li rozzi rami degli alberi e le pietre si convertivano in armi.

Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, Corbaccio*,
a cura di F. Ermani, Milano, Garzanti, « I grandi libri », 2017, p. 118-121.

Proposition de corrigé

Questo brano si situa verso la fine del capitolo V dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, quando la narratrice, dopo aver lungamente descritto i tornei e le feste dei giovani nobili napoletani, ritiratasi nelle sue stanze, dà sfogo alla tristezza e esalta la vita semplice a contatto della natura, contro le raffinate mondanità del suo ambiente. Fiammetta sviluppa qui un *topos* letterario, quello della *aetas aurea*, rifugio e conforto contro le ansie e la frenesia della vita moderna, in un gioco costante di opposizioni che, più che una vera e propria esaltazione della vita agreste, sono una sorta di esercizio letterario intessuto di riferimenti a scrittori latini (Seneca in particolare, Lucano).

Il passo si può dividere in tre parti, che corrispondono a tre aspetti di questa mitica età aurea: le prime righe evocano la semplicità e l'autenticità di una vita in cui tutti i bisogni materiali sono soddisfatti (*e poco amabile*). Poi, in un secondo tempo, la narratrice paragona i comportamenti sociali moderni a quelli dell'età aurea (*e quello coltello teme*). Infine, il brano termina con l'elogio della indole pacifica degli abitanti della *prima età*.

1. La soddisfazione dei bisogni materiali

Nelle righe che precedono immediatamente il brano proposto, Fiammetta era insorta contro l'inutilità degli *alti palagi/ ricchi letti*, a cui si oppone questa vita rustica caratterizzata innanzitutto dall'assenza di bisogni materiali. I desideri degli abitanti di questo tempo mitico sono semplici (*ripe dei fiumi/ nudi cespiti/ erbe/ dolce acqua della fonte*), e chiunque può facilmente soddisfarli (*senza alcuna invidia sono concessi al povero abitante le ville, / [l'acqua è presa] con concava mano*). Il commento sottolineerà anche le scelte lessicali e sintattiche che suggeriscono questa *naturale semplicità* (*i nudi cespiti/ la costui fame, se forse alcuna volta lo stimola/ le leggerissime cose*). Alla semplicità e alla naturale soddisfazione di questi bisogni si oppone il carattere complicato, costoso, artificiale dei bisogni materiali dei moderni (*multitudine dei cibi/ oro e gemme*). In particolare, l'abitante dell'età aurea, *se pur conosce [la passione amorosa], rozzissima sente la forma* (come per la *costui fame* all'inizio del testo): l'amore è semplice (*poco amabile*), e immediatamente soddisfatto, laddove i moderni, per soddisfare bisogni complessi e costosi, mettono a rischio la propria salute (*i veleni frigidissimi*). Questa condanna riprende il tema introdotto dalla balia che, nel primo capitolo, in eco alla *Fedra* di Seneca, denuncia i rischi inerenti alla vita oziosa delle nobili donne.

2. I comportamenti sociali

Dopo queste considerazioni d'ordine generale, il discorso della narratrice prende una tonalità più personale, come lo dimostrano l'uso del pronome personale della prima persona singolare (*noi, poi io*), e la ricorrenza delle interiezioni esclamative, spia di un dolore appena velato dal discorso teorico-filosofico (*Deh/ Ohimé/ Oh*). La costruzione ipotetica *Deh, or fosse stato piacere d'Iddio* e seguenti, introduce l'idea che Fiammetta, in un'altra epoca, avrebbe potuto vivere felice in tutta semplicità (*rozza mi fossi vissuta!*). La lunga enumerazione in modalità negativa (*A costui non l'alte torri...*) condanna tutti i riti della nobiltà urbana, quelli stessi che, solo qualche pagina prima, Fiammetta aveva citato come esempi di raffinata civiltà. L'esaltazione della vita agreste sembra una vera e propria palinodia, che indica come modello la vita *nelle selve*, e *l'età aurea*, mentre la città è svalutata. Il riferimento mitologico all'episodio dell'avvento di Giove, della cacciata di Saturno e della fine del suo regno, introduce esplicitamente il concetto dell' « età aurea »

nella sua versione virgiliana (*Oh felice il mondo, se Giove mai non avesse cacciato Saturno! e ancora l'età aurea durasse sotto caste leggi!*). Il rifiuto dei vani onori delle trascorrenti ricchezze assume, nelle ultime righe di questa parte, un carattere di verità generale, espresso da frasi quasi proverbiali (*né è colui che sé dispose ad abitare ne' colli de' monti, soggetto al alcuno regno*) che condannano tutte la vanità della ricerca del piacere e del lusso senza limiti (*che io, in mezzo l'acque per troppa sete perisco*, e si noti ancora la presenza dell' « io »). E la narratrice termina queste sue considerazioni con l'esaltazione delle *piccole cose* (*alle piccole cose si presta alta quiete*), contro le *grandissime cose* fonte di angosce, paura, passioni malsane, indicando così un vero e proprio programma di vita che rifiuta la falsità, la menzogna, la paura.

Il commento sottolineerà tuttavia che Boccaccio traduce, a volte letteralmente, gli autori antichi: il « programma di vita » potrebbe quindi essere meno il frutto di una riflessione personale, quanto piuttosto un dotto riferimento a un *topos* letterario e filosofico. Senza contare che la modalità ipotetica dell'irrealtà, utilizzata sin dalle prime righe di questo brano anticipava già l'impossibilità di realizzare un tale programma.

3. L'elogio dell'indole pacifica

Il brano proposto si chiude su un elogio dell'animo pacifico degli abitanti dell'età aurea ormai descritta al passato: se i bisogni materiali sono soddisfatti e i comportamenti sociali rifiutano il lusso, la sete di potere, le *grandissime cose*, allora le persone non hanno nessun motivo di conflitto. L'espressione che riassume la tematica di queste ultime righe è *Quanto buona cosa è a niuno resistere*: nel testo viene affermata, successivamente, l'inutilità dei confini e delle recinzioni, delle spedizioni di conquista, delle guerre. Ai cavalieri e alle armi dei moderni, che tanto affascinavano la società della fine del Medioevo (e la stessa Fiammetta qualche pagina prima!), si oppongono *la mano ignuda/ i rozzi rami/ le pietre*, della *prima età*. Questa « assenza di resistenza », che si può anche interpretare in chiave sentimentale (la *non sana Venere*, è opposta alle Ninfe antiche), pare contenere una critica fondamentale dei valori della società della fine del XIV secolo: Fiammetta sembra cercare nella propria cultura una via d'uscita non ancora imboccata, e infatti, ancora una volta, in queste righe Boccaccio « traduce » Seneca.

In conclusione, vediamo che nell'elogio della vita rustica dell'età aurea, il gioco di opposizioni tra città e campagna si sovrappone progressivamente ad un'opposizione tra passato e presente. Possiamo affermare che le pagine del capitolo V che contengono questa esaltazione dell'*età aurea* sono senz'altro una critica acuta degli eccessi della gioventù elegante urbana che Boccaccio ben conosce, anche se, dietro a questa arringa, si manifestano i modelli classici. D'altra parte, dopo questo sfogo profondamente elegiaco, la narratrice, lungi dal fuggire per vivere nei boschi, riprende il suo ruolo sociale nell'età moderna: più che un programma, queste righe delineano quindi una consapevolezza velata di malinconia (*Oh felice il mondo se Giove mai non avesse cacciato Saturno!*).

TEXTES TIRÉS DE LA QUESTION 2

Eléments biographiques utilisables

Antonio Gramsci fu arrestato al suo domicilio romano nel novembre 1926, pochi mesi

dopo il suo unico discorso parlamentare, e venne informato sulla sua sorte nel maggio 1928, a Roma. Il *Tribunale speciale per la difesa dello Stato* lo condannava a più di vent'anni di prigione per i seguenti crimini: cospirazione e incitazione alla disobbedienza, alla guerra civile, all'insurrezione, all'odio di classe e alla violenza contro il governo e la costituzione, oltre che per offese al capo del governo, Benito Mussolini.

Pubblicate nel 1947 per volontà di Palmiro Togliatti, le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci furono accolte nell'Italia del dopoguerra come la testimonianza di un antifascista intransigente, giornalista, attivista, teorico e parlamentare fondatore del Partito Comunista d'Italia morto nelle carceri mussoliniane, ma anche come la corrispondenza di un prigioniero di grande umanità, legato alla propria famiglia ed alla propria terra, la Sardegna, di cui fu per sempre privato. Peraltro, si scoprì più tardi che alcune delle centinaia di lettere di Gramsci erano state censurate non solo dal regime, ma anche dalle istanze del Partito Comunista Italiano stesso, quando marcavano troppo chiaramente una presa di distanza dallo stalinismo allora imperante in seno al partito.

Le *Lettere dal carcere* sono tuttora uno dei carteggi italiani più letti del secolo scorso, in quanto testimonianza di prim'ordine della vita di prigionia, tra solitudine e volontà, tra stenti e studio, di uno tra gli oppositori di maggior rilievo al regime mussoliniano; ma anche in quanto moderno esempio del genere letterario degli scritti di prigionia censurati, che tende a rivelare esplicitamente, o spesso tra le righe, passioni e riflessioni particolarmente intime, di stampo sia umano che culturale o politico, narrando inoltre di peripezie a volte drammatiche.

Si tratta di un corpus di più di 400 lettere (di cui 156 sono state poi scelte per l'edizione Einaudi curata da Paolo Spriano nel 1971) scritte dal novembre 1926, dopo il suo arresto a Roma, fino all'inizio 1937, poche settimane prima di soccombere di malattia in una clinica penitenziaria romana, il 27 aprile dello stesso anno. Tra tutte le lettere autorizzate ed indirizzate unicamente alla famiglia, le lettere alla cognata Tatiana (affettuosamente "Tania") Schucht sono di particolare interesse, poiché più delle altre evocano aspetti non solo familiari ed episodi o aneddoti, ma spesso anche considerazioni e progetti più teorici che spesso annunciano sinteticamente o fanno eco all'altro grande scritto di prigionia di Gramsci, i *Quaderni del carcere*.

Questa doppia opera di prigionia dunque, tra il dramma personale epistolare e l'approfondimento teorico politico, è sicuramente unico per la sua durata, la sua portata e la sua fortuna. Ha notevolmente influenzato non solo il pensiero marxista, ma la storia della filosofia politica nel suo insieme, tanto che le riflessioni di Gramsci sulla cultura popolare, sulla letteratura, sugli intellettuali e la loro storia, sulla *praxis* filosofica o sulle strategie e tattiche di lotta politica – a partire da Macchiavelli e da Marx – sono più che mai citate e strumentalizzate da pensatori e dirigenti politici, anche tra i più improbabili.

Texte 1

Lettera 11

19. II. 1927

Ti immagino seria e tetra, senza un sorriso neanche fuggevole. Vorrei farti rallegrare in qualche modo. Ti racconterò delle storielle; che te ne pare? Ti voglio, per esempio, come intermezzo alla descrizione del mio viaggio in questo mondo così grande e terribile, dire qualcosa intorno a me stesso e alla mia fama, di molto divertente. Io non sono conosciuto all'infuori di una cerchia abbastanza ristretta; il mio nome è storpiato perciò in tutti i modi più inverosimili: Gramasci, Granusci, Grámisci, Granísci, Gramásci, fino a Garamáscon, con tutti

gli intermedi più bizzarri. A Palermo, durante una certa attesa per il controllo dei bagagli, incontrai in un deposito un gruppo di operai torinesi diretti al confino; insieme a loro era un formidabile tipo di anarchico ultra individualista, noto coll'indicazione di «Unico» che rifiuta di confidare a chiunque, ma specialmente alla polizia e alle autorità in generale, le sue generalità: «sono l'Unico e basta», ecco la sua risposta. Nella folla che attendeva, l'Unico riconobbe tra i criminali comuni (mafiosi) un altro tipo, siciliano (l'Unico deve essere napoletano o giù di lì), arrestato per motivi compositi, tra il politico e il comune, e si passò alle presentazioni. Mi presentò: l'altro mi guardò a lungo, poi domandò: «Gramsci, Antonio?» Sì, Antonio!, risposi. «Non può essere, replicò, perché Antonio Gramsci deve essere un gigante e non un uomo così piccolo». — Non disse più nulla, si ritirò in un angolo, si sedette su uno strumento innominabile e stette, come Mario sulle rovine di Cartagine, a meditare sulle proprie illusioni perdute. Evitò accuratamente di parlare ancora con me durante il tempo in cui restammo ancora nello stesso camerone e non mi salutò quando ci separarono. — Un altro episodio simile mi successe più tardi, ma, credo, ancor più interessante e complesso. Stavamo per partire; i carabinieri di scorta ci avevano già messo i ferri e le catene; ero stato legato in un modo nuovo e spiacevolissimo, poiché i ferri mi tenevano i polsi rigidamente, essendo l'osso del polso fuori del ferro e battendo contro il ferro stesso in modo doloroso. Entrò il capo scorta, un brigadiere gigantesco, che nel fare l'appello si fermò al mio nome e mi domandò se ero parente del «famoso deputato Gramsci». Risposi che ero io stesso quell'uomo e mi osservò con sguardo compassionevole e mormorando qualcosa di incomprensibile. A tutte le fermate lo sentii che parlava di me, sempre qualificandomi come il «famoso deputato», nei crocchi che si formavano intorno al cellulare (devo aggiungere che mi aveva fatto mettere i ferri in modo più sopportabile), tanto che, dato il vento che spira, pensavo che, oltre a tutto, potevo avere anche qualche bastonata da qualche esaltato. A un certo momento, il brigadiere, che aveva viaggiato nel secondo cellulare, passò in quello dove mi trovavo io e attaccò discorso. Era un tipo straordinariamente interessante e bizzarro, pieno di «bisogni metafisici», come direbbe Schopenhauer, ma che riusciva a soddisfarli nel modo più bislacco e disordinato che si possa immaginare. Mi disse che si era immaginato sempre la mia persona come «ciclopica» e che era molto disilluso da questo punto di vista. Leggeva allora un libro di M. Mariani, *l'Equilibrio degli egoismi*, e aveva appena finito di leggere un libro di un certo Paolo Gilles, di confutazione al marxismo. Io mi guardai bene dal dirgli che il Gilles era un anarchico francese senza nessuna qualifica scientifica o d'altro: mi piaceva sentirlo parlare con grande entusiasmo di tante idee e nozioni disparate e sconnesse, come può parlarne un autodidatta intelligente ma senza disciplina e metodo. A un certo punto cominciò a chiamarmi «maestro». Mi sono divertito un mondo, come puoi immaginare. E così ho fatto l'esperienza della mia «fama». Che te ne pare?

Antonio Gramsci, *Lettere dal Carcere*, Torino, Einaudi, 2014, p. 28-29.

Proposition de corrigé

Il brano da commentare è tratto dalla lettera scritta alla cognata Tatiana Schucht il 19 febbraio 1927, cioè pochi mesi dopo l'arresto al suo domicilio romano, l'8 novembre 1926. Dopo la prigione di Regina Cœli, dopo quelle di Napoli e di Palermo, Gramsci è confinato ad Ustica per poco più di un mese, prima di attraversare di nuovo per tre settimane la Penisola a tappe fino a San Vittore, a Milano, dove rimarrà a partire dal 7 febbraio 1927 per un anno circa.

Quando scrive questa lettera, Gramsci non conosce ancora la sua sorte, che sarà decisa a Roma nel maggio 1928: il Tribunale Speciale per la difesa dello Stato lo condannerà allora a

più di vent'anni di carcere, che sconterà essenzialmente nella prigione di Turi, non lontano da Bari, sempre più in preda alla malattia, prima di essere trasferito nel novembre del 1933 nelle cliniche penitenziarie di Formia e di Roma, dove soccomberà nell'aprile 1937, qualche giorno dopo esser stato ammesso in libertà condizionale.

La lettera del 19 febbraio 1927 è indirizzata a Tania, che non ha esitato ad aiutarlo in tutti i modi e per quanto possibile, tanto materialmente quanto moralmente, durante quegli undici anni di prigionia. Gramsci ha per lei un affetto ed una fiducia profondi, che compenseranno in parte l'assenza relativa della moglie Julia dagli scambi epistolari familiari, soli autorizzati dalle autorità.

Dopo averle raccontato la sua partenza da Ustica senza aver avuto sue notizie, Gramsci rimprovera affettuosamente Tania cercando di calmare le sue inquietudini e di rassicurarla sul suo stato di salute, come del resto farà regolarmente fino al 1933 almeno, prima che si degradi sensibilmente. Nino usa un tono complice (*per far[la] stare calma e sana*) e intraprende di raccontare alcune *storielle* del proprio viaggio fino a Milano, con incontri e aneddoti riguardanti co-detenuti e guardie. La lettera si chiude, oltre il brano da analizzare, con la descrizione di una sua giornata tipica da prigioniero.

Il passo da studiare è articolato intorno alla tematica della *fama* in due grandi parti che raccontano ciascuna un episodio, con alcune frasi di introduzione e conclusione; ed ognuno dei due episodi evoca due aneddoti che, al di là del tono divertito, rivelano la condizione e la coscienza dell'autore.

1. Nell'introduzione a carattere epistolare, la *fama* è oggetto di un racconto umoristico (*farti rallegrare, intermezzo, divertente*) all'interno della narrazione in prima persona di un dramma (*del mio viaggio, terribile*). La transizione tra questa introduzione ed il racconto è assicurata dal postulato generale della non-fama dell'autore, dimostrata dalla pronuncia ripetutamente errata del suo cognome inconsueto: gli esempi stravaganti (*inverosimili, bizzarri*) del nome storpiato derivano da errori consonantici ma anche da accenti tonici – cosicché il primo *Gramasci* non va pronunciato come il secondo.

2. Nell'episodio dell'anarchico e del prigioniero siciliano, l'autore propone il ritratto di un *formidabile* prigioniero anarchico e ultra-individualista, *l'Unico*, che si autodefinisce con questo soprannome tanto conosciuto quanto impenetrabile, soprattutto di fronte alle autorità, e che contrasta fortemente con la sfilza dei nomi errati di Gramsci. Al contrario dell'Unico, il prigioniero siciliano, *criminale comune*, conosce di fama il nostro, ma, vittima dei propri pregiudizi ed alquanto ingenuo, non può risolversi ad accettare che si tratti di un uomo così piccolo di statura, ed è talmente deluso da rompere ogni relazione e da rifiutare a Gramsci, oltre al dialogo, il saluto d'addio.

3. L'episodio del brigadiere dei carabinieri (*gigantesco*, con una evidente ricerca di contrasto comico) che scorta Gramsci ed altri prigionieri racconta tanto la deferenza nei riguardi di un *famoso deputato* quanto il ritratto di un intellettuale critico e benevolo (*interessante e bizzarro*), pur evocando la durezza della condizione dei prigionieri, e in particolare la sua (*i ferri e le catene, doloroso, bastonata*). Come il prigioniero siciliano, il brigadiere è dapprima sorpreso dal fisico di Gramsci, ma più intelligentemente disilluso, riprende il dialogo con lui, da autodidatta interessato (*bislacco e disordinato, leggeva... nessuna qualifica scientifica*) e rispettoso (*cominciò a chiamarmi maestro*).

4. Il bilancio conclusivo del brano poteva esplicitare che, nonostante la difficoltà a trovare interlocutori interessanti, Gramsci fa prova di una grande umanità e sensibilità rispetto

ai suoi compagni di viaggio (vedi *interessante* e *complesso*, al centro del passo), così come fa prova di una distanza umoristica che sembra alimentare la sua volontà di divertire Tania. La frase conclusiva, che riprende i paradossi della "fama", ha per funzione di rassicurarla sulla sua condizione di prigioniero: ma dopo i numerosi dettagli nel racconto che lasciano intravedere il dramma della repressione fascista (*questo mondo così grande e terribile, dato il vento che spira*), suona quasi come un'antifresi.

Varie tematiche sono quindi articolate intorno a questo autoritratto in veste di celebre prigioniero, ove la fama è al tempo stesso affermata e ridimensionata con finezza dalla narrazione di Gramsci, le sue capacità retoriche, il suo tono e la sua precisione ritrattistica. La descrizione implicita di una prigionia difficile con litoti ed eufemismi (*strumento innominabile*), silenzi evocatori o un uso calcolato di vari registri umoristici è anche destinata a distrarre la censura dell'apparato repressivo statale.

Nel complesso, il brano è stato correttamente compreso, con annotazioni interessanti sulle origini albanesi del patronimico di Gramsci e sui suoi allotropi comici, o sul suo umorismo pirandelliano, distinto dalla sua comicità, o ancora sulla struttura quasi teatrale e circolare del passo segnato dalla domanda finale (*Che te ne pare?*) o sul suo lessico, al tempo stesso colloquiale e drammaticamente molto efficace. È stato perfino evidenziato il rapporto tra i *bisogni metafisici* evocati qui (cf. Schopenhauer e il supplemento XVII, «Sui bisogni metafisici dell'umanità», al suo *Mondo come volontà e rappresentazione*) ed il concetto di "senso comune" sviluppato da Gramsci nei suoi *Quaderni*, per poi evocare il suo aspetto fisico e la delusione del Siciliano in rapporto con l'iconografia popolare fascista ed i suoi presupposti.

All'opposto, oltre a varie approssimazioni metodologiche, alcuni candidati hanno avuto grandi difficoltà a chiarire le allusioni importanti del testo, per esempio a proposito dell'Unico (che rimandava evidentemente all'opera filosofica di Max Stirner, *L'Unico e la sua proprietà*, e dunque anche ai rapporti stretti e conflittuali tra anarchia e marxismo), o ancora a proposito dell'allusione colta e grottesca relativa a Mario, che rimandava alle *Vite illustri* di Plutarco ed alla risposta disillusa e melanconica dell'esiliato Mario al Prefetto di Silla nell'88 avanti Cristo, al tempo delle guerre civili della repubblica romana. Per quanto riguarda invece le allusioni molto brevi a Mario Mariani (romanziera e saggista antifascista rifugiato in Francia, il cui libro del 1924 *L'equilibrio degli egoismi* esponeva un progetto confuso di riforma sociale) o a Paul Gille (e non Gilles, come lo scrive Gramsci per errore – saggista belga, autore sempre nel 1924 del *Sofisma anti-idealista di Marx*, che era effettivamente un tentativo di confutazione di stampo anarchico), la giuria ha valutato che non poteva considerare questi autori come sufficientemente noti per pretendere che i candidati ne dessero alcuna spiegazione dettagliata.

Texte 2

Lettera 13

19. III. 1927

La mia vita trascorre sempre ugualmente monotona. Anche lo studiare è molto più difficile di quanto non sembrerebbe. Ho ricevuto qualche libro e in verità leggo molto (più di un volume al giorno, oltre i giornali), ma non è a questo che mi riferisco; intendo altro. Sono assillato (è questo fenomeno proprio dei carcerati, penso) da questa idea: che bisognerebbe far

qualcosa «für ewig», secondo una complessa concezione di Goethe, che ricordo aver tormentato molto il nostro Pascoli. Insomma, vorrei, secondo un piano prestabilito, occuparmi intensamente e sistematicamente di qualche soggetto che mi assorbisse e centralizzasse la mia vita interiore. Ho pensato a quattro soggetti finora, e già questo è un indice che non riesco a raccogliermi, e cioè: 1° una ricerca sulla formazione dello spirito pubblico in Italia nel secolo scorso; in altre parole, una ricerca sugli intellettuali italiani, le loro origini, i loro raggruppamenti secondo le correnti della cultura, i loro diversi modi di pensare ecc. ecc. Argomento suggestivo in sommo grado, che io naturalmente potrei solo abbozzare nelle grandi linee, data l'assoluta impossibilità di avere a disposizione l'immensa mole di materiale che sarebbe necessaria. Ricordi il rapidissimo e superficialissimo mio scritto sull'Italia meridionale e sulla importanza di B. Croce? Ebbene, vorrei svolgere ampiamente la tesi che avevo allora abbozzato, da un punto di vista «disinteressato», «für ewig». — 2° Uno studio di linguistica comparata! Niente meno. Ma che cosa potrebbe essere più «disinteressato» e für ewig di ciò? Si tratterebbe, naturalmente, di trattare solo la parte metodologica e puramente teorica dell'argomento, che non è stata mai trattata completamente e sistematicamente dal nuovo punto di vista dei neolinguisti contro i neogrammatici. (Ti farò orripilare, cara Tania, con questa mia lettera!). Uno dei maggiori «rimorsi» intellettuali della mia vita è il dolore profondo che ho procurato al mio buon professor Bartoli dell'Università di Torino il quale era persuaso essere io l'arcangelo destinato a profligare definitivamente i «neogrammatici», poiché egli, della stessa generazione e legato da milioni di fili accademici a questa gieldra di infamissimi uomini, non voleva andare, nelle sue enunciazioni, oltre un certo limite fissato dalle convenienze e dalla deferenza ai vecchi monumenti funerari dell'erudizione. — 3° Uno studio sul teatro di Pirandello e sulla trasformazione del gusto teatrale italiano che il Pirandello ha rappresentato e ha contribuito a determinare. Sai che io, molto prima di Adriano Tilgher, ho scoperto e ho contribuito a popolarizzare il teatro di Pirandello? Ho scritto sul Pirandello, dal 1915 al 1920, tanto da mettere insieme un volumetto di 200 pagine e allora le mie affermazioni erano originali e senza esempio: il Pirandello era o sopportato amabilmente o apertamente deriso. — 4° Un saggio sui romanzi di appendice e il gusto popolare in letteratura. L'idea m'è venuta leggendo la notizia della morte di Serafino Renzi, capocomico di una compagnia di drammi da arena, riflesso teatrale dei romanzi d'appendice, e ricordando quanto io mi sia divertito le volte che sono andato ad ascoltarlo, perché la rappresentazione era doppia: l'ansia, le passioni scatenate, l'intervento del pubblico popolare non era certo la rappresentazione meno interessante. Che te ne pare di tutto ciò? In fondo, a chi bene osservi, tra questi quattro argomenti esiste omogeneità: lo spirito popolare creativo, nelle sue diverse fasi e gradi di sviluppo, è alla base di essi in misura uguale. Scrivimi le tue impressioni; io ho molta fiducia nel tuo buon senso e nella fondatezza dei tuoi giudizi. Ti ho annoiato?

Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 2014, p. 33-35.

Proposition de corrigé

La lettera di Gramsci del 19 marzo 1927 a Tania è una delle più note del carteggio proprio perché evoca molto esplicitamente le motivazioni (*far qualcosa "für ewig"*) e le grandi linee (*secondo un piano stabilito*) del lavoro di più di sei anni che Gramsci condurrà dall'inizio del 1929 fino al 1935, e che costituirà effettivamente l'insieme dei *Quaderni*. Si tratta in tal senso di un testo singolare, in quanto stabilisce un rapporto decisivo tra i due aspetti essenziali dell'attività letteraria carcerale di Gramsci prigioniero ed intellettuale: era questa una dimensione fondamentale del passo che i candidati erano invitati a considerare per

strutturare un'analisi testuale con metodo e pertinenza.

Il brano sottoposto all'analisi è la parte centrale della lettera, scritta dalla prigione di San Vittore a Milano quattro mesi circa dopo l'arresto. L'inizio della lettera concerne le difficoltà pratiche di comunicazione epistolare e la salute della famiglia, in particolare della moglie Giulia e dei figli, di cui Gramsci vorrebbe avere notizie più dettagliate; la fine invece si rivolge a Tania ed evoca la difficoltà di scriverle da prigioniero, prima di inquietarsi della salute di una piantina di limone e dei proprietari della pensione romana ove era stato arrestato.

L'inizio del testo sottoposto ad analisi evoca invece la vita quotidiana carcerale detta *monotona* di studio e di letture, prima di accennare ad un progetto a lungo termine, anzi *für ewig* (in tedesco), cioè per sempre, e che possa *[assorbire e centralizzare la] vita interiore*, peraltro connotata dalla poesia *complessa e tormentata* di Pascoli e Goethe.

I quattro soggetti storico-sociali e culturali numerati esplicitamente costituiscono la suddivisione naturale del passo, che si conclude peraltro con una chiave di lettura altrettanto esplicita, precisando la loro coerenza ed evoluzione comune (*omogeneità, gradi di sviluppo*): *lo spirito popolare creativo*. Questi punti teorici (la formazione degli intellettuali in Italia; uno studio di linguistica comparata; uno studio sul teatro di Pirandello; un saggio sulla letteratura popolare) sono così introdotti da una struggente ossessione e volontà intima (*fenomeno proprio dei carcerati*) e inseriti in una tematica più ampia e storica, capace di raccogliere l'animo ed il pensiero gramsciano (dopo l'iniziale *non riesco a raccogliermi*), cioè quella della cultura popolare nelle sue dimensioni storiche, sociali e politiche. L'unificazione di tematiche così astratte si rivela anche una soluzione personale (il raccogliersi dell'animo) per non soccombere alle difficoltà dell'incarcerazione.

Il primo punto evocato da Gramsci è la volontà di studiare gli intellettuali italiani, ciò che costituirà poi il tema centrale del *Quaderno 12* (il rimando di ognuno dei quattro punti tematici evocati ai *Quaderni* poteva essere precisato ed approfondito dai candidati). Le riserve continue di Gramsci a proposito della mole di lavoro necessario e delle risorse bibliografiche insufficienti, come la sua modestia (*solo abbozzare; rapidissimo e superficialissimo mio scritto*) non gli hanno impedito una riflessione oggi ancora operante in proposito. Gramsci già si interroga sulla loro genealogia e sulla loro unità problematica, che saranno poi al centro della sua riflessione e gli permetteranno un'analisi più precisa e la proposta di concetti penetranti come quello di "intellettuale organico". A questo proposito, alcune elucidazioni sulla tesi del saggio evocato qui (*Alcuni temi della questione meridionale*) e precisazioni sul rapporto tra Gramsci e Croce (vedi il *Quaderno 10* e la correzione della lettera 55, *infra*) erano pertinenti.

Il secondo argomento, fin dall'inizio pervaso di umorismo (*niente meno, ti farò orripilare*), che Gramsci annuncia di voler approfondire è uno studio di linguistica comparata. Il progetto si rivela in conformità con gli studi universitari torinesi, sotto la direzione di Matteo Giulio Bartoli, il glottologo e amato maestro (*al mio buon professor*) del breve percorso universitario gramsciano, di cui la descrizione quasi comica (*era persuaso essere io l'arcangelo, profligare definitivamente i neogrammatici*), apologeticamente iperbolica (*legato da milioni di fili accademici a questa geldra di infamissimi uomini*) e decisamente sarcastica (*un certo limite fissato dalle convenienze e dalla deferenza ai vecchi monumenti funerari dell'erudizione*) appare anche come una giustificazione del suo abbandono degli studi, nonostante il dispiacere umano retrospettivo (*uno dei maggiori "rimorsi" intellettuali della mia vita*). L'accento all'opposizione tra sostenitori del neolinguisimo e neogrammatici permette di capire il rapporto tra questo punto e il filo conduttore della creatività popolare già accennata: il neolinguisimo degli anni 1920 metteva infatti l'accento sulle considerazioni

storiche, geografiche e sociologiche nello studio dell'evoluzione di una lingua, contro una neogrammatica che privilegiava la fonologia più meccanica. Il neolinguismo difeso da Gramsci è dunque un'ulteriore espressione della sua volontà di privilegiare la creatività, l'inventività e la libertà popolare a scapito di un determinismo culturale e politico troppo stretto.

Lo studio sul teatro pirandelliano e sul gusto del pubblico italiano costituisce il terzo progetto evocato dal brano. A proposito dell'entusiasmo di Gramsci per Pirandello e dei numerosi suoi scritti critici elogiativi, si possono ricordare gli articoli sull'*Avanti*, *La Città futura* o *L'Ordine nuovo*, e gli approfondimenti del *Quaderno* 14: è comunque opportuno notare qui l'orgoglio quasi giovanile nella volontà di affermarsi tra gli scopritori del drammaturgo (*affermazioni originali e senza esempi, molto prima di Adriano Tilgher, il grande esegeta pirandelliano peraltro spesso citato nei Quaderni*).

Il quarto progetto, infine, riguarda *un saggio sui romanzi di appendice e il gusto popolare in letteratura*. È opportuno citare in proposito il *Quaderno* 21, che contiene alcune tra le riflessioni più pertinenti e sempre attuali sulla cultura popolare. Va notato inoltre il nesso esplicito tra la forma più popolare della letteratura (il romanzo d'appendice, o *feuilleton*, a proposito del quale Gramsci non mancherà di sottolineare nei *Quaderni* il coinvolgimento e l'identificazione popolare) e lo spettacolo popolare teatrale (da arena), ma osservato come spettacolo *doppi[o]*, ove la platea reattiva e rumorosa (*l'ansia, le passioni scatenate, l'intervento del pubblico*) è messa sul piano stesso della finzione rappresentata, il che viene espresso con una litote molto suggestiva: *non era certo la rappresentazione meno interessante*.

La conclusione del brano, oltre a riassumere la linea del commento, può fornire l'opportunità di commentare la volontà antiretorica gramsciana che caratterizza l'insieme delle sue lettere, ricordando le apostrofi, le parentesi, gli a parte, le domande dirette (*Sai che...? Che te ne pare? Ti ho annoiato?*) che le rendono così vivaci, commoventi se si considerano le condizioni del mittente, e che tuttora impegnano non solo intellettualmente, ma anche affettivamente il lettore.

Texte 3

Lettera 55

26. VIII. 1929

Avevo già letto un articolo dell'editore Formiggini a proposito delle cattive traduzioni e delle proposte fatte per ovviare questa epidemia. Uno scrittore avendo addirittura proposto di rendere responsabili penalmente gli editori per gli spropositi stampati da loro, il Formiggini rispondeva minacciando di chiudere bottega perché anche il più scrupoloso editore non può evitare di stampar strafalcioni e con molto spirito vedeva già una guardia di P. S. presentarsi a lui e dirgli: «Si levasse e venisse con mia in Questura. Dovesse rispondere di oltraggio alla lingua italiana!» (i siciliani parlano un po' così e molte guardie sono siciliane). La questione è complessa e non sarà risolta. I traduttori sono pagati male e traducono peggio. Nel 1921 mi sono rivolto alla rappresentanza italiana della Società degli autori francesi per avere il permesso di pubblicare in appendice un romanzo. Per 1000 lire ottenni il permesso e la traduzione fatta da un tale che era avvocato. L'ufficio si presentava così bene e l'avvocato-traduttore sembrava essere un uomo del mestiere e così mandai la copia in tipografia perché si

stampasse il materiale di 10 appendici da tener sempre pronte. Però la notte prima dell'inizio della pubblicazione volli, per scrupolo, controllare e mi feci portare le bozze di stampa. Dopo poche righe feci un salto: trovai che su una montagna c'era un gran bastimento. Non si trattava del monte Ararat e quindi dell'arca di Noè, ma di una montagna svizzera e di un grande albergo. La traduzione era tutta così: «morceau de roi» era tradotto «pezzettino di re», «goujat!» «pesciolino!» e così via, in modo ancor più umoristico. Alla mia protesta, l'ufficio abbuonò 300 lire per rifare la traduzione e indennizzare la composizione perduta, ma il bello fu che quando l'avvocato-traduttore ebbe in mano le 700 lire residue che doveva consegnare al principale, se ne scappò a Vienna con una ragazza. Finora almeno le traduzioni dei classici erano almeno fatte con cura e scrupolo, se non sempre con eleganza. Adesso anche in questo campo avvengono cose strabilianti. Per una collezione quasi nazionale (lo Stato ha dato un sussidio di 100.000 lire) di classici greci e latini, la traduzione della *Germania* di Tacito è stata affidata a... Marinetti, che d'altronde è laureato in lettere alla Sorbona. Ho letto in una rivista un registro delle pacchianerie scritte da Marinetti, la cui traduzione è stata molto lodata dai... giornalisti. «Exigere plagas» (esaminare le ferite) è tradotto: «esigere le piaghe» e mi pare che basti: uno studente del liceo si accorgerebbe che è una bestialità insensata.

[...]

Ti avevo molto tempo fa pregato di procurarmi un volumetto di Vincenzo Morello (Rastignac) sul X canto dell'*Inferno* di Dante, stampato dall'editore Mondadori qualche anno fa (27 o 28): puoi ricordartene adesso? Su questo canto di Dante ho fatto una piccola scoperta che credo interessante e che verrebbe a correggere in parte una tesi troppo assoluta di B. Croce sulla *Divina Commedia*. Non ti espongo l'argomento perché occuperebbe troppo spazio. Credo che la conferenza del Morello sia l'ultima cronologicamente sul X canto e perciò può essere per me utile, per vedere se qualcun altro ha già fatto le mie osservazioni; ci credo poco, perché nel X canto tutti sono affascinati dalla figura di Farinata e si fermano solo ad esaminare e a sublimare questa e il Morello, che non è uno studioso, ma un retore, si sarà indubbiamente tenuto alla tradizione, ma tuttavia vorrei leggerla. Poi scriverò la mia «nota dantesca» e magari te la invierò in omaggio, scritta in bellissima calligrafia. Dico per ridere, perché per scrivere una nota di questo genere, dovrei rivedere una certa quantità di materiale (per esempio, la riproduzione delle pitture pompeiane) che si trova solo nelle grandi biblioteche. Dovrei cioè raccogliere gli elementi storici che provano come, per tradizione, dall'arte classica al medioevo, i pittori rifiutassero di riprodurre il dolore nelle sue forme più elementari e profonde (dolore materno): nelle pitture pompeiane, Medea che sgozza i figli avuti da Giasone è rappresentata con la faccia coperta da un velo, perché il pittore ritiene sovrumano e inumano dare un'espressione al suo viso. – Però scriverò degli appunti e magari farò la stesura preparatoria di una futura nota.

Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 2014, p. 105-107.

Proposition de corrigé

Il testo da commentare è tratto dalla lettera scritta da Gramsci il 26 agosto 1929 a sua cognata Tatiana Schucht, poco più di un anno dopo il suo arrivo alla prigione di Turi. Come molte altre, questa comincia con notizie rassicuranti per i suoi familiari: Gramsci commenta lungamente ed amorevolmente le foto dei figli Delio e Giuliano, ricevute da pochi giorni, prima di soffermarsi brevemente sulla propria fragile salute e sul suo regime alimentare carcerario, in un periodo ancora precoce della prigionia ma che segna anche la consapevolezza di un'assenza di prospettive, dopo la sua definitiva condanna a più di vent'anni di carcere. Peraltro, come spesso, in vari passi e a fine della lettera egli chiede libri

di studio di contenuto vario (qui di didattica, di storia, di politica), con riferimenti bibliografici come spesso precisissimi.

Tutta la parte centrale che i candidati dovevano analizzare, di stampo più culturale, è invece incentrata su questioni pratiche ed applicate di filologia, di cui era opportuno sottolineare l'importanza nella formazione e nel pensiero gramsciano. Più precisamente, il passo è strutturato in due parti principali, chiaramente separate da un *omissis*. Nella prima, che può essere suddivisa considerando diversi aneddoti dettagliati *infra*, Gramsci illustra la qualità molto scarsa delle traduzioni contemporanee dei testi stranieri o classici pubblicate in Italia in quegli anni; nella seconda, egli evoca a grandi tratti la tesi e l'argomentazione di un possibile articolo a venire sul Canto X dell'Inferno, citando molto accuratamente le fonti critiche di cui avrebbe necessità al fine di perseguire questo progetto (poi approfondito nel *Quaderno* n°4, come troppo poco spesso è stato ricordato dai candidati).

Il primo aneddoto, che apre il passo, pone esplicitamente il problema che occuperà la prima parte del testo: come ovviare l'epidemia delle cattive traduzioni? Si tratta di un soggetto che ha un'importanza in sé per l'intellettuale così attento agli inizi della cultura di massa (il sottotitolo iniziale dell'*Ordine nuovo* era *Rassegna settimanale di cultura socialista*). La battuta riportata da Gramsci dell'editore Formiggini (Angelo Fortunato Formiggini, citato spesso nei *Quaderni*, importante editore di collezioni enciclopediche popolari, positivista, interventista, mussoliniano antigentiliano e suicida nel 1938, dopo la promulgazione delle leggi razziali) può essere commentata sia dal punto di vista dello spirito e del tono umoristico generale del testo, di cui il brano intero presenta più esempi (dalle guardie ed il dialetto siciliano, qui peraltro caricature, al finale con : “*nota*” *dantesca [...] in omaggio, critta in bellissima calligrafia. Dico per ridere*), sia dal punto di vista critico, sociale e linguistico. Ma queste prime righe mettono ugualmente in valore il metodo gramsciano, che spesso procede *ad absurdum* (in questo caso, risolvere il problema posto considerando penalmente responsabili gli editori), prima di enunciare altre soluzioni o, come qui, la loro impossibilità (*La quistione è complessa e non sarà risolta*).

Il secondo aneddoto, sempre molto umoristico, rimanda all'attività editoriale di Gramsci. La precisione narrativa e soprattutto linguistica del direttore e redattore della rivista va sottolineata nella rievocazione della truffa dell'avvocato-traduttore, come le capacità umoristiche di Gramsci nel riportare gli errori e le peripezie abituali di una traduzione d'appendice, che prendono qui dimensioni al tempo stesso infantili e bibliche, prima di risolversi in una inaspettata e alquanto romanzesca peripezia amorosa. Oltre allo stile indiretto libero quando si tratta di citare i clamorosi controsensi della traduzione incriminata (*trovai che su una montagna..., non si trattava del monte Ararat...*), lo spirito si muta in ironia mordente quando Gramsci evoca le povere traduzioni dei romanzi popolari (*spropositi, strafalcioni, strabilianti, pacchianerie, bestialità*), con un crescendo retorico per quanto riguarda l'ultima illustrazione della miseria delle traduzioni contemporanee, quella riguardante Tacito (*reticenza, sospensione, e mi pare che basti*).

È Filippo Tommaso Marinetti a esserne il bersaglio, che vent'anni dopo la fondazione del violentemente antiaccademico Futurismo (per il quale Gramsci del resto aveva scritto più volte parole di elogio, nelle sue lettere o nell'*Ordine nuovo*, fino al 1921) viene eletto Accademico d'Italia nel marzo 1929. Considerando soltanto questo contesto di sottomissione e di rinuncia politica eclatante, affioravano dall'aneddoto tanto un umorismo notevole quanto questioni culturali che la traduzione istituzionale della *Germania* di Tacito nel 1928 (*lo Stato ha dato un sussidio di 100 000 lire*) non poteva che amplificare. In proposito, era degno di nota non solo come queste righe sottolineino per contrasto con la parte precedente il ritratto di

un editore competente e scrupoloso in un lavoro che necessita grande rigore ed implicazione (*la notte prima..., feci un salto..., alla mia protesta..., ma il bello fu...*), ma anche come in questo esempio l'errore grossolano riportato sia di stampo ideologico, poiché tenta di esaltare fino al ridicolo, in una caricatura dei temi della prima avanguardia storica, la celebrazione della forza e della gioventù dei barbari contro la vecchia civiltà romana (*exigere plagas* tradotto da Marinetti *esigere le piaghe*, invece di *esaminare le ferite*).

Nella seconda parte appare di nuovo lo scrupolo filologico ed intellettuale gramsciano, ma anche, con l'evocazione dello studio su Dante in corso, una certa sua falsa modestia (*una piccola scoperta, credo interessante..., verrebbe a correggere...*). Come per quel che riguarda Formiggini, è utile contestualizzare i personaggi evocati dal brano, la cui opera o biografia può chiarire alcuni punti dell'analisi: Rastignac, pseudonimo di Vincenzo Morello, era un giornalista antigiolittiano e uomo politico, anticlericale e fascista pentito, che Gramsci non esiterà a stroncare, nel *Quaderno* n°4, dopo aver letto l'articolo evocato in questa lettera. Andava comunque capito e spiegato il significato delle annotazioni sul Canto X dell'*Inferno*, ed il loro legame con la prima parte del brano. Al di là delle precisissime conoscenze di Gramsci sull'attualità della critica dantesca (*procurarmi un volumetto [...] stampato da Mondadori qualche anno fa (27 o 28); l'ultima cronologicamente*), è la tesi troppo assoluta di Benedetto Croce chiaramente evocata a necessitare un chiarimento. Si tratta della nota distinzione crociana tra *struttura* e *poesia* (in *La poesia di Dante*, del 1921), che Gramsci vorrebbe invalidare commentando il comportamento del padre di Guido Cavalcanti nel canto X della *Commedia* e inserendolo in una tradizione anche pittorica di rifiuto di rappresentazione della sofferenza estrema, in una sorta di *Ut pictura poesis*. Come del resto lo farà molto più a lungo nel *Quaderno* n°4, si tratta per Gramsci di dimostrare come la struttura narrativa stessa dell'*Inferno* e del Canto X in particolare (attraverso la pena comune e le reazioni contrastanti di Cavalcante e di Farinata degli Uberti alle parole dolorose di Dante personaggio, e attraverso le dimensioni temporali del racconto e della narrazione), siano di per sé poetiche, rendendo vana la netta distinzione crociana, affermando la storicità dell'opera d'arte, ed evitando giudizi assoluti di gusto.

L'unità del testo è costituita da un tono leggero per trattare della vita linguistica e culturale italiana degli anni Venti, che può peraltro rimandare a problemi di ordine politico, in senso lato. Le annotazioni sulla qualità delle traduzioni o sulla cultura classica, da Tacito a Dante, oltre ad essere filologicamente pertinenti, si rivelano estremamente attente al contesto culturale contemporaneo, e portano in nuce la riflessione più ampia sul rapporto della nazione italiana alla propria lingua e alla propria cultura e società, che collega la lettera ai *Quaderni*, soprattutto i n°4 e 21. Qualche anno prima dell'autarchia di regime, sottolineando il gusto per la letteratura straniera d'appendice, ridicolizzando il divenire accademico e propagandista del Futurismo, o tornando, via Dante, a misurarsi al pensiero di Benedetto Croce, Gramsci innesca riflessioni che costituiranno alcuni punti teorici essenziali dei *Quaderni*, come la nota "guerra di posizione". Il brano, considerando questa tematica strutturante, può essere commentato anche seguendo piste di analisi più parziali e specifiche, come lo stile narrativo ed il lessico umoristico gramsciano, il rapporto al pensiero di Croce sulla poesia e la letteratura, e ancora le teorizzazioni di Gramsci su lingua nazionale e romanzo d'appendice, o sulle avanguardie e la rivoluzione.

THÈME ORAL IMPROVISÉ

Thème 1

La révolution survint, les événements se précipitèrent, les familles parlementaires décimées, chassées, traquées, se dispersèrent. M. Charles Myriel, dès les premiers jours de la révolution, émigra en Italie. Sa femme y mourut d'une maladie de poitrine dont elle était atteinte depuis longtemps. Ils n'avaient point d'enfants. Que se passa-t-il ensuite dans la destinée de M. Myriel ? L'écroulement de l'ancienne société française, la chute de sa propre famille, les tragiques spectacles de 93, plus effrayants encore peut-être pour les émigrés qui les voyaient de loin avec le grossissement de l'épouvante, firent-ils germer en lui des idées de renoncement et de solitude ? Fut-il, au milieu d'une de ces distractions et de ces affections qui occupaient sa vie, subitement atteint d'un de ces coups mystérieux et terribles qui viennent quelquefois renverser, en le frappant au cœur, l'homme que les catastrophes publiques n'ébranleraient pas en le frappant dans son existence et dans sa fortune ? Nul n'aurait pu le dire ; tout ce qu'on savait, c'est que, lorsqu'il revint d'Italie, il était prêtre.

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

Proposition de traduction

Sopravvenne la rivoluzione, gli avvenimenti precipitarono; le famiglie dei membri del parlamento, decimate, scacciate e perseguitate, si dispersero. Charles Myriel, fin dai primi giorni della rivoluzione, emigrò in Italia. La moglie vi morì d'una malattia di petto, di cui soffriva da molto tempo. Non avevano figli. Cosa accadde, poi, nel destino del signor Myriel? Furono forse il crollo dell'antica società francese, la rovina della sua famiglia o i tragici spettacoli del '93, forse ancora più spaventosi per gli emigrati che li vedevano da lontano ingranditi dallo sgomento, a far germogliare in lui le idee di rinuncia e di solitudine? Fu forse improvvisamente percosso, nel bel mezzo d'una di quelle distrazioni e di quegli affetti che occupavano la sua vita, da uno di quei colpi misteriosi e terribili che talvolta travolgono, trafiggendolo, il cuore dell'uomo che le catastrofi pubbliche non avrebbero scosso, pur infierendo sulla sua esistenza e sulla sua fortuna? Nessuno avrebbe potuto dirlo; l'unica cosa che si sapeva è che, al suo ritorno dall'Italia, si era fatto prete.

Thème 2

– Nous allons avoir de l'eau, dit le cocher. En effet, je tournai la tête ; la moitié du ciel derrière nous était envahie par un gros nuage noir, le vent était violent, les ciguës en fleurs se courbaient jusqu'à terre, les arbres semblaient se parler avec terreur, de petits chardons desséchés couraient sur la route plus vite que la voiture, au-dessus de nous volaient de grandes nuées. Un moment après éclata un des plus beaux orages que j'aie vus. La pluie

tombait à verse, mais le nuage n'emplissait pas tout le ciel. Une immense arche de lumière restait visible au couchant. De grands rayons noirs qui tombaient du nuage se croisaient avec les rayons d'or qui venaient du soleil [...]; il tonnait affreusement, et de larges éclairs s'abattaient par moments sur la campagne. Les feuillages se tordaient de cent façons. Cette tourmente dura un quart d'heure, puis un coup de vent emporta la trombe, la nuée alla tomber en brume diffuse sur les coteaux de l'orient, et le ciel redevint pur et calme.

Victor Hugo, *Le Rhin*, 1842.

Proposition de traduction

- Verrà giù acqua, disse il cocchiere. In effetti, voltai il capo; una grossa nuvola nera aveva invaso la metà del cielo dietro di noi, il vento era violento, le cicute in fiore s'inclinavano fino a terra, gli alberi sembravano parlarsi con terrore, piccoli cardi secchi rotolavano per la strada più veloci della carrozza, sopra di noi volavano grandi nubi. Dopo un attimo scoppiò uno tra i più bei temporali che abbia mai visto. La pioggia cadeva a dirotto, ma la nuvola non copriva tutto il cielo. Un immenso arco di luce era ancora visibile a ponente. Lunghi raggi neri che piombavano dalla nuvola s'incrociavano con i raggi d'oro che venivano dal sole [...]; tuonava terribilmente e larghi lampi fulminavano a tratti la campagna. Le fronde si torcevano in mille modi. Quella tempesta durò un quarto d'ora, poi una folata di vento portò via l'acquazzone, la nube si andò a sciogliere in una brina diffusa sui colli orientali, e il cielo tornò puro e sereno.

Thème 3

Une certaine nuit qu'il pleuvait à verse, j'allais m'endormir exténué de faim et de chagrin, lorsque je vis se poser près de moi un oiseau plus mouillé, plus pâle et plus maigre que je ne le croyais possible.

Il était à peu près de ma couleur, autant que j'en pus juger à travers la pluie qui nous inondait ; à peine avait-il sur le corps assez de plumes pour habiller un moineau, et il était plus gros que moi. Il me sembla au premier abord un oiseau tout à fait pauvre et nécessiteux, mais il gardait, en dépit de l'orage qui maltraitait son front presque tondu, un air de fierté qui me charma. Je lui fis modestement une grande révérence, à laquelle il répondit par un coup de bec qui faillit me jeter au bas de la gouttière.

Voyant que je me grattais l'oreille et que je me retirais avec componction, sans essayer de lui répondre en sa langue :

– Qui es-tu ? me demanda-t-il d'une voix aussi enrouée que son crâne était chauve.

Alfred de Musset, *Histoire d'un merle blanc*, 1888.

Proposition de traduction

Una certa notte in cui pioveva a rovesci, stavo per addormentarmi spossato dalla fame e dalla tristezza, quando vidi posarsi vicino a me un uccello più bagnato, più pallido e più magro di quanto lo credessi possibile.

Era presso a poco del mio stesso colore, da quanto potessi giudicare attraverso la pioggia che ci inondava; aveva sul corpo penne bastanti appena da vestire un passero, ed era più grosso di me. Mi sembrò di primo acchito un uccello del tutto povero e misero, ma conservava, a dispetto del temporale che maltrattava la sua fronte quasi spennacchiata, un'aria fiera che mi affascìnò. Gli feci modestamente un grande inchino al quale rispose con una beccata che per poco mi fece precipitare giù dalla grondaia.

Vedendo che mi grattavo l'orecchio e mi tiravo indietro compunto, senza provare a rispondergli nella sua lingua:

– Chi sei? mi chiese con una voce tanto rauca quanto il suo cranio era calvo.

Thème 4

Un jour, ma mère et moi, en faisant un petit voyage à travers ces sentiers pierreux des côtes de Bretagne qui laissent, à tous ceux qui les ont foulés, de si doux souvenirs, nous arrivâmes à une église de hameau, entourée, selon l'usage, du cimetière, et nous nous y reposâmes. Les murs de l'église en granit à peine équarri et couvert de mousses, les maisons d'alentour construites de blocs primitifs, les tombes serrées, les croix renversées et effacées, les têtes nombreuses rangées sur les étages de la maisonnette qui sert d'ossuaire attestaient que, depuis les plus anciens jours où les saints de Bretagne avaient paru sur les flots, on avait enterré en ce lieu. Ce jour-là, j'éprouvai le sentiment de l'immensité, de l'oubli et du vaste silence où s'engloutit la vie humaine, avec un effroi que je ressens encore, et qui est resté un des éléments de ma vie morale. Parmi tous ces simples qui sont là à l'ombre de ces vieux arbres, pas un, pas un seul ne vivra dans l'avenir.

Ernest Renan, *L'avenir de la science*, 1890.

Proposition de traduction

Un giorno, mia madre ed io, durante una passeggiata lungo uno di quei sentieri sassosi delle coste bretoni che lasciano a tutti coloro che li hanno percorsi ricordi così dolci, arrivammo davanti ad una chiesa di villaggio, con intorno il cimitero, come si usa, e lì ci riposammo. I muri della chiesa di granito appena sbozzato e coperto di licheni, le case circostanti fatte di blocchi ancestrali, le sepolture fitte, le croci cadute con le scritte cancellate, i numerosi teschi allineati sugli scaffali della casetta che funge da ossario, tutto attestava che quello era stato un luogo di sepoltura sin dai tempi più antichi in cui i santi bretoni erano apparsi sulle onde. Quel giorno provai il sentimento dell'immensità, dell'oblio e del vasto silenzio che inghiotte la vita umana, con uno sgomento che ancora provo, e che è rimasto uno

degli elementi della mia vita morale. Tra tutte quelle creature semplici che riposano lì, all'ombra dei vecchi alberi, nessuna, nemmeno una, vivrà in futuro.

Thème 5

Mon père, après la naissance de mon frère unique, partit pour Constantinople, où il était appelé, et devint horloger du sérail. Durant son absence, la beauté de ma mère, son esprit, ses talents, lui attirèrent des hommages. M. de la Closure, résident de France, fut des plus empressés à lui en offrir. Il fallait que sa passion fût vive, puisqu'au bout de trente ans je l'ai vu s'attendrir en me parlant d'elle. Ma mère avait plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimait tendrement son mari, elle le pressa de revenir : il quitta tout et revint. Je fus le triste fruit de ce retour. [...]

Je n'ai pas su comment mon père supporta cette perte, mais je sais qu'il ne s'en consola jamais. Il croyait la revoir en moi, sans pouvoir oublier que je la lui avais ôtée ; jamais il ne m'embrassa que je ne sentisse à ses soupirs, à ses convulsives étreintes, qu'un regret amer se mêlait à ses caresses ; elles n'en étaient que plus tendres.

Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, 1782.

Proposition de traduction

Mio padre, dopo la nascita del mio unico fratello, partì per Costantinopoli, dov'era stato chiamato, e diventò orologiaio del Serraglio. Durante la sua assenza, la bellezza di mia madre, la sua intelligenza, le sue doti le valsero omaggi vari. Il signor della Closure, residente di Francia, fu tra i più zelanti ad offrirgliene. La sua passione doveva essere davvero intensa, poiché dopo trent'anni lo vidi commuoversi ancora parlandomi di lei. Mia madre possedeva per difendersi qualcosa di più forte della virtù: amava teneramente suo marito; insisté perché ritornasse: egli lasciò tutto e tornò. Fui il triste frutto di quel ritorno. [...]

Non ho mai saputo come mio padre avesse sopportato quella perdita, ma so che non se ne consolò mai. Credeva di rivederla in me, senza poter dimenticare che io gliel'avevo tolta; non mi abbracciò mai senza che io avvertissi dai suoi sospiri, dalle sue strette convulse che un rimpianto amaro si mescolava alle sue carezze, le quali perciò erano ancor più tenere.

EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des 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 ».

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

I. Critères, attentes et conseils

Le jury attend que les candidats conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, nous préconisons que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à la définition d'objectifs didactiques puis à la recherche d'une mise en œuvre didactique pour atteindre ces objectifs. Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve. 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 détaillée de toutes les séances et de toutes les activités mais la mise en lumière du processus d'apprentissage, la logique des enchaînements, la justification didactique des activités choisies, le tout accompagné d'exemples illustratifs des choix réalisés.

A. Compréhension et spécificité du dossier

Le candidat débutera sa préparation comme sa présentation par une analyse du dossier. Chaque document du dossier fera l'objet d'une analyse de niveau universitaire. Le candidat dégagera le lien et l'articulation entre les documents (complémentarité, opposition, illustration etc.), la cohérence interne du dossier, son thème fédérateur. Nous précisons aux candidats que les documents sont bien connus du jury : il est inutile de les décrire longuement comme s'il venait d'en prendre connaissance.

Après avoir fait un choix portant sur les éléments qui seront utilisés dans le projet didactique, le candidat présentera de façon synthétique et concise les résultats de cette étude, qu'il ne perdra jamais de vue, car c'est sur cette étude que s'appuiera toute sa démarche pédagogique. L'analyse avisée des documents fera émerger des axes et conduira à la formulation d'une problématique cohérente à retenir pour le dossier. L'ordre d'apparition des documents dans le dossier n'a aucune signification : il appartient au candidat de choisir un ordre après analyse et définition du projet. Si une analyse pertinente et exhaustive du dossier est fondamentale, on ne perdra pas de vue que la finalité de l'épreuve est la présentation d'une préparation de cours. Le candidat prévoira à l'avance la gestion de son temps.

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

B. Explicitation des objectifs pédagogiques

Il s'agit de définir ce que les élèves, guidés par l'enseignement du professeur, sauront réaliser après s'être entraînés. La tâche ou le projet prévu à la fin de la séquence se situera dans la ligne du thème traité et des activités langagières concernées par les documents. Le candidat définira le niveau requis et le niveau visé en se référant aux cadres institutionnels national et européen qui déterminent les orientations générales de l'enseignement des langues vivantes. La connaissance des programmes officiels qui sont adossés au Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues permet d'étayer le choix de la classe ciblée. Pour déterminer la classe concernée, la thématique sera croisée avec le niveau de compétence tel qu'il est défini par les descripteurs du cadre européen. Il est donc indispensable de s'appropriier le contenu du CECRL. Quel que soit le choix effectué, il doit être justifié. En fonction des besoins identifiés chez les élèves et des documents proposés, le candidat définira les compétences de communication à développer, en s'efforçant de faire des associations vertueuses d'activités langagières (compréhension de l'oral et expression orale par exemple). Le candidat montrera comment les compétences s'articulent.

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

C. Mise en œuvre

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

Le jury met en garde les candidats tout particulièrement contre toute activité plaquée qui ne répondrait pas à un objectif précis à l'intérieur de la séquence pédagogique proposée, par exemple : faire systématiquement élaborer aux élèves une carte heuristique, faire travailler les élèves en groupe sans donner de sens véritable à cette activité. L'accès au sens va de la compréhension de l'explicite à la compréhension de l'implicite. L'expérience du candidat lui permettra de repérer ce qui est difficile ou non pour les élèves, de définir rapidement et avec pertinence ce dont l'élève a besoin. Si l'on déclare qu'il n'y a pas de difficulté majeure, et donc qu'il n'est pas nécessaire par exemple d'élucider certains termes, il est indispensable de le justifier. Certains candidats confondent activités d'aide et activités d'évaluation. Le jury engage les candidats à réfléchir particulièrement au questionnement et au QCM : quel rôle ? (aide à la compréhension ou vérification de la compréhension ?) à quel moment ? Il y a sans doute lieu de faire preuve de créativité pour varier les stratégies d'aide à la compréhension : repérage des champs sémantiques, classements, etc. Les activités proposées doivent permettre l'émergence du sens et l'entraînement spécifique aux compétences de communication

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

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

D. Évaluation

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

E. Qualité de l'expression

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

F. Entretien

Aptitude à communiquer (écoute, ouverture, contrôle de soi...) ; adaptabilité, capacité à s'autocorriger, à préciser, recentrer, approfondir, développer, prendre du recul : l'entretien est fondé sur les qualités de communication du candidat, qualités indispensables à l'enseignant. Constructif, il est conduit dans un esprit d'évaluation positive. Le regard critique que porte l'enseignant sur son travail est le garant de ses capacités d'évolution. Ainsi, lorsque le jury attire l'attention du candidat sur une erreur, il est souhaitable que celui-ci réagisse positivement : reconnaître rapidement et corriger spontanément une erreur est une qualité. Le moment de l'entretien permet au candidat de justifier autrement sa démarche, d'apporter des éléments nouveaux, de continuer à développer sa pensée et de trouver de nouvelles idées. Ce sont là des compétences professionnelles dont il a besoin au cours de sa carrière. Enfin, le jury attire l'attention des candidats sur la qualité de leur communication aussi bien lors de l'exposé que lors de l'entretien : ton, attitude et gestuelle doivent être en conformité avec ce moment très formel qu'est un concours.

II. Considérations générales sur les dossiers

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

Pour la session 2019, lors de la préparation, chaque dossier a été accompagné par une note explicative des modalités de cette épreuve (cf. annexes).

Pour la session 2020, le jury rappelle, ci-dessous, l'encadré publié sur le site <http://www.devenirenseignant.gouv.fr>

Nouveaux programmes du Lycée

Les programmes d'enseignement de seconde et de première des voies générale et technologique et de certains enseignements de terminale des voies générale et technologique ont été publiés au **BO spécial n°1 du 22 janvier 2019**. Ils entrent en vigueur à la **rentrée 2019 pour les classes de seconde et de première**. Les programmes de terminale entrent en vigueur à la rentrée 2020.

[Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019](#)

III. Les dossiers

Le contenu des dossiers peut être consulté en annexe du rapport.

1) Dossier « La città ideale »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte + peinture :

« "Sabbioneta e Charleville Città Ideali dei Gonzaga": domenica 18 la presentazione della mostra »

Article publié le 11 février 2018

<https://www.oglioponews.it/2018/02/11/sabbioneta-e-charleville-citta-ideali-dei-gonzaga-domenica-18-la-presentazione-della-mostra/>

DOCUMENT 2 – texte :

« Le Albere a Trento: un quartiere ancora in cerca di identità »

Article tiré de www.lavocedeltrentino.it, 13 janvier 2018

<https://www.lavocedeltrentino.it/2018/01/13/le-albere-trento-un-quartiere-ancora-cerca-identita/>

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de l'article « Il rammendo delle periferie » de Renzo Piano »

26 janvier 2014

<https://www.archphoto.it/archives/2210>

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Patrimoni dell'UNESCO – PIENZA

Treccani Channel – Youtube, 4 novembre. 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=JDUGPVLkSWI&t=99s>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

L'idée de progrès, Espaces et échanges.

- Dans quelle mesure l'idée de ville idéale a-t-elle évolué dans le temps ?
- Comment repenser le rapport entre centre et périphérie ?
- Comment réinventer la ville du futur pour mieux vivre ensemble ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Une prestation a procédé au croisement entre les documents, qui est resté tout de même superficiel et n'a pas tenu compte de l'aspect diachronique du dossier.

La problématique a été bien amenée et en accord avec l'analyse et l'exploitation pédagogique, qui montrait cependant parfois des incohérences.

La prestation a été ponctuée de quelques petites erreurs de français et le langage était parfois un peu relâché.

- Une prestation a fourni une analyse croisée des documents avec des éléments intéressants, mais aussi des digressions inutiles (par ex. mise en abîme, les noms propres...).

Plusieurs problématiques ont été énoncées, sans choix arrêté ; l'exploitation pédagogique proposée n'était pas en accord avec les ambitions de l'analyse et a été un peu bâclée à la fin.

Le jury conseille d'effectuer des choix dans les différents moments de la présentation orale, pour donner davantage une ligne directrice au travail envisagé avec les élèves.

- Une prestation témoigne d'une tentative de croisement entre les documents, mais qui apparaît parfois forcée.

La problématique a été à peine esquissée ; l'exploitation pédagogique s'est avérée superficielle et a parfois manqué de cohérence (par exemple, entre les activités d'entraînement et la tâche finale).

Des erreurs de français et des italianismes ont été récurrents.

2) Dossier « Leonardo da Vinci »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de : Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Rizzoli, Milano, vol II, 1973, (testo critico delle *Vite* dell'edizione giuntina del 1568)

DOCUMENT 2 – tableau + texte :

Extrait de : Alberto Angela, *Gli occhi della Gioconda. Il genio di Leonardo raccontato da Monna Lisa*, ed. Rizzoli, 2017

DOCUMENT 3 – tableau :

Tableau de Cesare Maccari, *Leonardo che ritrae la Gioconda*, 1863

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait du roman de Marco Malvaldi, *La misura dell'uomo*, Giunti editore, 2018

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Tutte le opere di Leonardo in un solo museo », reportage de FlorenceTV, 17 juin 2018

<http://www.florence.tv/video/tutte-le-opere-di-leonardo-in-un-solo-museo/>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

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

- Comment la figure de Léonard de Vinci devient-elle source d'inspiration artistique ?

- Dans quelle mesure l'art de Léonard de Vinci, allié aux prémices de la méthode scientifique, est-il l'un des moteurs de l'Humanisme ?
- De quelle façon Léonard de Vinci participe-t-il activement encore aujourd'hui au rayonnement de la culture italienne ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Une prestation a procédé à une analyse superficielle à cause d'une compréhension faible des textes, malgré une tentative de croisement des documents.

La problématique annoncée était correcte ; l'exploitation pédagogique n'était pas toujours adaptée à une classe de première LV2 et le travail sur les points grammaticaux était parfois forcé et non justifié (ex. comparatif d'égalité).

- Une prestation a développé une analyse du dossier qui montrait une tentative de dialogue et une recherche de liens entre les documents. Malgré une problématique assez intéressante, l'exploitation pédagogique proposée était par moments artificielle et un peu laborieuse (la difficulté du texte ancien n'avait pas été prise en compte) ; on a su, cependant, y revenir de façon fructueuse, lors de l'entretien.

Quelques petites erreurs de prononciation du français ont été relevées.

- Une prestation a avancé quelques pistes d'analyse qui tombaient dans la paraphrase et parfois abordées trop longuement ; une mauvaise gestion du temps a conduit à écourter l'exploitation pédagogique, qui était un peu artificielle.

Quelques erreurs en italien ont été relevées.

3) Dossier « Opera lirica »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – vidéo :

« Rossini è pop, ancora seduce, e da Pesaro al mondo il 2018 sarà il suo anno », reportage tiré de www.rainews.it, 15 février 2018

<http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Rossini-pop-ancora-seduce-e-da-Pesaro-al-mondo-il-2018-sara-il-suo-anno-ccd8b1ab-542b-4431-a213-ae94e862d839.html>

DOCUMENT 2 – texte + infographie :

« Il mondo della lirica, sommerso dai debiti (Scala a parte) », de Paolo Conti e Milena Gabanelli, article tiré de www.corriere.it, 6 décembre 2018

<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/lirica-cultura-musica-teatri-dramma-debito-fondazioni/77df6d7a-f8ba-11e8-95fd-6a8b22868d97-va.shtml#>

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de : « Guida a Opera domani ... » de Carlo Delfrati, 2013

<http://operadomani.org/percorso-didattico/il-percorso/>

DOCUMENT 4 – texte :

« Un Rigoletto fuori dal comune. Così OperaCamion porta la lirica nelle piazze di periferia », 15 juin 2018

<http://temi.repubblica.it/micromega-online/un-rigoletto-fuori-dal-comune-cosi-operacamion-porta-la-lirica-nelle-piazze-di-periferia/>

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Largo al factotum », air de Figaro, extrait de l'opéra de Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, 1816, interprété par le baryton Marco Caria
ABAO Bilbao Opera, mai 2006
<https://www.youtube.com/watch?v=wXri6hr6JPw>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles
L'idée de progrès, Espaces et échanges, Lieux et formes du pouvoir.

- L'opéra italien entre tradition et modernité : comment lui fait-on une place dans le présent ?
- Comment rendre accessible l'opéra, un art souvent jugé élitiste ?
- L'opéra italien, patrimoine artistique intemporel, permet-il d'aller au-delà des frontières géographiques, culturelles et des contraintes financières ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Une prestation a présenté de fortes lacunes dans l'analyse des documents (cette dernière était presque inexistante).

La problématique, qui était pertinente, a été perdue de vue dans la mise en œuvre pédagogique. Cette dernière était confuse : on ne comprenait pas bien ce que font les élèves et ce qui est du ressort du professeur ; analyse et exploitation étaient présentées ensemble, mais de façon confuse et statique (sans aucune progression conceptuelle et sans objectif) ; les activités proposées n'étaient pas en accord avec le niveau Terminale.

Conseil général : le jury recommande à tous les candidats qui n'auraient pas d'expérience en lycée d'effectuer des observations de cours.

- Une prestation comportait une bonne analyse avec un croisement des documents, un plan et une progression intéressante. La mise en œuvre faisait preuve de cohérence entre l'analyse et l'ordre de l'exploitation des documents, mais elle restait trop vague dans la proposition de travail par activité langagière et elle a été écourtée par une mauvaise gestion du temps. Des erreurs de français.

- Après une analyse du dossier très sommaire, une prestation a poursuivi avec une problématique qui n'a cependant pas été vraiment traitée lors de la mise en œuvre.

L'exploitation pédagogique était répétitive, très vague, abordant tous les supports de la même manière, avec une batterie de questions et une trace écrite. Quelques erreurs de langue.

4) Dossier « Turismo di massa a Venezia »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – texte :

« Viaggiare o fare turismo di massa », de Sebastiano Malamocco

Article de blog, 6 mars 2018

<https://geograficamente.wordpress.com/2018/03/06/viaggiare-o-fare-turismo-di-massa>,

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de Fruttero & Lucentini, *L'amante senza fissa dimora*, 1986

DOCUMENT 3 – photographies :

1. *No! grandi navi*, 2013

https://st.ilfattoquotidiano.it/wp-content/uploads/2013/11/grandi-navi_venezia_640

2. *Grandi navi*, 2017

<https://www.flyertalk.com/forum/italy/1839291-venice-limit-visitors-turnstiles-get-into-san-marco-5.html>

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Attilio Brilli, « Venezia, alcova d'Europa », *Il grande racconto del viaggio in Italia*, 2014

DOCUMENT 5 – vidéo :

Extraits de : Venezia di Corto Maltese », Puntata speciale di QUAL BUON VENETO, Venezia : Sulle tracce di Hugo Pratt, 2018

https://www.youtube.com/watch?v=DX1FrXZY_e4

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

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

- Est-il possible de concilier tourisme et préservation de la ville de Venise ?
- Comment être un voyageur responsable à Venise ?
- Venise, doit-on choisir entre mythe et réalité ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Une prestation a dégagé seulement quelques pistes d'analyse, globalement superficielles. Malgré les suggestions du jury lors de l'entretien, l'occasion n'a pas été saisie de revenir sur les propositions de la mise en œuvre qui, par moments, s'est révélée être une sorte de doublon de l'analyse, manquant d'exemples véritables de mise en activité des élèves.
- Une prestation a croisé et problématisé de façon tout à fait opportune les différents éléments du dossier, présentant ainsi une analyse plutôt convaincante, mais qui était un peu forcée pour un des documents (doc.4).
La mise en œuvre comportait de nombreuses réflexions pertinentes, malgré quelques côtés irréalistes (par exemple, travailler le texte n°2 avec les élèves en une seule séance de cours).
- Une prestation relevait de la simple paraphrase des documents ; la problématique énoncée faisait état d'un questionnement plutôt binaire pas vraiment problématisé ; l'exploitation pédagogique n'était pas toujours adaptée au niveau de la classe (terminale LV2) ; elle était plutôt répétitive, sans véritable entraînement, et presque systématiquement dans un but d'évaluation.

5) Dossier « Femminismo »

Composition du dossier

DOCUMENT 1 – vidéo :

Extrait du documentaire de Rai Educational sur le féminisme (partie sur le 8 mars 1972), « Storia del movimento femminista in Italia » 1ère partie, 2006 – Programme TV RAI « La Storia siamo noi »

<https://vimeo.com/171246056>

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de : Sibilla Aleramo, *Una donna*, 1906

DOCUMENT 4 – texte :

« Les slogans de l'UDI (Unione Donne in Italia) de 1945 à 1982 », tirés du site internet de *La clé des langues* (par Maurizia Morini, lectrice d'italien MAE et historienne - ENS de Lyon ; publié le 21 novembre 2007)

<http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/le-mouvement-des-femmes/gli-slogan-dell-udi>

DOCUMENT 5 – texte :

« Donne, il femminismo ha perso? »

Article publié sur le site internet de *L'Espresso* – 12 octobre 2015

https://www.google.fr/search?q=donne+il+femminismo+ha+perso&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&ei=0-7nWPXKJ9HUXtCpqPAB

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir, L'idée de progrès.

- Dans quelle mesure les luttes féministes du passé peuvent-elles influencer ou non sur les luttes actuelles et à venir ?
- L'émancipation de toutes et tous passe-t-elle nécessairement par des luttes de mouvements féministes ?
- Les mutations induites par les mouvements féministes s'opèrent-elles pareillement dans les deux sphères, privée et publique ?

Quelques remarques sur les productions des candidats

- Une prestation ne comportait pas véritablement d'analyse, faisant une description et un résumé des documents, très courts. L'exploitation pédagogique ne tenait pas compte de la nature différente des supports (article, texte littéraire, vidéo...); le recours au travail de groupe était invoqué sans réelle motivation.
- Une prestation a procédé à une analyse correcte, avec une certaine progression. La mise en œuvre pédagogique était parfois confuse et ne préparait pas véritablement les élèves à l'accomplissement de la tâche finale (un débat).
- Une prestation relevait d'une analyse avec des pistes et des tentatives de croisement, malgré une compréhension parfois inexacte d'un des documents (texte de Svevo). La problématique énoncée était correcte; l'exploitation pédagogique s'est avérée par moments superficielle et pas très cohérente (le recours au travail de groupe n'était pas toujours opportun et justifié; des incohérences sont apparues entre les entraînements et le projet final).

Nota bene :

Pour information et comme cela a été spécifié aux candidats, les programmes d'enseignement des langues vivantes en vigueur pour la session 2019 du concours étaient les suivants : pour la classe de 2^{de} générale et technologique, le programme du B.O. spécial n° 4 du 29 avril 2010 ; pour le cycle Terminal séries générales et technologiques, le programme du B.O. spécial n°9 du 30 septembre 2010.

Des nouveaux programmes d'enseignement commun et optionnel de langues vivantes de la classe de seconde générale et technologique et des classes de première et terminale des voies générale et technologique ont été publiés au B.O. spécial n°1 du 22 janvier 2019 ; ces programmes entrent en vigueur à la rentrée scolaire 2019 seulement pour les classes de seconde et de première (et à la rentrée 2020 pour la classe terminale).

Toutes les références des candidats aux programmes en vigueur au moment du concours ont bien entendu été acceptées, ainsi que les éventuelles références aux programmes entrant en vigueur à la rentrée scolaire 2019 pour les classes de seconde et de première.

ANNEXE : DOCUMENTS DES DOSSIERS

Note distribuée aux candidats avec chaque dossier

Agrégation interne d'italien [session 2019]

Epreuve orale d'admission

EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS, SUIVI D'UN ENTRETIEN

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 :

« Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien

(durée de la préparation : trois heures ;

durée de l'épreuve : une heure maximum ;

exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ;

coefficient 2).

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

Remarque :

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

Nota bene :

Pour information, les programmes d'enseignement des langues vivantes actuellement en vigueur sont : pour la classe de 2^{de} générale et technologique, le programme du B.O. spécial n° 4 du 29 avril 2010; pour le cycle Terminal séries générales et technologiques, le programme du B.O. spécial n°9 du 30 septembre 2010.

Des nouveaux programmes d'enseignement commun et optionnel de langues vivantes de la classe de seconde générale et technologique et des classes de première et terminale des voies générale et technologique sont publiés au B.O. spécial n°1 du 22 janvier 2019 ; ces programmes entrent en vigueur à la rentrée scolaire 2019 seulement pour les classes de seconde et de première (et à la rentrée 2020 pour la classe terminale).

Toutes les références du candidat aux programmes actuellement en vigueur sont bien entendu acceptées, ainsi que les éventuelles références aux programmes entrant en vigueur à la rentrée scolaire 2019 pour les classes de seconde et de première.

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte + peinture :

« "Sabbioneta e Charleville Città Ideali dei Gonzaga": domenica 18 la presentazione della mostra »

Article publié le 11 février 2018

<https://www.oglioponews.it/2018/02/11/sabbioneta-e-charleville-citta-ideali-dei-gonzaga-domenica-18-la-presentazione-della-mostra/>

DOCUMENT 2 – texte :

«Le Albere a Trento: un quartiere ancora in cerca di identità»

Article tiré de www.lavocedeltrentino.it , 13 janvier 2018

<https://www.lavocedeltrentino.it/2018/01/13/le-albere-trento-un-quartiere-ancora-cerca-identita/>

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de l'article « Il rammendo delle periferie » de Renzo Piano

26 janvier 2014

<https://www.archphoto.it/archives/2210>

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972

DOCUMENT 5 – vidéo :

"Patrimoni dell'UNESCO – PIENZA"

Treccani Channel – Youtube, 4 novembre. 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=JDUGPVLkSWI&t=99s>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1



Città ideale, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, tra il 1480 e 1490,
tempera su tavola, cm 67,5 × 239,5

11 febbraio 2018

"Sabbioneta e Charleville Città Ideali dei Gonzaga": domenica 18 la presentazione della mostra

Al termine della conferenza a ingresso libero, i presenti potranno apprezzare, con una visita guidata condotta da Giovanni Sartori, la Città Ideale ereditata dalla storia felice del principe progettista.



SABBIONETA _ "Gli orizzonti utopistici del pensiero umanistico che si sono materializzati nella rassegna che si è inaugurata, alla fine di ottobre, in Palazzo Ducale a Mantova, ora diventano materia di dibattito nella città di Vespasiano. Nel corso del Rinascimento, tra Quattrocento e Cinquecento, il tema della città assume un ruolo importante, in quanto

5 luogo politico, motore delle dinamiche economiche e scena della magnificenza del potere. Per questo motivo, i principi architetti promuovono la sistemazione o l'ampliamento dei centri urbani, secondo rinnovati criteri di ordine e funzionalità. Firenze, Pienza, Urbino, Mantova, Ferrara abbelliscono così le città ereditate dalla storia, facendo per lo più riferimento alle forme misurate e perfette dell'Umanesimo architettonico. Talvolta, come nel

10 caso di Sabbioneta e Charleville, si fondano addirittura città nuove: l'utopia si materializza nelle due città di fondazione".

Di tutto questo e di altro si parlerà nella cornice del Teatro all'Antica di Sabbioneta dove, domenica 18 febbraio alle 16, sarà presentata la mostra "*Sabbioneta e Charleville, Città Ideali dei Gonzaga – costruire, abitare, pensare*" in corso al Palazzo Ducale di Mantova

15 e inaugurata lo scorso ottobre. Alla conferenza, introdotta dal sindaco di Sabbioneta Aldo

Vincenzi e coordinata da **Alberto Sarzi Madidini**, interverranno **Peter Assmann**, direttore del complesso museale del Palazzo Ducale di Mantova, i curatori **Paolo Bertelli** e **Gianfranco Ferlisi** e lo storico dell'arte **Giovanni Sartori**.

20 La conferenza è organizzata in collaborazione con il Comune di Sabbioneta e CoopCulture e gode del patrocinio della Associazione Pro Loco; l'accesso è libero e gratuito. Al termine i presenti potranno apprezzare, con una visita guidata condotta da Giovanni Sartori, la grande bellezza della Città Ideale ereditata dalla storia felice del principe progettista. Il percorso illustrativo ed informativo continuerà sabato 3 marzo quando, alle 16 presso Palazzo Ducale – Castello di san Giorgio a Mantova, si terrà una
25 visita alla mostra guidata dai curatori. Per la prenotazione, obbligatoria, contattare la Pro Loco (0375 52039) oppure 348 4901552.

redazione@oglioponews.it

<https://www.oglioponews.it/2018/02/11/sabbioneta-e-charleville-citta-ideali-dei-gonzaga-domenica-18-la-presentazione-della-mostra/>

DOCUMENT 2

«Le Albere a Trento: un quartiere ancora in cerca di identità»



13 gennaio 2018

By

Redazione Trento

Ormai sono passati diversi anni, precisamente quattro (era l'8 luglio 2013) dall'inaugurazione del quartiere Le Albere di Trento, uno dei progetti di riqualificazione urbana più famosi e discussi degli ultimi tempi.

5 Al di là della pregevole operazione architettonica e urbanistica realizzata sull'area ex Michelin dal Renzo Piano Building Workshop, oggi ci troviamo di fronte ad un'occasione di rigenerazione urbana riuscita a metà. Se un progetto di così alto livello ha garantito da una parte una vetrina ineguagliabile per la città, dall'altra si è dimostrata un'operazione troppo teorica ed incapace di coinvolgere le professionalità locali per la costruzione del nuovo paesaggio urbano.

10 Infatti sono stati ignorati gli esiti del concorso di idee limitato ai soli progettisti trentini, indetto nel 1999 da Iniziative Urbane S.p.A. (società composta da alcuni investitori locali, per lo più del settore bancario e assicurativo e poi liquidata nel 2010), per la riqualificazione urbanistica dell'area ex Michelin finalizzato alla redazione di apposita variante al Prg¹.

15 L'idea della riqualificazione aveva avuto origine nel 1998, quando la città di Trento aveva intrapreso un percorso di trasformazione e valorizzazione urbana dell'area fino a poco prima occupata dall'attività dello stabilimento Michelin continuata ininterrottamente per 70 anni, fino al 1997. La produzione si estendeva su una superficie di 113.000 mq, dei quali 68.000 mq coperti da fabbricati.

20 L'iter burocratico, finanziario e progettuale è iniziato con la presentazione al Ministero competente del Programma di Riqualificazione Urbana e Sviluppo Sostenibile del Territorio (Prusst). Contestualmente si è proceduto all'acquisizione dell'area da parte di Iniziative Urbane S.p.A..

¹ Piano regolatore generale

25 Nel 2002 avviene quindi la sottoscrizione dell'Accordo Quadro del Prusst che apre le porte alla realizzazione dell'iniziativa. Sono seguite la collaborazione con l'architetto Renzo Piano, fortemente voluta dall'Amministrazione comunale, l'opera di demolizione, le valutazioni favorevoli da parte delle Istituzioni competenti e le concessioni edilizie per iniziare i lavori.

30 Lo scopo del progetto era quello di recuperare il rapporto della città con il suo fiume e consegnare alle future generazioni il segno della migliore cultura urbanistica e architettonica contemporanea. Si tratta però, almeno per ora, di un ottimo intervento dal punto di vista teorico ma di un'occasione di **rigenerazione urbana discutibile**.

35 Nonostante l'inserimento di alcune funzioni pubbliche che vorrebbero andare in questa direzione, come l'azzeccatissimo **MUSE²**, ideale aggiunta contemporanea al cinquecentesco **Palazzo delle Albere**, e la biblioteca universitaria recentemente inaugurata (in realtà nata come centro congressi) il risultato non è dei migliori in termini di centralità del quartiere nella vita cittadina.

40 Ci troviamo di fronte ad un intervento troppo omogeneo che non è ancora in grado di rigenerare questa porzione di città, rivolgendosi quasi esclusivamente ad una clientela di un ceto sociale medio-alto che non è numericamente in grado di occupare nella quasi totalità un quartiere di queste dimensioni in una città che conta **117.000 abitanti**.

45 Il mix funzionale al quale doveva ispirarsi l'intera area non ha dato i frutti sperati, perché il quartiere Le Albere incontra grosse difficoltà ad essere vissuto e abitato, nonostante gli sforzi che i progettisti hanno fatto sulla diversificazione delle funzioni e sullo studio delle zone centrali di Trento, da cui sono state riprese le proporzioni e le dimensioni degli edifici, così come l'ampiezza e la lunghezza delle strade.

50 Tutto ciò conferma ed amplifica le criticità storiche e urbanistiche di uno dei luoghi meno ospitali della conca di Trento, collocato proprio sotto le pendici del Monte Bondone, dove il sole tramonta ben prima della fine naturale delle giornate.

55 Un sito sul quale non era mai stata edificata residenza e che si trova oggi davanti all'ardua sfida di dover rigenerare se stesso cambiando target di abitanti e frequentatori. Infatti, gli interventi di rigenerazione urbana maggiormente riusciti sono quelli che hanno coinvolto la fascia più ampia possibile di popolazione, dando vita a vere e proprie azioni sociali generative in grado di creare nuovi posti di lavoro e di conseguenza un miglioramento non solo dell'ambiente urbano, ma anche dell'**apparato sociale**.

60 Per questo sarebbe necessario investire, contestualmente alle trasformazioni edilizie ed urbanistiche, anche sulle persone che andranno ad abitare il quartiere con funzioni produttive innovative o micro-prestiti per l'apertura di attività commerciali di vicinato.

65 In questo modo si può creare un quartiere che generi economia stabilmente nel corso del tempo. Dal punto di vista fisico, il vero fattore che condiziona il quartiere rispetto al resto della città è la presenza della ferrovia, che nei piani originari del Prg doveva essere interrata e che costituisce una barriera fisica dalla presenza ingombrante.

70 Soprattutto quando cala la sera, l'estraneità di questo pezzo di città rispetto alla parte storica si fa terribilmente evidente. I residenti si lamentano anche dell'assenza di un **minimarket** che possa rendere maggiormente autonomo l'intero quartiere.

Difatti sono sempre più insistenti le lamentele degli operatori commerciali che denunciano tariffe comunali care come in centro storico, dimostrazione lampante del fatto che una porzione di città non consolidata come un nuovo quartiere, non può generare ricchezza se non viene incentivata economicamente a farlo.

La mancanza di un numero sufficiente di **fermate degli autobus** urbani è un altro fattore critico, che non consente di movimentare tutto il quartiere favorendo così cattive frequentazioni degli spazi pubblici nelle ore notturne.

² Museo delle Scienze

Anche i parcheggi pubblici gratuiti rappresentano un elemento di criticità, perché non sono stati concepiti in numero sufficiente per dare un sostegno significativo alle attività commerciali e non aiuterebbe la paventata possibilità di metterli a pagamento. Inoltre, i posti auto liberi a lato della carreggiata stradale sono messi a fila indiana, quando una semplice disposizione a pettine o a spina di pesce ne aumenterebbe il numero.

Inoltre, manca un parcheggio per i pullman organizzato per i visitatori del MUSE. La situazione critica del quartiere sta compromettendo anche il completamento degli ultimi lotti, tanto che parte dei terreni confinanti che dovevano rappresentare la "fase B" del progetto saranno venduti all'asta ad un prezzo di circa la metà di quello al quale erano stati acquistati una decina di anni fa.

Una delle società che aveva investito in questi terreni (oltre 8.000 mq), un'importante realtà dell'edilizia trentina, è fallita nel 2015 proprio a causa delle tempistiche di completamento del progetto. L'area in questione è in stato di abbandono, circondata da altri terreni di proprietà della Provincia di Trento e di una società immobiliare privata.

La prima (attraverso Patrimonio del Trentino) possiede il 60 per cento circa del cosiddetto "comparto B" delle Albere, mentre l'altro soggetto privato possiede il 15 per cento e il restante 25 per cento fa parte del patrimonio dell'impresa fallita. E poco distante c'è anche il lotto C, con la stazione elettrica al servizio della ferrovia al confine con via Monte Baldo, anch'essa destinata a rimanere al proprio posto.

Dal punto di vista economico, i dati relativi al 2015 del Fondo immobiliare Clesio, proprietario del quartiere e fortemente indebitato, delinea una situazione tutt'altro che rosea. Il 40% degli alloggi del quartiere resta ad oggi invenduto e nel complesso, anziché essere un punto focale della vita cittadina, rimane ancora un quartiere periferico.

Soprattutto la zona più a sud dell'area è quasi del tutto desertificata, con la sola biblioteca e un hotel a creare movimento. In controtendenza è solo l'impatto economico positivo portato alla comunità dal MUSE. Uno studio effettuato dallo stesso museo nel 2015, un anno e mezzo dopo l'inaugurazione, indica infatti l'indotto economico sulla città di Trento di 50 milioni di euro: 10,8 di impatto diretto (forniture, stipendi ai dipendenti); 7,9 di impatto fiscale indiretto (IRPEF e IRAP) e 32,1 milioni di indotto sul sistema economico provinciale legato ai visitatori che giungono in città. Il tutto a fronte di un investimento da parte di Patrimonio del Trentino (con contributo provinciale) pari a 73,9 milioni di euro per la sua realizzazione.

Le casse pubbliche hanno poi contribuito con altri 45,6 milioni di euro alla nuova Biblioteca universitaria per una cifra investita totale che si aggira alla metà di quella che è stata necessaria per realizzare l'intero quartiere, pari a 220 milioni di euro.

<https://www.lavocedeltrentino.it/2018/01/13/e-albere-trento-un-quartiere-ancora-cerca-identita/>

DOCUMENT 3

Renzo Piano

Il rammendo delle periferie

[...] Perché le periferie? Le periferie sono la città del futuro, non fotogeniche d'accordo, anzi spesso un deserto o un dormitorio, ma ricche di umanità e quindi il destino delle città sono le periferie. Nel centro storico abita solo il 10 per cento della popolazione urbana, il resto sta in questi quartieri che sfumano verso la campagna.

5 Qui si trova l'energia.

I centri storici ce li hanno consegnati i nostri antenati, la nostra generazione ha fatto un po' di disastri, ma i giovani sono quelli che devono salvare le periferie. Spesso alla parola «periferia» si associa il termine degrado. Mi chiedo: questo vogliamo lasciare in eredità? Le periferie sono la grande scommessa urbana dei prossimi
10 decenni. Diventeranno o no pezzi di città? Diventeranno o no urbane, nel senso anche di civili? Qualche idea io l'ho e i giovani ne avranno sicuramente più di me. Bisogna però che non si rassegnino alla mediocrità. Il nostro è un Paese di talenti straordinari, i giovani sono bravi e, se non lo sono, lo diventano per una semplice
15 ragione: siamo tutti nani sulle spalle di un gigante. Il gigante è la nostra cultura umanistica, la nostra capacità di inventare, di cogliere i chiaroscuri, di affrontare i problemi in maniera laterale. La prima cosa da fare è non costruire nuove periferie. Bisogna che le periferie diventino città ma senza ampliarsi a macchia d'olio, bisogna cucirle e fertilizzarle con delle strutture pubbliche. Si deve mettere un limite alla
20 crescita anche perché diventa economicamente insostenibile portare i trasporti pubblici e raccogliere la spazzatura sempre più lontano. Oggi la crescita anziché esplosiva deve essere implosiva, bisogna completare le ex aree industriali, militari o ferroviarie, c'è un sacco di spazio disponibile. Parlo d'intensificare la città, di costruire sul costruito. In questo senso è importante una green belt come la chiamano gli
25 inglesi, una cintura verde che definisca con chiarezza il confine invalicabile tra la città e la campagna. [...]

26 gennaio 2014

<https://www.archphoto.it/archives/2210>

DOCUMENT 4

L'atlante del Gran Kan contiene anche le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: la Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoè, Armonia, New-Lanark, Icaria.

Chiese a Marco Kublai: – Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso
5 quali di questi futuri ci spingono i venti propizi.

– Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data
dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un
paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che
s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a
10 pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da
intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui
tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più
densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi
parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a
15 quel modo che t'ho detto.

Già il Gran Kan stava sfogliando nel suo atlante le carte delle città che minacciano
negli incubi e nelle maledizioni: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New
World.

Dice: – Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed
20 è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.

E Polo: – L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che
è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi
ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne
parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e
25 apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno,
non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Brano conclusivo tratto da: Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

Extrait de : Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Rizzoli, Milano, vol II, 1973 , (testo critico delle *Vite* dell'edizione giuntina del 1568)

DOCUMENT 2 – tableau + texte :

Extrait de : Alberto Angela, *Gli occhi della Gioconda. Il genio di Leonardo raccontato da Monna Lisa*, ed. Rizzoli, 2017

DOCUMENT 3 – tableau :

Tableau de Cesare Maccari, *Leonardo che ritrae la Gioconda*, 1863

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait du roman de Marco Malvaldi, *La misura dell'uomo*, Giunti editore, 2018

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Tutte le opere di Leonardo in un solo museo », reportage de FlorenceTV, 17 juin 2018

<http://www.florence.tv/video/tutte-le-opere-di-leonardo-in-un-solo-museo/>

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

VITA
DI
LIONARDO DA VINCI

PITTORE E SCULTORE FIORENTINO

Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne' corpi umani molte volte naturalmente, e sopra naturali, talvolta, strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù, in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gl'altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa (come ella è) largita da Dio e non acquistata per arte umana.

Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale oltra la bellezza del corpo, non lodata mai a bastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e si fatta poi la virtù, che dovunque l'animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute¹. La forza in lui fu molta e congiunta con la destrezza, l'animo e 'l valore, sempre regio e magnanimo. E la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne' posteri dopo la morte sua.

Veramente mirabile e celeste fu Lionardo, figliuolo di ser Piero da Vinci², e nella erudizione e principii delle lettere avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile. Perciò che egli si mise a imparare molte cose e, cominciate, poi l'abbandonava. [...]

Nondimeno, benché egli a sì varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare et il fare di rilievo, come cose che gl'andavano a fantasia più d'alcun'altra. Veduto questo, ser Piero, e considerato la elevazione di quello ingegno, preso un giorno alcuni de' suoi disegni gli portò ad Andrea del Verrochio, ch'era molto amico suo, e lo pregò strettamente che gli dovesse dire se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe alcun profitto. Stupì Andrea nel veder il grandissimo principio di Lionardo, e confortò ser Piero che lo facesse attendere³, onde egli ordinò con Lionardo ch'e' dovesse andare a bottega di Andrea; il che Lionardo fece volentieri oltre a modo. E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva. Et avendo uno intelletto tanto divino e meraviglioso che, essendo bonissimo geometra, non solo operò nella scultura, facendo, nella sua giovinezza, di terra alcune teste di femine che ridono⁴, che vanno, formate per l'arte di gesso, e parimente teste di putti, che parevano usciti di mano d'un maestro, ma nell'architettura ancora fé molti disegni⁵ così di piante come d'altri edifizii e fu il primo ancora che, giovanetto, discorse sopra il fiume d'Arno per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza. [...]

Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza dell'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell'arte ne le cose, che egli si imaginava, concio sia che si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e

¹ *le rendeva assolute*: latinismo: le scioglieva, le risolveva

² *Lionardo, figliuolo di ser Piero da Vinci*: nato nel 1452, da Ser Piero. Andò a Firenze nel 1469

³ *attendere*: al disegno. Non si sa quando Leonardo entrò nella bottega del Verrocchio, ma è da supporre nello stesso 1469, quando il padre si trasferì a Firenze

⁴ *alcune teste di femine che ridono*: opere perdute

⁵ *ma nell'architettura ancora fé molti disegni*: rimangono numerosi schizzi e disegni architettonici di Leonardo, che peraltro si dedicò agli studi architettonici nel suo periodo milanese, 1482-1499

35 tanto meravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai. E tanti furono i suoi capricci, che, filosofando con le cose naturali, attese a intendere le proprietà delle erbe, continuando⁶ et osservando il moto del cielo, il corso della Luna e gl'andamenti del Sole.

Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Rizzoli, Milano, vol II, 1973 *, testo critico delle *Vite* dell'edizione giuntina del 1568

* Per informazione: oltre a tutte le edizioni disponibili per "Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti" di Giorgio Vasari esiste anche un'edizione con 'riscrittura' in italiano moderno di Giancarlo Dal Pozzo (Passigli Editori, Firenze, 2011)

⁶ E...continuando: numerosi disegni e studi di botanica si trovano nella Raccolta di Windsor. Continuando: seguendo

N.B. Le note al testo sono quelle dell'edizione Rizzoli

DOCUMENT 2



Il quadro più famoso del mondo

La Gioconda di Leonardo da Vinci, conosciuta anche con il titolo di Monna Lisa, è il dipinto più famoso del mondo. Si calcola che ogni anno circa sei milioni di persone si accalchino per ammirarla (mediamente per quindici secondi!) nella sala del Museo del Louvre a Parigi in cui è esposta, rimanendo ammaliati dalla sua straordinaria bellezza, talmente
5 straordinaria da avere in sé un che di misterioso. [...]

«Ciò che ci colpisce in primo luogo è l'intensa vitalità con cui Lisa ci appare: essa sembra veramente guardarci e pensare. Come un essere vivente, sembra mutare sotto i nostri occhi e risultare un po' diversa ogni volta che torniamo a guardarla. ... A volte Lisa sembra beffarsi di noi, ma ecco che di nuovo ci sembra di cogliere un'ombra di tristezza nel suo
10 sorriso.» Così ha scritto un grande studioso di storia dell'arte, Ernst Gombrich.

Dunque, nella Gioconda anche Gombrich è colpito innanzi tutto da un qualcosa di inafferrabile. Questa impressione deriva forse dal contrasto con il paesaggio sullo sfondo, che è evanescente, o forse dalle sfumature agli angoli della bocca e degli occhi: «... sono principalmente queste parti che Leonardo ha lasciato volutamente indefinite... Ecco
15 perché non siamo mai sicuri dello stato d'animo con cui Monna Lisa ci guarda». O forse è un altro ancora il segreto di questo meraviglioso, unico, ritratto di donna. Sono tutti aspetti che approfondiremo.

Partiamo quindi per questo lungo viaggio con una domanda molto semplice... ma a cui è tutt'altro che facile dare risposta: chi era Monna Lisa, nella realtà?

Racconta il Vasari

20 Come si può rispondere a una domanda così precisa su un passato lontano cinque secoli? Un trucco c'è. Ed è il punto di partenza di questa nostra investigazione. Come in un'indagine, infatti, bisogna trovare dei testimoni e ascoltare le loro parole. Esiste un

testimone d'eccezione! È Giorgio Vasari, nato ad Arezzo e cresciuto a Firenze all'inizio del Cinquecento. Le sue parole sono preziosissime. In effetti, quando si vuole entrare nella vita e capire come siano nati i capolavori di un artista del Medioevo o del Rinascimento italiano, la prima fonte da consultare è il suo monumentale volume *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori da Cimabue insino 'a tempi nostri*. Quest'opera, dedicata al granduca Cosimo I de' Medici, fu pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1550. Poi, visto il suo grande successo, uscì in una seconda edizione modificata e ampliata, nel 1568.

Il successo non fu casuale: eravamo ormai, a metà del Cinquecento, in un'epoca in cui il Rinascimento apparteneva già al passato e veniva considerato come un periodo di irripetibile splendore che non poteva più essere eguagliato, ma, al massimo, imitato e studiato. *Le vite* di Vasari sono una serie di più di centocinquanta biografie di artisti, ricchissima di notizie; è quindi la prima vera e propria "storia dell'arte italiana" e talvolta – per esempio, su opere oggi perdute – è l'unica fonte di cui disponiamo, anche se in alcuni casi gli storici successivi hanno accertato che non è sempre precisa e attendibile. Rimane di certo una fonte fondamentale.

Cosa scrive il Vasari della Gioconda? Leggiamo le sue parole in un italiano di allora: «Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Monna Lisa sua moglie, e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableu».

Ecco perché il famoso dipinto di Leonardo da Vinci ha due titoli – Gioconda e Monna Lisa –: Lisa era la moglie del mercante del Giocondo.

Lisa e Francesco

1503-1508

In questo nostro viaggio-indagine nel passato è il momento di incontrare le prime due persone che ruotano attorno alla Gioconda: il mercante fiorentino Francesco del Giocondo e sua moglie Lisa Gherardini.

Francesco, nato a Firenze nel 1465, era un borghese di umili origini, un mercante di seta con un volto sinistro: era anche prestatore a usura. I suoi affari andavano molto bene e aveva raggiunto una condizione agiata. Era in buoni rapporti, commerciali e politici, con la famiglia Medici, e nel corso della sua vita ricoprì alcune cariche nella Repubblica fiorentina: fu membro del consiglio dei Dodici Buonomini nel 1499 e priore nel 1512 e nel 1524.

Rimasto vedovo per due volte, nel 1495 Francesco sposò in terze nozze Lisa, figlia di Antonmaria Gherardini, di famiglia nobile e decaduta. Lei era nata nel 1479; perciò quando si sposò aveva solo quindici anni, quattordici in meno del marito.

Secondo il Vasari, Francesco del Giocondo avrebbe chiesto a Leonardo – in base ad alcune ricostruzioni, intorno al 1503 – di eseguire un ritratto della moglie Lisa. Secondo una fra le tante ipotesi, lo avrebbe fatto per festeggiare la loro nuova casa e la nascita del loro secondo figlio, Andrea.

Torniamo ancora a quanto racconta il Vasari sul ritratto di Lisa Gherardini. Ci offre una curiosità: mentre la ritraeva, Leonardo avrebbe radunato una piccola compagnia di musicisti, cantori e buffoni per farla stare allegra e «per levar via quel malinconico, che suol dar spesso la pittura a' ritratti che si fanno»; anche da questo singolare accorgimento sarebbe nato il celebre e inspiegabile sorriso, quel «ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo».

Quanto al "destino" del quadro, Vasari scrive: «... e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto...». Leonardo, dunque, avrebbe lavorato saltuariamente al dipinto per quattro anni senza terminarlo (Vasari, per esempio, non fa alcun cenno al paesaggio sullo sfondo), per poi – supponiamo – portarlo con sé a Milano quando vi si trasferì.

70 D'altro canto, sappiamo che Leonardo dipingeva molto lentamente, aveva continui ripensamenti, era un perfezionista; questa è una delle ragioni per cui molte sue opere sono rimaste incompiute.

75 Sembra inoltre che il quadro non sia mai stato consegnato al suo committente. Nemmeno i più accurati studi d'archivio hanno trovato alcuna nota di pagamento (che Leonardo era uso fare); inoltre, nel testamento dettato da Francesco del Giocondo nel gennaio 1537, non compare alcun accenno al famoso ritratto.

Alberto Angela, *Gli occhi della Gioconda. Il genio di Leonardo raccontato da Monna Lisa*, Rizzoli Libri, 2017

DOCUMENT 3



Cesare Maccari , *Leonardo che ritrae la Gioconda*, 1863,
Asciano (SIENA), Museo Cassioli Pittura senese dell'Ottocento,
olio su tela, cm 97 x 130

DOCUMENT 4

Ottobre 1493. Firenze è ancora in lutto per la morte di Lorenzo il Magnifico. E Milano è nel pieno del suo rinascimento sotto la guida di Ludovico Sforza detto il Moro.

In questo brano del romanzo, "La misura dell'uomo", Ludovico il Moro, che ha commissionato a Leonardo da Vinci il grandioso progetto di statua equestre, chiede l'aiuto di Leonardo per tutt'altra cosa, cioè investigare per risolvere un mistero: un uomo è stato trovato senza vita nel cortile del Castello Sforzesco, sul corpo non appaiono segni di violenza, eppure la sua morte desta gravi sospetti... Bisogna allontanare le ombre della peste e della superstizione, in fretta ; e Leonardo non è nelle condizioni di negare aiuto al suo Signore, Ludovico,

Ludovico, dopo un attimo di riflessione, tornò a guardare Leonardo.

– Non credo che vi siate spiegato bene a sufficienza, messer Leonardo.

– Io credo che questo povero disgraziato sia stato costretto con il petto dentro a un corsetto, un farsetto, che gli abbia compresso e strizzato il torace sì tanto da togliergli tutta
5 l'aria che aveva in corpo, e non consentirgli più di allargarlo per prenderne ancora.

– Cosa vi porta a questa conclusione?

– Nel sezionare il corpo, ho avuto modo di vedere che le coste, le doghe del torace presentavano delle rotture. Non nell'osso, ma nelle giunture di consistenza molle che
10 congiungono le doghe alla colonna della schiena, e all'osso che fa da scudo al cuore.

Come se alcuna cosa vi avesse pigiato da ogni direzione.

Ludovico aveva giunto le mani e se le era portate di fronte alla bocca, sfregandole. Dopo qualche secondo, alzò nuovamente gli occhi.

– E si può morire per un accadimento del genere?

– Vostra Signoria, così come si può morire per annegamento o per qualsiasi accidente
15 che ci faccia mancar l'aria, sì.

– Magistro Ambrogio, voi cosa ne dite?

Ambrogio da Rosate ¹ alzò quasi impercettibilmente il mento, e indicò con la mano la volta del soffitto.

– Le stelle indicano una morte per malattia, messer Leonardo. La posizione di Marte
20 inoltre non lascia dubbi.

– Magistro Ambrogio, son contento per voi che sapete leggere nelle stelle sì tante cose – disse Leonardo, allargando le mani. – A me le stelle indicano a malapena dove si trova il nord.

¹ l'astrologo, uno dei consiglieri del duca di Milano, Ludovico il Moro

– Le vostre osservazioni riguardano il corpo, misera cosa mortale – rispose Ambrogio, con
voce grave. – Le mie riguardano le stelle, la prima e più chiara emanazione dell'Eterno.
25 Non vorrete paragonare ciò che vedete in un corpo con ciò che vedete nelle stelle, spero.
– Perdonatemi, magistro Ambrogio, ma anche voi avete visionato il corpo ieri per capire se
vi fossero i segnali della malattia o della violenza.
– Per avere una prima idea di cosa fosse accaduto, avendo il corpo, è la prima cosa da
30 fare. Ma per avere certezza, e per collegare il passato al futuro, è necessario considerare
le stelle. Le stelle non mentono mai. Se Ambrogio da Rosate e Leonardo si fossero trovati
da soli a cena, probabilmente Leonardo avrebbe iniziato a disquisire sulla curiosa
etimologia del verbo considerare, che in effetti dalla sua poverissima conoscenza del
latino aveva pensato di poter tradurre come cum sideribus, insieme alle stelle. Ma siccome
35 non erano al pub, bensì di fronte al signore di Milano, e dato che quell'attaccapanni
bardato di porpora credeva di poter mettere in secondo piano la sua scienza, Leonardo
l'aveva presa male. Nei confronti della conoscenza, il figlio di ser Piero nutriva un rispetto
molto più alto di quello verso la propria persona.

Marco Malvaldi, *La misura dell'uomo*, 2018

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – vidéo :

« Rossini è pop, ancora seduce, e da Pesaro al mondo il 2018 sarà il suo anno », reportage tiré de www.rainews.it, 15 février 2018
<http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Rossini-pop-ancora-seduce-e-da-Pesaro-al-mondo-il-2018-sara-il-suo-anno-ccdbb1ab-542b-4431-a213-ae94e862d839.html>

DOCUMENT 2 – texte + infographie :

« Il mondo della lirica, sommerso dai debiti (Scala a parte) », de Paolo Conti e Milena Gabanelli, article tiré de www.corriere.it, 6 décembre 2018
<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/lirica-cultura-musica-teatri-dramma-debito-fondazioni/77df6d7a-f8ba-11e8-95fd-6a8b22868d97-va.shtml#>

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de : « Guida a *Opera domani* ... » de Carlo Delfrati, 2013
<http://operadomani.org/percorso-didattico/il-percorso/>

DOCUMENT 4 – texte :

« Un Rigoletto fuori dal comune. Così OperaCamion porta la lirica nelle piazze di periferia », 15 juin 2018
<http://temi.repubblica.it/micromega-online/un-rigoletto-fuori-dal-comune-cosi-operacamion-porta-la-lirica-nelle-piazze-di-periferia/>

DOCUMENT 5 – vidéo :

« Largo al factotum », air de Figaro, extrait de l'opéra de Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, 1816, interprété par le baryton Marco Caria
ABAO Bilbao Opera, mai 2006
<https://www.youtube.com/watch?v=wXri6hr6JPw>

DOCUMENT 5 bis – texte :

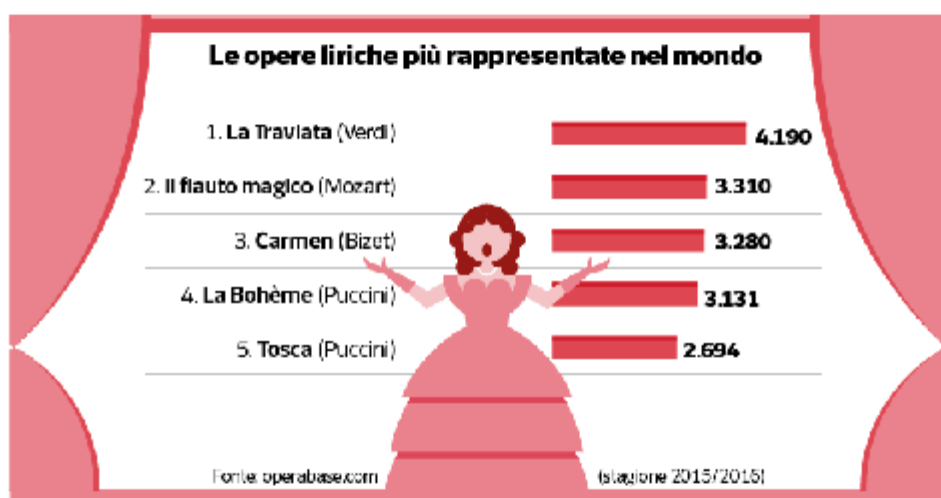
Extrait de : *Il barbiere di Siviglia*, opéra de Gioacchino Rossini, sur un livret de Cesare Sterbini, Act I, scènes I - II
http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/83_1980BarbiereV3.pdf

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

Il mondo della lirica, sommerso dai debiti (Scala a parte).

Di Paolo Conti e Milena Gabanelli, 6 dicembre 2018.

La lingua italiana è esportata nel mondo grazie all'opera lirica, che ha reso il melodramma famoso in tutto il pianeta, inclusa la Cina dove le produzioni operistiche stanno crescendo. Nella scorsa stagione «La Traviata» è stata l'opera più rappresentata in assoluto (4190 rappresentazioni), al quarto e quinto posto Puccini con «La Bohème», e «Tosca». Eppure in Italia, il mondo operistico è un problema economico.

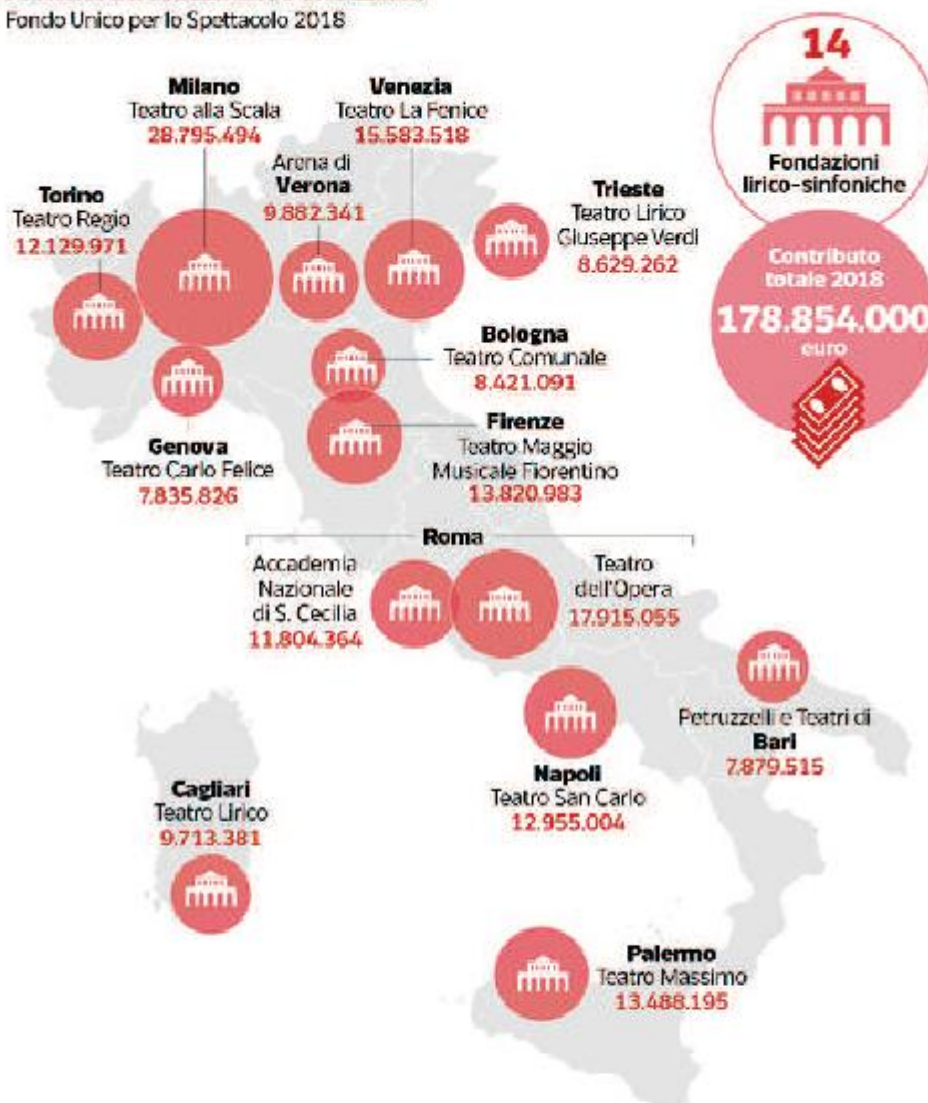


La legge Melandri e i deficit-mostri.

Nel 1996 gli enti lirici erano così indebitati che dovevano fallire tutti. Li salva la Riforma Melandri trasformandoli da enti di diritto pubblico, in Fondazioni private, sottoposte però a tutti i vincoli pubblici. Lo scopo era quello di incentivare l'ingresso di capitali privati, alleggerendo lo Stato dal pesantissimo impegno economico. Oggi le fondazioni lirico-sinfoniche sono 14: la Scala di Milano, il Teatro Comunale di Bologna, il Maggio Musicale Fiorentino, il Carlo Felice di Genova, il San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma, il Regio di Torino, il Giuseppe Verdi di Trieste, La Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, l'Accademia Santa Cecilia di Roma, il Lirico di Cagliari, il Petruzzelli e Teatri di Bari. Assorbono complessivamente molto denaro, perché l'opera lirica, in tutto il mondo, è lo spettacolo più costoso e con la sola biglietteria non ce la fa a stare in piedi. Nel 2018 il Fus, Fondo Unico dello Spettacolo, li ha finanziati con 178.854.000 euro, ripartiti in base alla loro programmazione.

I contributi statali alle Fondazioni

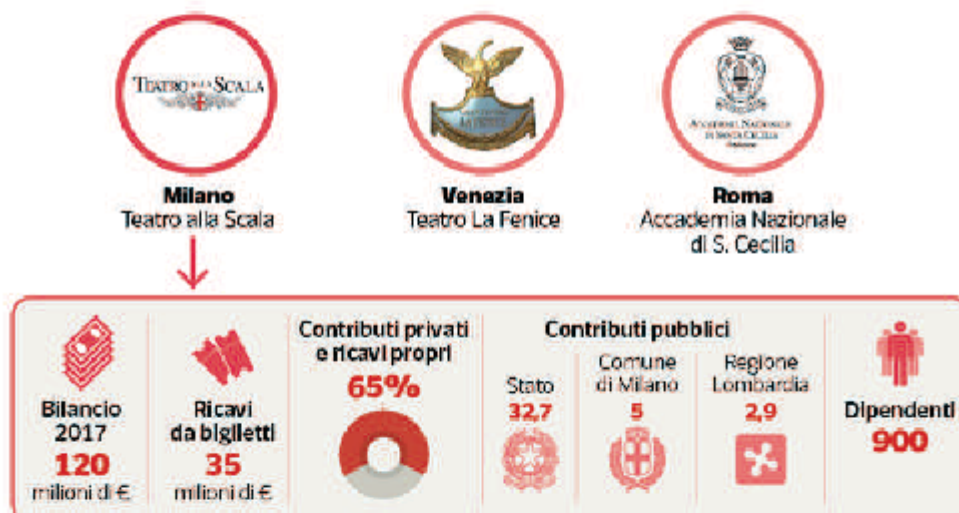
Fondo Unico per lo Spettacolo 2018



Dove ha funzionato.

- 20 Camminano sulle loro gambe il Santa Cecilia di Roma, la Fenice di Venezia, e
ovviamente la Scala di Milano, che ha 900 dipendenti, un bilancio da 120 milioni
l'anno e una programmazione in crescita. Il 65% del budget viene da finanziamenti
privati tra sponsor (Allianz, Intesa, Luxottica), soci fondatori (Eni, Fondazione Cariplo,
Camera di Commercio, Mapei, Fondazione Monte Lombardia) e ricavi propri, cioè 35
25 milioni di biglietteria, mentre di 31 milioni è stato il contributo del Fus nel 2017. Si
legge nella relazione della Corte dei Conti: «La Scala è riuscita ad affermare una sua
preminenza a livello internazionale, un prestigio che si riflette sull'intera offerta
teatrale del Paese. Anche per questo la Scala può fare affidamento su un afflusso di
contributi privati e sponsorizzazioni, difficile da immaginare per gli altri Teatri». Ed è
30 proprio questo il punto: nelle periferie del Paese le altre dieci Fondazioni non hanno
trovato privati che ci mettono «soldi veri», anche se amano sedere nei prestigiosi
Cda.

Quali Fondazioni funzionano

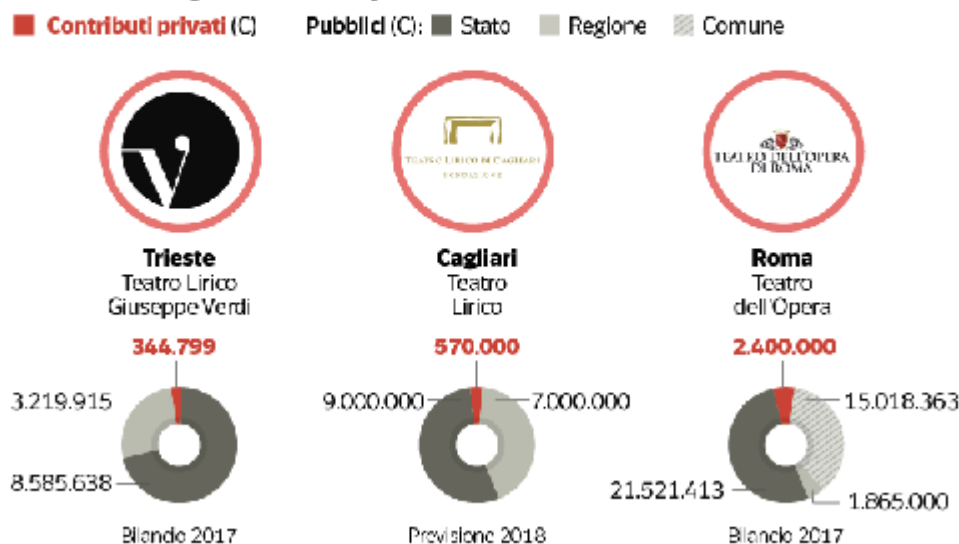


Pochi privati, anzi nessuno, e tanti debiti.

- 35 Qualche esempio, tra i tanti. Nel 2017, il teatro Verdi di Trieste contempla solo
344.799 euro di contributi privati, contro gli 8.585.638 dello Stato e i 3.219.915 della
Regione. Al Teatro Lirico di Cagliari la Fondazione di Sardegna (privata) versa, nel
bilancio di previsione 2018, 570.000 euro contro i 9 milioni dello Stato e i 7 della
Regione Sardegna. Va meglio all'Opera di Roma, che sta moltiplicando le tournée di
successo all'estero: sponsorizzazioni e contributi privati sono arrivati a 2.400.000

40 euro, mentre lo Stato assicura complessivamente 21 milioni, il Campidoglio 15 e la Regione Lazio 1.865.000.

Dove mancano gli investimenti privati



Non ce l'hanno fatta nemmeno i Teatri lirici di Genova, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Palermo, Arena di Verona, e per risanarli nel 2013 è intervenuta un'altra legge, la «Bray-Franceschini». La sostanza è che continuano a vivere grazie ai contributi pubblici perché non avevano i requisiti per diventare Fondazioni, e oggi hanno accumulato oltre 269 milioni di debiti. Comunque a fine 2019 si valuterà se sono riusciti a raddrizzarsi e potranno mantenere lo status di Fondazione. Molti teatri hanno giocato la carta di prove aperte, spettacoli per giovani, spettacoli a prezzi agevolati, promozioni per attirare nuovo pubblico. Nella relazione della Corte dei Conti sui bilanci 2016 si mettono a fuoco i difetti: «le gravi debolezze strutturali alle quali i soggetti fondatori, dovrebbero assolutamente porre rimedio. Gli apporti di Regioni ed enti locali sono spesso modesti ed erogati con ritardo... una partecipazione dei privati e degli sponsor troppo limitata... ricavi da biglietteria e abbonamenti in genere modesti... segno di una non efficiente attività di promozione... oneri strutturali eccessivi, soprattutto quelli per il personale». Ed è il caso del Regio di Torino, ultimo esploso in grave crisi finanziaria. E allora che si fa? [...]

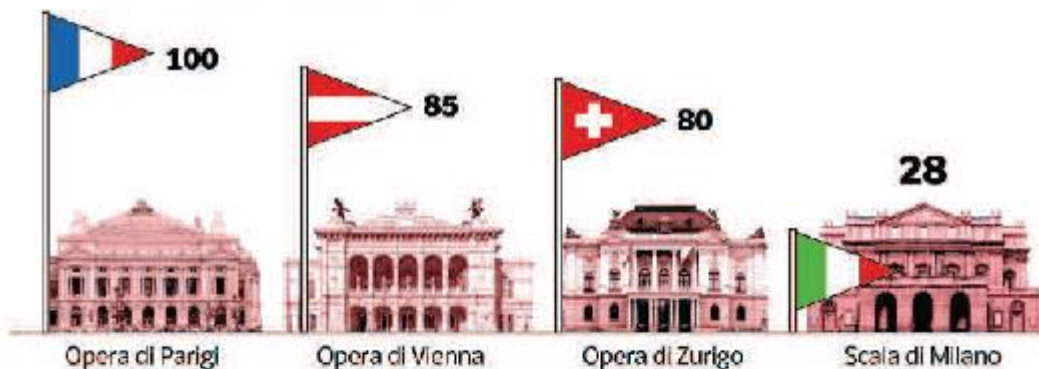
Il futuro.

Gianluca Sole, commissario straordinario del Governo per il risanamento delle fondazioni lirico-sinfoniche, all'inizio di ottobre ha detto che il debito si è ridotto di una quota importante rispetto a due anni fa. Ma di quale cifra parliamo? Lo ha rivelato Cristiano Chiarot, presidente dell'Associazione Nazionale Fondazioni lirico-sinfoniche, nel corso di un'audizione il 7 novembre 2018 in commissione Cultura del

Senato: «L'insieme del debito supera i 400 milioni di euro, e non potrà essere estinto a breve», e ha aggiunto: «Essendo la gran parte di questo debito nei confronti dello Stato, l'unica soluzione è che lo Stato trasformi il proprio credito in patrimonio per le Fondazioni». Ovvero «azzeriamo tutto». Il che avrebbe anche un senso, a
65 condizione che si aggiusti il tiro, come ha dichiarato qualche giorno fa il ministro per i Beni Culturali Alberto Bonisoli: «Il ministero non farà mancare il supporto a queste Fondazioni, ma servono piani industriali, credibili nei numeri, e chiari nella visione strategica». Vuol dire che andranno parametrati alle capacità dei territori e la
70 gestione affidata a chi ha dato prova di competenza sul campo, visto che – è dimostrato – 1 euro investito nella buona gestione di un teatro ha una ricaduta di 4 euro sul territorio, poiché le persone si spostano e spendono. Lo sanno bene nel resto d'Europa: in Francia i teatri lirici hanno circa il 90% di finanziamenti statali, l'Opera di Parigi incassa sui 100 milioni di euro l'anno di contributi, ed è gestito
75 direttamente dal ministero della Cultura; in Germania i teatri sono quasi interamente finanziati dallo Stato, nella piccola Austria solo l'Opera di Vienna riceve 85 milioni ogni anno, e la Svizzera ne versa 80 al Teatro dell'Opera di Zurigo. Per avere un'idea del rapporto: la Scala di Milano, considerato nel mondo il teatro lirico numero uno, l'anno prossimo incasserà dallo Stato meno di 28 milioni.

In Europa

Finanziamenti statali (milioni di euro)



<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/lirica-cultura-musica-teatri-dramma-debito-fondazioni/77df6d7a-f8ba-11e8-95fd-6a8b22868d97-va.shtml#>

DOCUMENT 3

Introduzione.

Morire cantando?

Si narra che un buontempone, vedendo sulla scena l'infelice eroina prossima a morire, alla fine del dramma, commentasse spiritosamente: "Perché passa il tempo a cantare invece di decidersi a morire?" Muore cantando Aida, come la Gilda del *Rigoletto* o la Mimì di *Bohème*. Così come canta Rigoletto quando inveisce contro gli odiati cortigiani che gli hanno rapito la figlia. Cantano, invece di parlare, o di gridare, o di sussurrare. A ironizzare su questa presunta "stranezza" del cantare non sono solo i buontemponi; e non sono nemmeno i ragazzi delle nostre scuole, come sa ogni insegnante. Fin dalla sua nascita l'opera ha sopportato i sarcasmi pungenti di fior di intellettuali: "un trattenimento esotico e irrazionale" la considerava il Dottor Johnson, l'illustre letterato britannico. E Saint-Evremond, il polemico ostile al Cardinal Mazarino: "una mistura bizzarra di poesia e musica, dove scrittore e compositore, reciprocamente ostacolati, si danno un gran penare per mettere in piedi uno spettacolo insopportabile". Quando l'opera apparve sulle scene inglesi, il primo giornale della storia, lo *Spectator* di Joseph Addison, non poteva che far proprio lo stupore del pubblico: "La gente era sorpresa a udire i capitani cantare i loro comandi e le gentildonne mandare messaggi in musica. Il nostro campagnolo non poteva trattenersi dal ridere sentendo un innamorato intonare il suo biglietto galante, e addirittura messa in musica l'iscrizione di una lapide".

La prima risposta a tante prevenzioni va cercata come vedremo nel canto stesso, nel suo significato e valore di "linguaggio a due dimensioni". Nessuno nella realtà muore cantando, almeno di solito. Quando questo succede a teatro, sta semplicemente a indicare che l'autore fa esprimere il suo personaggio simultaneamente con due linguaggi: il linguaggio delle parole, il linguaggio della musica (per non parlare almeno di un terzo, quello gestuale).

Alla seconda risposta ci introduce Denis Diderot. Coerente con l'estetica del suo tempo, diceva che la musica è imitazione della natura, mediante "una scala inventata ad arte". Arte, artificio, convenzione, finzione: sono proprietà necessarie all'esistenza stessa di un'opera d'arte. Qualunque opera d'arte. Qualunque genere estetico è il luogo di convenzioni particolari, che sembrano sfidare il senso comune, ma che noi accettiamo per tacito accordo. [...]

Ragazzi all'opera

Avvicinare bambini e ragazzi al mondo dell'opera lirica: è un'impresa possibile oggi, in regime di videogame e playstation? E soprattutto, ne varrà la pena?

Se stiamo ai dati pubblicati alcuni anni fa da uno studioso sui gusti musicali dei giovani americani, le prospettive non sono incoraggianti. Ai liceali del suo paese aveva chiesto di esprimere il grado di apprezzamento su 60 esperienze musicali. Tra queste, in mezzo alle attività più disparate, di produzione e di ascolto d'ogni genere di musica, anche una voce riservata all'ascolto dell'opera lirica. Fatto lo spoglio, ecco i risultati: l'opera lirica occupava il posto n. 60. L'ultimo.

Non so se qualcuno abbia condotto un'indagine altrettanto accurata da noi. Probabilmente scopriremmo che da noi l'opera divide il suo destino di ultimo della

- 40 classe con altri generi, molto più apprezzati negli Stati Uniti, per esempio il free jazz. Ma la sostanza probabilmente non cambierebbe. Per quali ragioni l'opera lirica è così lontana dai gusti dei ragazzi?

Le ragioni di un'emarginazione

La prima risposta che viene in mente è che a loro l'opera può apparire un'esperienza "antiquata", non più attuale. È certo vero che l'opera era uno spettacolo
45 popolare una volta, decenni fa: all'inizio del Novecento erano in Italia ben *tremila* i teatri che allestivano stagioni operistiche, anche nelle piccole cittadine. Prima il cinema, poi la TV hanno sottratto all'opera, proprio come al teatro di prosa, il primato dello spettacolo popolare. Ma l'opera continua ad essere un genere del presente, coltivata dai
50 compositori, anche se non con la prolificità del passato, come avviene con la prosa. Il teatro musicale si è molto rinnovato: nuovo il linguaggio musicale usato, nuovi i modi d'integrazione con le altre forme espressive, la parola, il gesto, l'immagine. Le nuove tecnologie non solo non uccidono l'opera ma anzi le offrono nuove occasioni, un tempo impensate. Se il rifiuto dei ragazzi fosse dovuto all' "anzianità" dell'opera, proprio le opere del presente, da Berio a Corghi, dovrebbero interessare di più. Invece è molto più
55 facile, o meno difficile, interessare i bambini alla *Bohème* che non a *Freitag aus Licht* di Stockhausen.

Forse non piace loro uno spettacolo cantato? Anche questa risposta non convince, visto che sono cantati proprio tanti spettacoli prediletti dai bambini, i grandi cartoni animati, da *Biancaneve* a *Dinosauri*, o i film come *Mary Poppins*.

60 Terza ipotesi, il tipo di linguaggio musicale. È forse troppo complesso? Ma basta ascoltare tanta musica da film, anche dei film apprezzati dai bambini, per rendersi conto che spesso questa è ancora più complessa di quella che potrebbero sentire in un melodramma.

La spiegazione più convincente è un'altra, più disarmante delle precedenti: l'opera è rifiutata dai bambini nella misura in cui è rifiutata dal mondo adulto che li circonda. L'opera appare di rado in TV: ma se quelle poche volte il papà o la sorella maggiore si precipitano infastiditi a cambiar canale, il gesto s'imprime nella mente del bambino come un abito mentale, un atteggiamento e una convinzione.

L'opera è di fatto per i ragazzi un oggetto sconosciuto, un ufo. La stragrande
70 maggioranza non è nemmeno mai entrata in un teatro. Sono ben pochi i genitori che aiutano i loro bambini ad amare l'opera, come li aiutano ad amare tante altre cose, né saranno certo i media a farlo, interessati come sono a concentrarsi sui pochi oggetti che garantiscono in partenza un grande smercio. Semmai la pressione dei media rende oggi più difficoltoso l'intervento educante dei genitori. Una volta educare voleva dire
75 trasmettere informazioni, essenzialmente. Oggi può solo consistere nel fornire strumenti perché la persona possa servirsi in modo critico delle informazioni veicolate dai media. E l'opera lirica non è tra le informazioni abituali. Anche questo compito ritorna allora alle istituzioni educanti: la famiglia, la scuola, le agenzie culturali, pubbliche e private.

Tratto da "Guida a *Opera domani...*", introduzione di Carlo Delfrati, 2013
<http://operadomani.org/percorso-didattico/il-percorso/>

DOCUMENT 4

Un Rigoletto fuori dal comune. Così OperaCamion porta la lirica nelle piazze di periferia

È davvero straordinario questo "Rigoletto" di Verdi allestito da OperaCamion di Fabio Cherstich, che da lunedì 18 giugno sarà eseguito gratuitamente nelle periferie di Roma e in alcuni dei comuni del Lazio colpiti dal terremoto. [...]

- 5 OperaCamion è proprio un camion, anzi un gigantesco Tir, che aperto e squadernato diventa palco, orchestra, effetti speciali, e insomma una vera e propria Opera da eseguire all'aperto. Tutto dal vivo, con cantanti sempre notevoli, ma anche con immagini e brevi animazioni di accompagnamento, e maschere, e pupazzi, tutti dovuti allo scenografo e pittore Gianluigi Toccafondi [...].

Fabio Cherstich racconta così questa avventura fin qui unica:

- 10 *"Il progetto OperaCamion è nato tre anni fa da una mia intuizione che è stata subito colta da Oscar Pizzo, direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo e da Carlo Fuortes, sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma. I due teatri hanno prodotto la prima OperaCamion, Figaro, un adattamento del Barbiere di Siviglia. Già nel titolo,*
15 *cambiato rispetto a quello originale, c'è il desiderio di remixare l'idea convenzionale di teatro dell'Opera. Figaro è un personaggio superstar, quando uno dice Figaro tutti pensano al barbiere e alla cavatina famosissima che chiunque ha cantato o ascoltato in una pubblicità. La scelta del titolo voleva essere un nome di richiamo – così come lo sono "Don Giovanni" e "Rigoletto" – per incuriosire le persone alle quali lo spettacolo si rivolge, che non vanno a teatro e soprattutto non vanno al teatro dell'Opera.*
20

- L'idea del camion è l'idea che l'opera può vivere benissimo anche al di fuori dell'architettura del teatro. È importante continuare a fare l'opera in teatro, ma è molto bello pensare che si possa farla anche al di fuori, caricando un allestimento su un camion che può girare per le strade, arrivare in una piazza ed essere pronto in sei*
25 *ore per offrire lo spettacolo dell'opera a un pubblico che non sarebbe mai andato a teatro.*



Il Teatro Massimo di Palermo all'inizio, e adesso il Teatro dell'Opera di Roma hanno deciso di investire in questo progetto gratuito, fatto per il pubblico delle periferie, per le persone che, anche banalmente per un fatto di spostamenti e di budget, non

30 vanno al teatro dell'Opera. Anche per il timore verso ciò che il teatro dell'opera
significa, il vestito, ecc., che questo progetto elimina in partenza, perché non c'è un
biglietto. È il teatro che arriva alle persone. E non viceversa.
La cosa importante è che il pubblico assiste a una vera opera con l'orchestra e i
cantanti dal vivo, in una forma ridotta. Che è necessaria per la tenuta della
35 concentrazione del pubblico in piazza, dove c'è inquinamento acustico, diversamente
dal teatro che ha un'architettura pensata per concentrarsi. L'opera condensata fa sì
che il pubblico regga per un'ora e mezza, un'ora e tre quarti. Lo abbiamo verificato.
La grande scommessa della prima opera camion era: al pubblico delle piazze
interesserà? Rimarranno colpiti? Capiranno? Assolutamente sì. Ed è la
40 dimostrazione che bisogna avere fiducia nel pubblico. Perché il lavoro viene fatto per
il pubblico, non per noi. Sarebbe assolutamente sbagliato pensare che questo
progetto abbia come obiettivo quello di creare un nuovo pubblico per il teatro
d'Opera. No, il nostro obiettivo è che persone che altrimenti non avrebbero mai
pensato di assistere a uno spettacolo possano dire: sì, ho visto uno spettacolo
45 d'opera. C'è un signore che ha detto una frase molto bella quando eravamo a San
Basilio con Don Giovanni: "Erano anni che volevo andare a Caracalla, finalmente
Caracalla è venuta da me". Una frase che mi ha fatto molto piacere perché vuol dire
che da qualche parte abbiamo toccato qualcosa di importante.
Ai nostri spettacoli assistono dalle 200 alle 1500 persone. A Roma, a Piazza
50 Sempione, c'erano duemila persone sedute sul sagrato della chiesa, sui bidoni
dell'immondizia. La piazza era piena ed è stato molto emozionante.
Il pubblico è eterogeneo. Sono le persone del quartiere, i curiosi che lo leggono sui
giornali e si spostano dal centro alle periferie. Però principalmente sono gli abitanti
della zona, le famiglie, gli anziani, i bambini, tutti. Ogni quartiere si sposta perché
55 arriva qualcosa di nuovo e c'è grande curiosità. Il pubblico si può portare le sedie,
può mangiare. Molto spesso assistono al montaggio, arrivano al primo pomeriggio e
si fermano a guardare quello che fanno i tecnici, l'orchestra che accorda, il
puntamento delle luci. È anche lo spettacolo del teatro che colpisce. E il fatto di
portare la macchina organizzativa e produttiva, i tecnici i cantanti i costumisti, tutti a
60 vista, fa sì che il pubblico si renda conto di quante persone lavorano per realizzare
un progetto. Anche questo è un elemento importante. [...]
A chi non ha mai visto un'opera e viene ai nostri spettacoli spero rimanga il
divertimento e la possibilità di pensare che l'opera e il teatro non sono una noia ma
un intrattenimento tanto quanto altre forme d'arte e di spettacolo. Questo è un
65 obiettivo molto importante per il teatro musicale, che è una forma di intrattenimento
completa: colta, intelligente, con musica, canto, teatro, recitazione, e in questo caso
anche video. E che offre la possibilità di passare una serata diversa con dei classici.
Spero quindi resti la curiosità di riascoltare delle arie e la trasmissione di una energia
positiva rispetto a qualcosa verso cui spesso c'è un pregiudizio".

(15 giugno 2018)

<http://temi.repubblica.it/micromega-online/un-rigoletto-fuori-dal-comune-così-operacamion-porta-la-lirica-nelle-piazze-di-periferia/>

DOCUMENT 5 BIS

"Il barbiere di Siviglia" è un'opera buffa di Gioachino Rossini, in due atti, su libretto di Cesare Sterbini, tratto dalla commedia omonima francese di P. Augustin Beaumarchais del 1775.

La prima rappresentazione fu al "Teatro Argentina" di Roma il 20 Febbraio 1816 con il titolo "Almaviva, o sia l'inutile precauzione" (in deferenza al Barbiere di Siviglia di Giovanni Paisiello del 1782)

LIBRETTO.

Il barbiere di Siviglia

Melodramma buffo in due atti.

Libretto di Cesare Sterbini.

Musica di Gioachino Rossini.

Personaggi

Il Conte d'Almaviva - tenore

Bartolo, dottore in medicina tutore di Rosina - basso comico

Rosina, ricca pupilla in casa di Bartolo - contralto

Figaro, barbiere - baritono

Basilio, maestro di musica di Rosina, ipocrita - basso

Fiorello, servitore d'Almaviva - basso

Ambrogio, servitore di Bartolo - basso

Berta, vecchia governante di Bartolo - soprano

Un Ufficiale - basso

CORI E COMPARSE:

un alcade, o magistrato - un Notaio
alguazil (birri) soldati - suonatori d'istrumenti.

La scena si rappresenta in Siviglia.

ATTO PRIMO

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La scena rappresenta una piazza nella città di Siviglia. A sinistra è la casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che

deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave.

SCENA PRIMA

FIORELLO con lanterna nelle mani introducendo nella scena vari suonatori di strumenti. *Indi il CONTE avvolto in un mantello*

FIORELLO (avanzandosi con cautela)

Piano pianissimo

senza parlar

tutti con me

venite qua.

CORO

Piano pianissimo

eccoci qua.

TUTTI

Tutto è silenzio

nessun qui sta

che i nostri canti

possa turbar.

CONTE (sottovoce)

Fiorello... Olà...

FIORELLO

Signor, son qua.

CONTE

Ebben... gli amici?

FIORELLO

Son pronti già.

CONTE

Bravi, bravissimi,

fate silenzio,

piano pianissimo

senza parlar.

CORO

Piano pianissimo,

senza parlar.

(I suonatori accordano gl' istromenti, e il Conte canta accompagnato da essi)

[Cavatina]

CONTE

Ecco ridente in cielo
spunta la bella aurora,
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
Sorgi, mia bella speme,
vieni, bell'idol mio
rendi men crudo, oh dio, lo stral
che mi ferì.
Oh sorte! Già veggio
quel caro sembiante;
quest'anima amante
ottenne pietà.
Oh istante d'amore!
[Felice momento!]
Oh dolce contento
che eguale non ha!
Ehi Fiorello?...

[Recitativo]

FIORELLO

Mio Signore.

CONTE

Di', la vedi?...

FIORELLO

Signor no.

CONTE

Ah, ch'è vana ogni speranza!

FIORELLO

Signor Conte, il giorno avanza.

CONTE

Ah che penso! che farò?
Tutto è vano.... buona gente!

CORO *(sottovoce)*

Mio signore.

CONTE

Avanti, avanti.

(Da' la borsa a Fiorello, il quale distribuisce i denari a tutti)

Più di suoni, più di canti
io bisogno ormai non ho.

FIORELLO

Buona notte a tutti quanti,
più di voi che far non ho.

(I Suonatori circondano il Conte ringraziandolo e baciandogli la mano e il vestito. Egli, indispettito per lo strepito che fanno, li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello)

CORO

Mille grazie... mio signore...
del favore... dell'onore...
Ah di tanta cortesia
obbligati in verità.
(Oh, che incontro fortunato!
È un signor di qualità.)

CONTE

Basta, basta, non parlate...
Ma non serve, non gridate...
Maledetti, andate via...
Ah, canaglia, via di qua.
Tutto quanto il vicinato,
questo chiasso sveglierà.

FIORELLO

Zitti, zitti... che rumore!...
Ma che onore? che favore!...
Maledetti, andate via,
Ah, canaglia, via di qua!
Ve', che chiasso indiavolato!
Ah, che rabbia che mi fa.

(I suonatori partono)

CONTE

Gente indiscreta!... Ah, quasi
con quel chiasso importuno tutto
quanto il quartiere han risvegliato.
Alfin sono partiti!...

(guardando verso la ringhiera)
E non si vede!
È inutile sperar.
(Passeggia riflettendo.)
(Eppur qui voglio aspettar di vederla.
Ogni mattina ella su quel balcone a
prender fresco viene sull'aurora.
Proviamo.)
Olà, tu ancora ritirati, Fiorel.

FIGARELLO
Vado. La' in fondo
attenderò' suoi ordini. *(Si ritira)*

CONTE
Con lei
se parlar mi riesce, non
voglio testimoni. Che
quest'ora
io tutti i giorni qui vengo per
lei dev'essersi avveduta.
Oh, vedi, Amore
a un uomo del mio rango
come l'ha fatta bella!...
Eppure!... eppure!...
oh dev'essere mia sposa

*(Si sente da lontano venire
Figaro cantando)*

Chi è mai quest'importuno?...
Lasciamolo passar; sotto quegli archi,
non veduto, vedrò quanto bisogna; già
l'alba è appena e Amor non si
vergogna.
(Si nasconde sotto il portico.)

SCENA SECONDA

FIGARO *con chitarra appesa al collo e
detto*

[Cavatina]

FIGARO
La ran la lera
la ran la là.
Largo al factotum
della città, largo!
La ran la lera

la ran la là.
Presto a bottega,
che l'alba è già, presto!
La ran la lera
la ran la là.
Ah, che bel vivere,
che bel piacere
che bel piacere
per un barbiere
di qualità!
Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo;
bravo!
fortunatissimo
per verità!
Pronto a far tutto,
la notte e il giorno
sempre d'intorno
in giro sta.
Miglior cuccagna
per un barbiere,
vita più nobile
no, non si dà.
Rasori e pettini,
lancette e forbici,
al mio comando
tutto qui sta.
V'è la risorsa, poi, del
mestiere colla donnetta col
cavaliere.
La ran la lera
la ran la là
Tutti mi chiedono,
tutti mi vogliono,
donne, ragazzi,
vecchi, fanciulle,
Qua la parrucca...
Presto la barba...
Qua la sanguigna...
[Presto, il biglietto...]
Figaro... Figaro...
Son qua, son qua...
Ohimè che furia,
ohimè che folla,
uno alla volta
per carità.
Figaro... Figaro...

Ecconi qua.
Pronto prontissimo
son come il fulmine,
sono il factotum
della città.
Ah, bravo Figaro,
bravo, bravissimo;
fortunatissimo
per verità.
La ran la lera
la ran la là.

[Recitativo]

Ah, ah! che bella vita!
Faticar poco, divertirsi assai,
e in tasca sempre aver qualche
doblone
gran frutto della mia riputazione.
Ecco qua: senza Figaro
non si accasa in Siviglia una ragazza;
a me la vedovella ricorre
per marito: io, colla scusa
del pettine di giorno,
della chitarra col favor la notte,
a tutti onestamente,
non fo per dir, m'adatto a far piacere,
oh che vita, che vita! Oh che mestiere!
Orsù, presto a bottega...

CONTE (*avanzandosi*)
(È desso, o pur m'inganno?)

FIGARO (*scorgendo il Conte*)
(Chi sarà mai costui?)

CONTE
(*Oh, è lui senz'altro!*)
Figaro!

FIGARO
Mio padrone... (*riconoscendo il
Conte*)
Oh, chi veggio!... Eccellenza...

CONTE
Zitto, zitto, prudenza:
Qui non son conosciuto,

né vo' farmi conoscere. Per questo ho
le mie gran ragioni.

FIGARO
Intendo, intendo.
La lascio in libertà.

CONTE
No no.

FIGARO
Che serve?

CONTE
No, dico: resta qua;
forse ai disegni miei
non giungi inopportuno...
Ma cospetto,
dimmi un po', buona lana
come ti trovi qua?...Poter del
mondo! Ti veggio grasso e tondo.

FIGARO
La miseria, signore!

CONTE
Ah birbo!

FIGARO
Grazie.

CONTE
Hai messo ancor giudizio?

FIGARO
Oh! e come.
Ed ella, come in Siviglia?...

CONTE
Or te lo spiego. Al Prado
vidi un fior di bellezza, una fanciulla
figlia d'un certo medico barboglio
che qua da pochi di s'è stabilito.
Io, di questa invaghito, lasciai patria e
parenti, e qua men venni.
E qui la notte e il giorno
passo girando a que' balconi intorno.

FIGARO
A que' balconi?... Un medico?... Oh
cospetto!
Siete ben fortunato;
sui maccheroni il cacio v'e' cascato.

CONTE
Come?...

FIGARO
Certo. Là dentro
io son barbiere, parrucchier, chirurgo
botanico, spezial, veterinario,
il faccendier di casa.

CONTE
Oh che sorte!...

FIGARO
Non basta. La ragazza figlia non è del
medico.
È soltanto la sua pupilla!...

CONTE
Oh, che consolazione!...

FIGARO
Perciò... Zitto!

CONTE
Cos'è?

FIGARO
S'apre il balcone.
(Si ritirano sotto il portico)

*Almaviva, o sia L'inutile
precauzione [IL BARBIERE DI
SIVIGLIA],
Atto I, scene I - II,
[http://www.teatrofenice.it/media/libretti/83_19
80BarbiereV3.pdf](http://www.teatrofenice.it/media/libretti/83_1980BarbiereV3.pdf)*

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – texte :

"Viaggiare o fare turismo di massa", de Sebastiano Malamocco

Article de blog, 6 mars 2018

<https://geograficamente.wordpress.com/2018/03/06/viaaggiare-o-fare-turismo-di-massa>,

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : Fruttero & Lucentini, *L'amante senza fissa dimora*, 1986

DOCUMENT 3 – photographies :

1. *No! grandi navi*, 2013

https://st.ilfattoquotidiano.it/wp-content/uploads/2013/11/grandi-navi_venezia_640

2. *Grandi navi*, 2017

<https://www.flyertalk.com/forum/italy/1839291-venice-limit-visitors-tumstiles-get-into-san-marco-5.html>

DOCUMENT 4 – texte :

Extrait de : Attilio Brilli, "Venezia, alcova d'Europa", *Il grande racconto del viaggio in Italia*, 2014

DOCUMENT 5 – vidéo :

Extraits de : *Venezia di Corto Maltese*, Puntata speciale di QUAL BUON VENETO, Venezia : Sulle tracce di Hugo Pratt, 2018

https://www.youtube.com/watch?v=DX1FrXZY_e4

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 1

VIAGGIARE O FARE TURISMO DI MASSA

I turisti sono un importante business economico, ma non per tutti. Ad esempio i residenti delle più belle città europee, presi d'assalto da un turismo sempre più numeroso, sono in una situazione di stress, di tracollo psico-fisico. E anche le strutture artistiche, architettoniche, i monumenti... ma anche logistiche (strade, servizi igienici...) ne risentono. La speculazione edilizia, le strutture più o meno legali di accoglienza dei visitatori (affitta-camere, B&B...), portano a un modello odierno di turismo che tende a mandar via i residenti storici dai propri quartieri e colpisce l'ambiente.

Venezia, Barcellona, Mont Saint Michel, Dubrovnik in Croazia, sono di fatto diventate non più città (o luoghi ameni di grande pregio) ma parchi turistici con un turismo di massa che va ovunque (c'è perfino un turismo in eccesso nei luoghi dell'Olocausto nazista). E poi il turismo d'assalto nei posti di montagna, i passi e rifugi raggiungibili in macchina. Non parliamo del sovra-affollamento delle coste, pur quasi sempre nate solo per la vocazione turistica e poco come residenze storiche. E poi il turismo religioso, a intasare cattedrali e altri luoghi sacri.

E ancora, nella nostra epoca globale, una fascia sempre più larga di persone "lontane" riesce ad avere risorse finanziarie sufficienti per poter viaggiare, andare a vedere posti di cui una volta sentivano solo parlare (Venezia su tutte...) ... e con i viaggi low cost, le opportunità aumentano. Venezia è un emblema di questo divenire una "non città" per troppa presenza turistica: i residenti sono 55mila, che devono convivere (magari molti anche commercialmente guadagnandoci con la ristorazione, i negozi, alcune di queste attività in mano a stranieri) con gli oltre 20 milioni di visitatori all'anno. In ogni caso un disequilibrio che snatura la città.

E cresce però in tutta Europa la fronda contro il fenomeno "turistico" di massa. Ci sono sempre più città in cui le amministrazioni locali stanno valutando o attuando misure per porre un limite alla pressione turistica. Stop agli affitta-camere illegali, alla diffusione di B&B non autorizzati, e con la creazione di numeri controllati e limitati di visitatori nelle piazze principali (come l'esperimento del conta-persone che si è avuto a Venezia nello scorso Carnevale).

Allora vanno bene le misure "anti-turista di massa", però sarà difficile fermare il fenomeno. Per questo bisogna pensare ad allargare il giro delle destinazioni "alternative" all'interno delle città d'arte, scegliendo anche quelle minori; diversificare le attività proposte, ampliare la stagione.... E così rispondere alle esigenze dei residenti. Pertanto ci vuole un'ipotesi di turismo diffuso, di educazione a un turismo motivato, culturale, rispettoso dei luoghi, il sistema delle sanzioni può servire ma non può bastare.

Il rapporto delle Amministrazioni Comunali è però spesso ambiguo: sì alle limitazioni, ma fa anche comodo avere persone che portano soldi (a volte pochi, ma pur sempre qualcosa spendono). Rapporto ambiguo spiegabile anche emotivamente dal fatto che "è brutto" cacciare il visitatore, seppur povero, che vuole visitare la bellezza della tua città.[...]

"Il turista è colui che si sposta per diletto, per svago, per divertimento. Viaggiare vuole dire scoperta, avventura, è un'idea dei tempi passati. Ed è inutile rifarsi a questo concetto affannandosi di distinguersi dalla massa" [dice] il professore di Filosofia del diritto e Filosofia del Turismo, Corrado Del Bò. [...]

Il "turismo diffuso" sembra l'idea forse più interessante per non concentrare in un unico posto "tutta la gente". Ed è pure quasi sempre un turismo più intelligente, meditativo, per far conoscere meglio popolazioni, luoghi ambienti....

Un tentativo sarebbe di farlo tornare, il "turista", all'origine del "muoversi per andare in altri luoghi" (per lavoro, conoscenza o altro), cioè che torni ad essere "viaggiatore"

Sebastiano Malamocco, martedì 6 marzo 2018

<https://geograficamente.wordpress.com/2018/03/06/viaggiare-o-fare-turismo-di-massa>

DOCUMENT 2

Quando ha controllato che anche l'ultimo dei suoi assistiti sia salito sul vaporetto ("Vite, vite, madame Dupont!"), Mr. Silvera si spinge avanti nella calca e viene a trovarsi dietro un gruppetto di russi dalle carnose, rasate nuche. Gli aderisce alle spalle la ragazza portoghese, che abbassa gli occhi arrossendo quando lui si gira a chiederle se tutto va bene, tutto ok?

5 In ogni comitiva c'è sempre un'adolescente che si innamora di Mr. Silvera, sempre un paio di anziane signorine d'inesauribile energia, sempre una coppia di coniugi litigiosi, sempre un'ipocondriaca, sempre un pignolo saccente e scontento di tutto, sempre un ficcanaso pettegolo. È come viaggiare con un campionario, pensa Mr. Silvera, che nella sua

10 viaggiante carriera è stato anche rappresentante di gioielli-fantasia. Cambiano di volta in volta pietre, modelli, metalli, ma le collane sono sempre collane, le spille, spille. Nella sua veste di capocomitiva è già passato per Venezia più volte, ma conosce bene la città per esserci stato in precedenza e in circostanze meno superficiali. Tuttavia di quelle altre sue Venezie Mr. Silvera non parla mai, le tiene rigorosamente in disparte, non se ne serve per il suo attuale lavoro. Potrebbe indicare ai 28 un palazzo meno ovvio, arricchire di

15 un aneddoto un campanile, sottolineare un certo giardino, illuminare una certa cupola; ponte degli Scalzi, canale di Cannaregio, Fondaco dei Turchi, Ca' d'Oro, ponte di Rialto... Omette la riva del Vin e, dopo un attimo di esitazione, anche palazzo Bernardo.

- Look, look, Mr. Silvera, a real gondola!

20 - Ah, - dice Mr. Silvera, - yes, indeed.

Conosce altri nomi di imbarcazioni locali (gondolino, caorlina, mascareta...) Ma non li rivela. Perché sarebbe fiato sprecato, si dice, perché certe cose non interessano più nessuno e tantomeno i suoi 28.

Ma la verità è che quella sua latente Venezia di broccati, ori, porpore, cristalli, non si può

25 nemmeno sfiorare senza pena, e soprattutto non c'entra niente con la Venezia schematica, impersonale dell'Imperial.

S. Angelo, S. Tomà, Ca' Rezzonico, Accademia. Il vaporetto passa dall'una all'altra sponda del Canal Grande accosta, sbarca trenta danesi, imbarca trenta bambini che tomano da scuola, riparte verso il prossimo pontile con uno strappo prosaico, laborioso da mulo

30 d'acqua.

La comitiva deve scendere a San Marco per visitare la piazza omonima, la basilica omonima e il Palazzo Ducale. Ma in primo luogo per mangiare. Mr. Silvera sa che se non mangiano all'ora stabilita diventano nervosi; guidati attraverso i secoli per assistere alla

35 presa della Bastiglia, al sacco di Roma, alla battaglia delle Termopili, verso l'una comincerebbero nondimeno a dar segni d'inquietudine, a scambiarsi cenni significativi. Quando si mangia? Ma non si mangia? E ci sarebbe almeno una donna che si sente pericolosamente "vuota", e un'altra, più previdente, che aprirebbe la borsetta e le offrirebbe a biscuit, Mrs. Gomez? Agradece un bombòn, señora Wilkins?

E tutt'e due rivolgono un'occhiata di rimprovero a Mr. Silvera, che guadagna qualche

40 minuto col Ponte dei Sospiri e Giacomo Casanova.

Poiché i 28 confusamente credono che Casanova sia finito in questo carcere per questioni di donne e che ne sia evaso per amore di una donna, Mr. Silvera glielo lascia credere, mettendo in moto un gioco di effetto infallibile: eleggere il Casanova del gruppo, qui, subito, adesso sulla riva degli Schiavoni. Tra risate che allarmano i gabbiani, viene infine

45 prescelto il señor Bustos, un vivace ometto sulla cinquantina, la cui moglie è inevitabilmente più lusingata di lui. Il gioco li diventerà fino a stasera, verrà ripreso saltuariamente nei prossimi giorni, conoscerà un breve ritorno di fortuna proprio alla fine del viaggio, e sarà poi rievocato con delizia dall'interessato. Di Venezia, tra mille anni, il señor Bustos ricorderà forse soltanto che qui effimeri compagni lo battezzarono Casanova,

50 no less.
Mr. Silvera guarda il profilo delle isole vicine e lontane, i tratti d'acqua che, come oceani miniaturizzati, minuscole prue solcano in ogni senso, e pensa a voce alta, in spagnolo: mille anni, questa città ha mille anni.
Chi gli è vicino la scambia per una memorabile informazione turistica, e ripete
55 impressionato, mil años! a thousand years!
- Look, look Mr. Silvera! The pigeons!
- Seguiteli! - ordina Mr. Silvera che sa come trattare le sue comitive.
Ed ecco che seguendo il volo dei mille sbatacchianti piccioni si arriva in piazza San Marco ("Ooooh! Piazza San Marcoooo!"); dove Mr. Silvera lascia tutti quanti ai loro reciproci riti
60 fotografici per andarsi a occupare dell'unico pasto veneziano incluso nella "formula" dell'Imperial.
S'infila in un oscuro sottoportico chinando macchinalmente la testa, prende per due o tre callette sbagliando direzione una sola volta, scorge infine laggiù l'insegna della Triglia d'Oro, la trattoria-pizzeria in cui due lunghi tavoli, per complessivamente 28 coperti,
65 dovrebbero già essere apparecchiati e in attesa. Ma capisce subito, a fiuto, che qualcosa non va; Nella calletta stagnano odori di cucina vecchi di mille anni, d'un millennio di menù turistici, ma manca il pungente, fumigante, greve odore dell'immediato futuro.
La triglia d'Oro ha cambiato giorno di chiusura, che è sempre stato il lunedì. Un cartello sbilenco sulla porta sprangata avverte: "Chiusura settimanale: martedì".
70 Non hanno avvisato, non hanno mandato un telex a Londra, un locale come la Triglia d'Oro non manda telex né a Londra né altrove.
Mr. Silvera resta un momento pensoso, alza gli occhi verso la pendula insegna, sopra la quale aleggia un gabbiano forse in cerca di rifiuti edibili.
Un passo concitato risuona nelle vicinanze, si ferma di colpo. Laggiù, a un imbocco della
75 calletta, c'è la ragazza portoghese, immobile e scarlatta, le mani in mano, ma a testa alta.
- Ah, - mormora Mr. Silvera.

Bronzei e immobili coi loro lunghi martelli, i due Mori della Torre dell'Orologio sono in bilico tra l'una e le due.
Comitive di ritorno dai luoghi di ristoro cominciano a riaffluire verso il Campanile, il Palazzo
80 Ducale, la Basilica. Ma sbucando dal sottoportico nello schiaffo luminoso e ventoso della piazza, Mr. Silvera individua subito il suo gruppo, laggiù, sul lato opposto del colonnato. È raro che si avventurino e si perdano. Li tiene insieme l'incuriosità, la timidezza, l'ignoranza della lingua straniera (Mr. Silvera ne parla perfettamente un numero imprecisato, altre ne ha imparate, dimenticate) e in questo caso ciò che essi chiamano "fame".
85 Una specie di delegazione gli marcia incontro con aria torva, come gli ammutinati; ma Mr. Silvera è pronto ad alzare le braccia mostrando i due grappoli di capaci, rigonfi sacchetti di plastica azzurra che gli pendono dalle mani.
- Food!...- grida. - Drinks!... Vino!...
Alle sue spalle, colorita, raggianti, avanza l'adolescente portoghese, che trasporta vino in fiaschi e altri due sacchetti stracolmi di panini, pizzette, lattine. Mr. Silvera ha approfittato
90 di lei nel modo che lei, senza saperlo, desiderava di più: le ha svelato l'imprevisto inciampo organizzativo, le ha chiesto aiuto, consiglio e insieme sono entrati in un bar-rosticceria dove hanno comprato, col fondo d'emergenza dell'Imperial Tours, quanto più o meno basterà a rifocillare i viaggiatori.
95 - Picnic! - grida Mr. Silvera. - Picnic!
Senza dirlo, riesce a dare l'impressione che il picnic in piazza San Marco sia una bella sorpresa, un'originale variante espressamente programmata dell'agenzia. Qualcuno brontola, ma senza convinzione. L'idea piace, è una cosa che potranno poi raccontare.

2

100 Mr. Silvera sceglie come a caso (ma li ha già valutati, infallibilmente) due donne e un
uomo, e affida loro la complicata spartizione dei viveri. Non diversi dai piccioni, i 28 si
accoccolano quasi tutti sui gradini lungo il colonnato e cominciano a becchettare il pasto
improvvisato. Chi cerca un tovagliolo di carta, chi si rovescia il vino o l'aranciata sui
pantaloni, chi fotografa dal basso in alto la memorabile scena.

105 Mr. Silvera si appoggia a una colonna a qualche metro da loro. La ragazza portoghese gli
si avvicina con un panino e una birra; ma Mr. Silvera le oppone un rifiuto soave, no, grazie,
non ho fame, prenderò qualche cosa più tardi...Non le dice che la nutrizione gli appare in
questo momento un processo disgustoso, disperato; e tuttavia la ragazza, mentre torna
accanto a suo padre, addenta il panino di malavoglia, quasi stesse commettendo un
tradimento.

Fruttero & Lucentini, *L'amante senza fissa dimora*, 1986

DOCUMENT 3



https://st.ilfattoquotidiano.it/wp-content/uploads/2013/11/grandi-navi_venezia_640



<https://www.flyertalk.com/forum/italy/1839291-venice-limit-visitors-turnstiles-get-into-san-marco-5.html>

DOCUMENT 4

Venezia, alcova d'Europa

Nota ovunque e per secoli come l'alcova d'Europa, in ogni epoca Venezia si è compiaciuta di mostrare il volto dell'implacabile seduttrice, di colei che esige i propri tributi e annienta gli adoratori. Compilare l'elenco dei martiri viaggiatori ammaliati da questa città sino al Novecento inoltrato significa annotare singolari concomitanze [...].

- 5 Venezia assume allora le sembianze del celebre acquerello di Gustave Moreau, bellezza seduttrice e a un tempo "beltà che se ne va verso la morte", come dice Maurice Barrès. È questo il senso che sottende la visione di tutta un'epoca e che ritroviamo negli accenti di Chateaubriand: "Venezia è là, distesa sulla riva del mare come una bella donna che sta per venir meno con la luce del giorno". La città è satura di echi letterari: s'incrociano gli
10 spettri, s'odono le voci dei fantasmi, sembra sempre di vivere in un romanzo di Maturin o di Lewis, illustrato da Goya o da Piranesi, per dirla con Gautier. [...]

- Venezia non è tuttavia una necropoli dagli echi funebri, bensì una città viva, cangiante al ritmo delle stagioni, una città che, grazie alla sua natura, si lascia in ogni epoca scoprire con il ritmo pausato e silente di un tempo, in una continuità del sentire
15 irrevocabile altrove. Questa è la sua più sottile arma di seduzione. [...]

- Perché non recuperare allora una lunga tradizione di viaggiatori - che dal XVIII secolo giunge a Nietzsche - capaci di farci riscoprire l'altra Venezia, quella nitida e priva d'ombre che Goethe scrutava, facendosi ombra sugli occhi, dal campanile di San Marco, quella liquefatta nella luce di Turner, quella dei fratelli Goncourt, di Henry James e di
20 Morris Hewlett, una Venezia insomma che comunque rinasce dopo aver depurato i canali dall'inchiostro dei propri amanti funerei? "A Venezia il puro e semplice uso della vista consente già di raggiungere una sufficiente felicità", osserva con il tatto consueto Henry James, che quindi prosegue:

- Ogni oggetto che attira la nostra attenzione la cattura, giuoca con essa, grazie ad una sorta di inganno imperscrutabile dell'atmosfera. Qui la luce possiede un'enorme
25 magia ed è con tutto il rispetto per Tiziano, Veronese, e Tintoretto, l'artista più grande. Bisogna osservare sul posto la materia con cui la luce entra in contatto [...]. Il mare e il cielo sembrano incontrarsi a mezza strada, mescolare i loro toni in una soffice iridescenza, in un confondersi lucente di onde e nubi, in centinaia di riflessi
30 inesprimibili, per poi spargere questo tessuto luminoso su tutti gli oggetti della visione. Questi elementi sono all'opera ovunque, ma per coglierli nel loro più intenso manifestarsi, bisogna scegliere la giornata più bella del mese e inoltrarsi a remi nella laguna, a Torcello. Se non si compie questa escursione, ben difficilmente
35 si potrà pretendere di conoscere Venezia o di provare attrazione per quel desiderio incontenibile di pura luminosità che animò i suoi grandi coloristi.

Poiché il viaggiatore ha le proprie necessità e incombenze, diamo di nuovo la parola alla nostra guida che consiglia di

- dimorare alla Locanda della Luna, a venti passi da piazza San Marco. La camera
40 costa un franco: si cena al Pellegrino con due franchi; andare a piedi al giardino pubblico lungo la riva degli Schiavoni. Vedere il Palazzo Ducale, la statua di Ganimede, le prigioni del Consiglio dei Dieci, gli affreschi dello Hayez... Andare a visitare la scuola di Belle Arti, l'Ascensione della Vergine, del Tiziano, vedere la tomba del Canova alla chiesa dei Frari e il caffè Florian dopo la mezzanotte: nel salottino, sulla galleria, si incontrano le personalità di Venezia...

Attilio Brilli, *Il grande racconto del viaggio in Italia*, il Mulino, 2014

FICHE CANDIDAT

DOCUMENT 1 – vidéo :

Extrait du documentaire de Rai Educational sur le féminisme (partie sur le 8 mars 1972), « Storia del movimento femminista in Italia » 1^{ère} partie, 2006 – Programme TV RAI *La Storia siamo noi*
<https://vimeo.com/171246056>

DOCUMENT 2 – texte :

Extrait de : Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923

DOCUMENT 3 – texte :

Extrait de : Sibilla Aleramo, *Una donna*, 1906

DOCUMENT 4 – texte :

« Les slogans de l'UDI (Unione Donne in Italia) de 1945 à 1982 », tirés du site internet de *La clé des langues* (par Maurizia Morini, lectrice d'italien MAE et historienne - ENS de Lyon ; publié le 21 novembre 2007)
<http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xe-xxie/le-mouvement-des-femmes/gli-slogan-dell-udi>

DOCUMENT 5 – texte :

« Donne, il femminismo ha perso? »
Article publié sur le site internet de *L'Espresso* – 12 octobre 2015
https://www.google.fr/search?q=donne+il+femminismo+ha+perso&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&qfe_rd=cr&ei=0-7nWPXKJ9HUXtCpgPAB

Les documents sont disponibles en couleurs sur écran.

DOCUMENT 2

Fu un fidanzamento laborioso. [...] Augusta subiva le mie aggressioni¹ come credeva che una sposa² dovesse ed io mi comportai relativamente bene, solo perché la signora Malfenti³ non ci lasciò soli che per brevi istanti. La mia sposa era molto meno brutta di quanto avessi creduto, e la sua più grande bellezza la scopersi baciandola:
5 il suo rossore! Là dove baciavo sorgeva una fiamma in mio onore ed io baciavo più con la curiosità dello sperimentatore che col fervore dell'amante.

[...]

La loquacità era un mio bisogno. Me ne procurai l'opportunità figgendomi in capo l'idea che giacché dovevo sposare Augusta, dovessi anche imprendere l'educazione. L'educavo alla dolcezza, all'affetto e sopra tutto alla fedeltà. Non ricordo esattamente la forma che davo alle mie prediche di cui taluna m'è ricordata da lei
10 che giammai le obliò.

M'ascoltava attenta e sommessamente. Io, una volta, nella foga dell'insegnamento, proclamai che se essa avesse scoperto un mio tradimento, ne sarebbe conseguito il suo diritto di ripagarmi della stessa moneta. Essa, indignata, protestò che neppure
15 col mio permesso avrebbe saputo tradirmi e che, da un mio tradimento, a lei non sarebbe risultata che la libertà di piangere.

Io credo che tali prediche fatte per tutt'altro scopo che di dire qualche cosa, abbiano avuta una benefica influenza sul mio matrimonio. Di sincero v'era l'effetto ch'esse ebbero sull'animo di Augusta. La sua fedeltà non fu mai messa a prova
20 perché dei miei tradimenti essa mai seppe nulla, ma il suo affetto e la sua dolcezza restarono inalterati nei lunghi anni che passammo insieme, proprio come l'avevo indotta a promettermelo.

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923

¹ qui nel senso dei tentativi che faceva il narratore per riuscire a baciare e a stringere Augusta

² qui nel senso di fidanzata, promessa sposa

³ la madre di Augusta

DOCUMENT 3

Dacché avevo letto uno studio sul movimento femminile in Inghilterra e in Scandinavia, queste riflessioni si sviluppavano nel mio cervello con insistenza. Avevo provato subito una simpatia irresistibile per quelle creature esasperate che protestavano in nome della dignità di tutte sino a recidere in sé i più profondi istinti, l'amore, la maternità, la grazia. Quasi inavvertitamente il mio pensiero s'era giorno
5 per giorno indugiato un istante di più su questa parola: "emancipazione" che ricordavo d'aver sentito pronunciare nell'infanzia, una due volte, da mio padre seriamente, e poi sempre con derisione da ogni classe d'uomini e di donne. Indi avevo paragonato a quelle ribelli la gran folla delle inconsapevoli, delle inerti, delle
10 rassegnate, il tipo di donna plasmato nei secoli per la soggezione, e di cui io, le mie sorelle, mia madre, tutte le creature femminili da me conosciute, eravamo degli esemplari. E come un religioso sgomento m'aveva invasa. Io avevo sentito di toccare la soglia della mia verità, sentito ch'ero per svelare a me stessa il segreto del mio lungo, tragico e sterile affanno...[...]

15 Un fatto di cronaca avvenuto nel capoluogo della provincia, m'indusse irresistibilmente a scrivere un articoletto e a mandarlo ad un giornale di Roma, che lo pubblicò. Era in quello scritto la parola *femminismo*. E quando la vidi così, stampata, la parola dall'aspro suono mi parve d'un tratto acquistare intera la sua significazione, designarmi veramente un ideale nuovo.

[...]

20 A mezzo l'estate un lavoro, che mi si svolgeva in meno da qualche tempo, mi s'impose, e lo condussi a termine in pochi giorni: una piccola monografia sulle condizioni sociali della regione in cui vivevo, tessuta d'osservazioni personali, vibrante d'emozione. La mostrai al dottore¹, e quando me la riportò sentii ch'egli era convinto d'una mia nuova potenzialità [...].

25 Ricordo il mattino in cui mi giunse la rivista ov'era inserito fra scritti importanti lo studio, per cui il dottore mi aveva pazientemente aiutata in alcune rettificazioni. Il bimbo mi tolse il fascicolo subito, scoperse la mia firma — non sapeva leggere, ma distingueva la grafia de' miei tre nomi — mi sorrise col piccolo sorriso savio e luminoso che aveva ogni qualvolta considerava nel suo cervellino la parola stampata.
30 Era quel suo sorriso il premio, l'approvazione quotidiana del mio sforzo. Pareva dicesse: "Io sento che tu lavori anche per me, mamma, sento che tu fiorisci, ti espandi, vivi, e perciò diventi forte e buona, e mi prepari un'esistenza forte e buona...."

35 Quel mattino risposi al sorriso di mio figlio con uno altrettanto savio e luminoso. Era come se mi trovassi su di un'altura, col bambino per mano, e

¹ Il dottore di famiglia che le prestava alcuni libri

contemplassi un paese smisurato e meraviglioso innanzi di accingermi a traversarlo, sicura delle mie forze. Dietro e intorno, nulla. Nel vago e pur imperioso presentimento del futuro una pace assoluta, un riposante oblio dominavano.

40 Qualche settimana dopo mio marito venne a casa tutto preoccupato. Io avevo ricevuto il dì stesso una lettera d'una scrittrice illustre che mi invitava a collaborare in un periodico femminile che stava per fondare, incaricata da una nuova Società editrice. Mi si offriva un modesto compenso. Speravo vederlo rallegrarsi. Al contrario mi intimò di tacere. Egli aveva saputo che l'ingegnere fidanzato di mia sorella, aveva subìta una perquisizione. In quel momento un'onda di reazione percorreva l'Italia.

45 Mio marito cercò la rivista che portava il mio articolo, alcune lettere di antichi e nuovi corrispondenti che me ne complimentavano, e buttò tutto sul fuoco: vi aggiunse un mucchio di giornali e di riviste; indi si mise a frugare tra le mie carte....

Quell'ora emerge nella mia memoria fra le più amare e insieme le più profonde della mia vita: notando la meschinità della creatura a cui ero aggiogata, e vedendomi così

50 definitivamente divisa in ispirito e sola, sentii il brivido che incutono certi spettacoli in cui il grottesco si mescola al sublime.

Passato quel panico, continuai a scrivere e a pubblicare.

Sibilla Aleramo, *Una donna*, 1906

DOCUMENT 4

Gli slogan dell'UDI

8 marzo, Giornata internazionale della donna

Slogan e parole d'ordine dell'UDI – Unione Donne Italiane - per le manifestazioni dell'8 marzo

Si noti l'accento posto sui temi generali della pace, del progresso, del lavoro ed i termini di tipo emancipatorio fino alla metà degli anni Settanta, quando si parla di maternità scelta, di coscienza dell'oppressione, di autodeterminazione, di società a misura di donna.

1945 - Giorno di lotta e di speranza per un domani di libertà e di progresso

1946 - Valorizzazione della donna di casa e del suo lavoro

1947 - Per le rivendicazioni femminili: parità di contingenza, protezione della maternità

1948 - La donna è vita, la vita è nella pace, nella libertà, nel lavoro

1949 - No alla guerra! No alla morte! Sì al lavoro e alla vita

1950 - Per la gioia e la tranquillità della tua famiglia, difendi la pace

1951 - Tutte le donne si uniscano per la pace e contro la guerra

1952 - Giornata di festa e di lotta per la pace. Pace per salvare i nostri figli e la nostra economia

1953 - Per il successo dei congressi delle donne italiane e per la preparazione della campagna elettorale

1954 - Parità di diritti, difesa della famiglia

1955 - Ci unisca il nostro ideale di emancipazione e di pace per impedire la strage atomica

1956 - Unite conquistiamo i nostri diritti, combattiamo la miseria e chiediamo il disarmo, certezza di pace

1957 - Ad ogni donna dal marito, dai figli, dai colleghi di lavoro, un dono gradito che esprima la riconoscenza per il suo contributo alla famiglia e alla società

1958 - Sia il voto delle donne un voto per i loro diritti e per la pace

1959 - Per l'emancipazione femminile, rinnoviamo il nostro impegno di pace nello sviluppo della democrazia e del progresso

1960 - Cinquant'anni di lotte per l'emancipazione femminile

1961 - La società per la donna e la famiglia

1962 - Parità, libertà, cultura per le donne nella società moderna

1963 - Una società rinnovata nelle leggi, nel costume, nelle strutture, per la donna e la famiglia

1964 - Dalla Resistenza alle nuove mete di emancipazione: una grande associazione femminile unitaria nella storia d'Italia

1965 - A 20 anni dal diritto di voto, un rinnovato impegno unitario per le più avanzate conquiste di emancipazione e di progresso

1966 - Per l'emancipazione della donna e per il progresso, non armi ma spese di pace, non guerra ma libertà e coesistenza

1967 - Impegno civile e politico delle donne per costruire una civiltà nuova

1968 - Più potere alle donne per trasformare la società

1969 - 8 marzo, giornata di lotta delle donne

1970 - Non vogliamo più aspettare: le donne aprono la vertenza nazionale sui nidi e le scuole per l'infanzia

1971 - Per l'emancipazione femminile una svolta nella spesa pubblica, nei costumi, negli investimenti: asili nido, scuola per tutti dai 3 ai 14 anni
1972 - Emancipazione. Sì: diritto al lavoro, scuola e servizi sociali, riforme. No: emarginazione della donna, referendum, repressione
1973 - Contro l'attacco all'emancipazione, unità e lotta delle donne
1974 - Crisi, referendum, disoccupazione femminile. Le donne dicono no. Dalla crisi non si esce senza le donne
1975 - Maternità valore sociale, non ruolo, ma scelta
1976 - Emancipazione '76: libera nella maternità, autonomia con il lavoro, protagonista nella società
1977 - Usciamo dalle case, troviamoci in piazza per dire che ciascuna di noi ha coscienza della sua oppressione, che fra noi donne cresce la solidarietà, che deve vivere nella società la forza delle nostre proposte
1978 - Parliamo noi
1979 - Non ci fermano gli attacchi alle nostre conquiste, il terrorismo, la paura, il dolore. La vita di tutte può cambiare se la prendiamo nelle nostre mani
1980 - Prendiamoci la parola
1981 - Il nostro NO al referendum. Solidarietà tra le donne. Autodeterminazione. Il movimento delle donne rilancia la sua sfida
1982 - Le donne affermano il loro diritto a contare come uguali nella società. Scendiamo in piazza a gridare che vogliamo una società a misura di donna

<http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/le-mouvement-des-femmes/qli-slogan-dell-udi>

DOCUMENT 5

Donne, il femminismo ha perso?

Mezzo secolo di femminismo, ma le discriminazioni non sono scomparse. Sul lavoro, in famiglia, in politica, ovunque. E, soprattutto, la coscienza comune sembra a torto darle per scontate

A guardarsi intorno, il femminismo ha messo la sordina. Non che sia stata un'occasione persa: il soffitto di cristallo, grazie a quelle battaglie, si è scheggiato in molti punti. L'autonomia di dire, di fare, di decidere della propria vita sono realtà conquistate. Anche se, «quando a parlare è una donna gli uomini fanno altro: chi chiacchiera, chi controlla le mail», ha raccontato all'Huffington Post Christine Lagarde, direttore del Fondo Monetario Internazionale; anche se persino nelle più ambite company dell'hi-tech, le stesse dove si lanciano campagne per bandire le differenze tra i sessi (come "Ban Bossy" promossa da Sheryl Sandberg di Facebook), la misoginia non è sconfitta ("The Glass Breakers" è una startup che aiuta a combatterla nel mondo tecnologico specialmente), e le donne guadagnano meno dei maschi (oltre il 20 per cento negli Stati Uniti, dove la prima legge firmata da Barack Obama è stata proprio la Lilly Ledbetter sull'equità salariale uomo-donna); anche se indipendenza e libertà di scegliere, nella vita privata, espongono a una violenza e a un numero di assassini intollerabile: 177 i femminicidi in Italia nel 2014; 137 nel 2015; 3.624 le violenze sessuali tra il marzo 2014 e il 2015, 4.607 l'anno prima (dati Ministero dell'Interno). [...]

«È un peccato che non si insegni a scuola la storia delle donne negli ultimi cento anni», interviene la giornalista Natalia Aspesi. "Delle donne non si sa niente", titolo con il quale Il Saggiatore ha ripubblicato il suo "La donna immobile", uscito nel 1974 e dedicato alle italiane, anche questo sottolinea: l'ignoranza sulle battaglie delle donne. «Chi ha fregato il femminismo? Non è mica fregato. Perché le ragazze, pur non sapendo niente di ciò che è stato, sono ben più protette dalle leggi: grazie alle femministe e ai maschi di allora. I femminismi più combattivi e appariscenti sono scomparsi, ma su un piano intellettuale il femminismo continua a operare: nelle aule universitarie, negli studi. Forse non c'è più ragione per esibirlo: l'uguaglianza c'è, di anno in anno diventa più facile accedere alle posizioni di vertice. Se la carriera non è più la massima ambizione, per le donne, ma anche per gli uomini, è perché molte hanno capito che non è ciò che desiderano veramente».[...]

«La vita delle donne è caratterizzata da successi e da sconfitte. Alle ragazze non farebbe male conoscere la loro storia, perché ciò che sembra del tutto ovvio è costato coraggiose battaglie alle loro madri e alle loro nonne. E nulla è mai conquistato per sempre».[...]

Ma chi è responsabile di non aver passato il testimone? Chi non ha curato l'eredità di quegli insegnamenti: metodo, esperienza ed entusiasmo di combattere? «Quella del femminismo non è una storia di sconfitte: ha radicalmente mutato il panorama dei diritti civili», puntualizza la sociologa Chiara Saraceno, negli anni Settanta impegnata nei Gruppi Femminili di Trento: «Se non ci fosse stato, non sarebbe passata neanche la legge sull'aborto. E tutti i temi su sessualità e famiglia sarebbero rimasti nel silenzio. La spinta al diritto di famiglia, che chiamiamo ancora nuovo benché risalga al 1975, è figlia di quell'epoca. Detto ciò, è chiaro che c'è stato un problema di trasmissione della militanza femminista. Anche per colpa delle donne: il femminismo

della differenza, che ha avuto più visibilità, ha creato una sorta di teologia, producendo un linguaggio oscuro, ostico, moraleggiante. Un modo di parlare, e di tenere separati il mondo di lui e il mondo di lei, nel quale le più giovani non si ritrovano. Ne hanno, anzi, paura e fastidio: se la denuncia della mancata parità le getta nel ruolo di vittime non ne hanno alcuna voglia».

Il risultato? Frintendimento, distanza («Il femminismo non mi serve, mi sento già libera»), fino alla militanza vera "contro la cultura tossica del femminismo moderno": è "Women against feminism", partito con un hashtag su Twitter e su Tumblr, e diventato campagna virale su Facebook e su YouTube. A poco sono valsi i richiami di Tina Brown di The Daily Beast («Voi non odiate il femminismo: semplicemente non lo capite»), o di Lynsi Freitag della Arizona State University («Quello che sta accadendo è frutto dell'ignoranza. Ma è colpa nostra se non abbiamo spiegato il femminismo alle donne»). È l'eterno dividersi, che indebolisce le battaglie. «Ogni generazione deve trovare i suoi strumenti di lotta», sintetizza Saraceno: «Prima si sbatteva la testa contro un fatto evidente: la parità non c'era. Oggi si parte da una premessa di parità, salvo scoprire più tardi che la faccenda è più complessa». Il "nemico" si fa più sfuggente. A partire dai maschi: non più padri-patroni, ma uomini meno granitici. Fluidi, anzi, com'è l'identità contemporanea, al punto che "The Economist", in un'inchiesta di copertina, li ha proclamati "il sesso più debole" delle società avanzate.
[...]

«Il femminismo è una questione di parità di diritti. Chi ancora porta avanti un discorso para-separatista è direttamente responsabile del disamore delle generazioni successive verso il femminismo», ha ribadito Loredana Lipperini, che l'universo femminile ha molto indagato ("Ancora dalla parte delle bambine", "Non è un paese per vecchie", "L'ho uccisa perché l'amavo"). E insiste: «C'è una gigantesca responsabilità in chi ha pensato che il femminismo fosse una cosa solo di donne. E responsabilità anche da parte di quella narrazione che predicava odio verso i maschi, disgusto verso il sesso: ha schiacciato le generazioni successive. Il femminismo sembra una faccenda superata finché non si diventa genitori. Allora ci si rende conto che, a meno che tu non sia particolarmente ricca da permetterti aiuti esterni, non c'è parità realizzata. L'indipendenza diventa un fatto di classe. C'è un enorme bisogno di impegno femminista. Da dove ripartire? Dall'educazione sentimentale e sessuale sui banchi di scuola». [...]

«Molti stereotipi hanno agito contro il femminismo», è l'opinione della scrittrice Lidia Ravera: «Come il suo essere contro i maschi: solo una caricatura».[...]

«Il femminismo ha modificato la percezione di sé di tutte le donne. Ha permeato i comportamenti quotidiani», aggiunge Ravera: «Le nuove proteste non si consolidano? Non vale solo per il femminismo, ma per tutti i movimenti di oggi: non riescono a compiere il salto dallo spontaneismo all'organizzazione. Il femminismo è una rivoluzione interrotta, non fallita. Quando sarà compiuta la vita avrà, finalmente, due sguardi».

<http://espresso.repubblica.it/attualita/2015/10/12/news/le-donne-hanno-perso-la-battaglia-della-parita-1.233591>