



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : Agrégation interne

Section : langues vivantes

Option : Italien

Session 2016

Rapport de jury présenté par :
Davide LUGLIO,
Président du jury

Index

Textes officiels et programme	3
I) Programme de la session 2016.....	3
1) Question n° 1	3
2) Question n° 2	3
3) Textes pour les explications orales - Question n° 1	3
4) Textes pour les explications orales - Question n° 2	4
II) Descriptif des épreuves.....	5
1) Épreuves écrites d'admissibilité	5
2) Épreuves orales d'admission.....	5
Bilan admissibilité enseignement public.....	7
Bilan admissibilité enseignement privé	8
Bilan admission enseignement public.....	9
Bilan admission enseignement privé	11
Épreuves d'admissibilité	13
I) Composition en langue étrangère.....	13
1) Critères d'évaluation de la composition en langue étrangère	14
2) Composition.....	14
3) Analyse du sujet et esquisse du plan.....	16
II) Traduction	25
1) Thème	25
2) Version	29
Épreuves d'admission	36
I) Épreuve universitaire.....	36
1) Textes tirés de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti	36
2) Textes tirés de G. Bassani, <i>Il Romanzo di Ferrara</i>	51
II) Traductions improvisées	58
III) Épreuve professionnelle	65
1) Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve	65
2) Dossier AMBIENTE.....	68
3) Dossier FASCISME.....	69
4) Dossier JOURNALISME	71
5) Dossier MAFIA.....	71
6) Dossier TRAVAIL.....	72
7) Dossier ARTISTE ET POUVOIR.....	73
8) Dossier MECENAT.....	75
9) Dossier STREET ART.....	76
10) Dossier SENIORS	77

Textes officiels et programme

I) Programme de la session 2016

1) Question n° 1 :

Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti.

Edition de référence : *Poeti del Dolce stil novo*, Pirovano Donato (cur.), Salerno (coll. « I Diamanti »), 2012.

2) Question n° 2 :

L'œuvre narrative de Giorgio Bassani.

Ouvrage de référence : Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli (coll. Le comete), 2012.

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

Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti.

Guido Guinizzelli :

*Madonna, il fino amore ched eo vo porto
Donna, l'amor mi sforza
Al cor gentil rempaira sempre amore
Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
Vedut' ho la lucente stella diana
Dolente lasso, già non m'asecuro
Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare
Pur a pensar mi par gran meraviglia
Chi vedesse a Lucia un var capuzzo
Omo ch'è saggio non corre leggero*

Guido Cavalcanti :

Fresca rosa novella

*Biltà di donna e di saccente core
 Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira
 Li mie' foll' occhi, che prima guardaro
 L'anima mia vilment' è sbigotita
 Io non pensava che lo cor giammai
 Noi siàn le triste penne isbigotite
 Veggio negli occhi de la donna mia
 Donna me prega, - perch'eo voglio dire
 Pegli occhi fere un spirito sottile
 Era in penser d'amor quand' i' trovai
 La forte e nova mia disaventura
 Perch' i' no spero di tornar giammai
 Se vedi Amore, assai ti priego, Dante
 Gianni, quel Guido salute
 Se non ti caggia la tua santalena
 In un boschetto trova' pasturella
 Da più a uno face un sollegismo
 Guata, Manetto, quella scrignutuzza*

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

L'œuvre narrative de Giorgio Bassani.

Textes pour l'explication orale :

Dentro le mura

- *Lida Mantovani* : chapitre 8.
- *La passeggiata prima di scena*: chapitre 1 ; chapitre 3.
- *Una lapide in via Mazzini* : chapitre 3 de “*Fuggito da Ferrara...*” (p. 93) à “... *fissità caparbia, fanatica*” (p. 96) ; chapitre 5.
- *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* : chapitre 1, de “*L'atmosfera di manifestazione popolare...*” (p. 113) à “... *rivista illustrata americana ?*” (p. 118) ; chapitre 2, de “*Parlavano talora fino alle 9 passate...*” (p. 126) à “... *Ciao, Rovigatti !*” (p. 129)
- *Una notte del '43* : chapitre 2, de “*Incredulo, nostalgico...*” (p. 156) à “... *qualsiasi cosa*” (p. 159); chapitre 4; chapitre 5.

Gli occhiali d'oro : chapitre 6 ; chapitre 14 ; chapitre 18.

Il giardino dei Finzi-Contini : Prologo; chapitre I – 1 ; 6 ; chapitre II – 1 ; 3 ; 4 ; chapitre III – 1 ; 4 ; 7 ; chapitre IV – 2 ; 5 ; 9 ; Epilogo.

Dietro la porta : chapitre 4; chapitre 6; chapitre 15.

L'odore del fieno :

- *Due fiabe*, 1.
- *Altre notizie su Bruno Lattes* (en entier).
- *Les neiges d'antan* (en entier).
- *Laggiù, in fondo al corridoio*.

L'airone : chapitre I, 5 - chapitre II, 5 ; chapitre II, 6 ; chapitre III, 2 ; chapitre IV, 2 ; chapitre IV, 3.

II) Descriptif des épreuves

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

1) Épreuves écrites d'admissibilité

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

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

2) Épreuves orales d'admission

- *Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien*
Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 40 minutes maximum ;
entretien : 20 minutes maximum)
Coefficient 2

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

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

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

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

Bilan admissibilité enseignement public

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section/option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 156

Nombre de candidats non éliminés : 75 Soit: 48 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 25 Soit: 33 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 14.61 (soit une moyenne de : 7.31/20)

Moyenne des candidats admissibles : 20.65 (soit une moyenne de :10.33/20)

Rappel

Nombre de postes : 9

Barre d'admissibilité : 16.5 (soit un total de : 8.25/20)

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

Bilan admissibilité enseignement privé

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section/option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 10

Nombre de candidats non éliminés : 6 Soit: 60 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 2 Soit: 33 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 12.13 (soit une moyenne de : 6.07/20)

Moyenne des candidats admissibles : 16.38 (soit une moyenne de :8.19/20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 16.25 (soit un total de : 8.13/20)

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

Bilan admission enseignement public

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats admissibles : 25

Nombre de candidats non éliminés : 25 Soit: 100 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 9 Soit: 36 % des non éliminés.

Nombre de candidats inscrits sur liste
complémentaire : 0 Soit: 0 % des non éliminés.

Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 52.37 (soit une moyenne de : 8.73/20)

Moyenne des candidats admis
sur liste principale : 67.75 (soit une moyenne de : 11.29/20)

Moyenne des candidats admis
sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne des candidats admis titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	31.72	(soit une moyenne de : 7.93/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	44.44	(soit une moyenne de : 11.11/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Rappel

Nombre de postes :	9	
Barre de la liste principale :	55.5	(soit un total de : 9.25/20)
Barre de la liste complémentaire :	0	(soit un total de : 0/20)

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

Bilan admission enseignement privé

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats admissibles :	2	
Nombre de candidats non éliminés :	2	Soit: 100 % des admissibles.
(Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire)		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	1	Soit: 50 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0	Soit: 0 % des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	

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

Moyenne des candidats non éliminés :	43,88	(soit une moyenne de : 7.31/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	49.5	(soit une moyenne de : 8.25/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 27.5 (soit une moyenne de : 6.88/20)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 33 (soit une moyenne de : 8.25/20)

Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne des candidats admis à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre de la liste principale : 49.5 (soit un total de : 9.25/20)

Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/20)

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

Épreuves d'admissibilité

I) Composition en langue étrangère

Sulla scorta dell'analisi di Gianfranco Contini sui poeti stilnovisti, Donato Pirovano sottolinea « i caratteri astratti più che concreti di questa poesia : i tempi, gli spazi e le occasioni sono labili, sfuggenti, poco percettibili. Le stesse figure femminili sono fantasmi mentali, proiezioni, spesso indefinite e indefinibili, eppure presenti, reali e dotate della forza propulsiva a innescare l'esplorazione dell'interiorità ».

(*Introduzione a Poeti del Dolce stil novo*, Pirovano Donato (cur.), Roma, Salerno, 2012, p. XXII).

Illustrare e discutere questo giudizio alla luce della poesia di Guido Guinizelli e di Guido Cavalcanti.

- *Observations générales :*

Rappelons tout d'abord que la désignation générique de cette épreuve, *composition en langue française*, fait explicitement référence à un dispositif textuel fortement organisé. Le terme *composition* désignant, précisément, « l'action de former un tout, selon un plan déterminé, en assemblant plusieurs éléments »¹. La réussite de cette action témoigne toujours de la rigueur d'une démarche intellectuelle qui s'appuie, ici comme ailleurs, sur la logique, la cohérence, la capacité d'analyse et de déduction, le sens des proportions et des distributions, la correspondance efficace entre l'élaboration intellectuelle et son expression linguistique. Autrement dit, si la *composition en langue française* suppose la bonne connaissance des œuvres au programme et une maîtrise suffisante des outils critiques, elle nécessite tout autant, pour sa régulation et sa planification, de compétences dialectiques et rhétoriques, propres à tous les champs du savoir, que l'on doit apprendre à exploiter dans le cadre de cet exercice.

Bien définir une problématique et savoir l'exploiter comme axe de réflexion dans le cadre d'un exposé argumenté, clair et rigoureux, étayé par des exemples pertinents et servi par une langue correcte et élégante telles sont les exigences fondamentales requises par une bonne composition.

Plutôt que de proposer un inventaire désolé des difficultés rencontrées par les candidats, nous avons préféré rappeler quelques conseils généraux concernant l'exercice de la composition avant de proposer un corrigé décliné en deux temps : a) une analyse du sujet b) un plan détaillé.

1) Critères d'évaluation de la composition en langue étrangère

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition.
Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

- *Compréhension du sujet :*

Le sujet est composé le plus souvent d'une citation en langue italienne qui est supposée receler un sens et des significations qui doivent entraîner une explication et des interprétations. Il s'agit là d'une règle fondamentale. L'explication, qui n'est en aucun cas une paraphrase, et dont le pendant logique est la mise à jour d'une problématique, est une étape indispensable qui précède le travail d'interprétation, dont la teneur varie en fonction des références culturelles et de la *forma mentis* du candidat. L'interprétation, toutefois, n'est jamais que l'élargissement progressif, logique et argumenté de l'explication et de son pendant, la problématique. La compréhension du sujet est le résultat de ce mouvement logique et progressif qui va de l'explication à l'interprétation, un mouvement qui présuppose, comme il a déjà été indiqué dans d'autres rapports, un dialogue permanent avec la citation. Envisagée comme telle, la compréhension constitue le pacte de lecture que le candidat scelle avec son correcteur. Le candidat doit constamment veiller à ce que son travail de compréhension soit effectif et clairement lisible. Lorsqu'il s'en écarte par des digressions, des généralisations et autres dispersions, le pacte de lecture avec le correcteur est rompu.

Le travail absolument nécessaire d'explication et de problématisation du sujet, auquel est dévolue l'introduction, suppose que l'on s'interroge sur son principal intérêt, sur la pertinence des éléments qu'il met en jeu quant à l'interprétation de l'œuvre au programme. Lorsque ce travail est escamoté on assiste à des développements purement illustratifs ou descriptifs, le sujet n'étant alors pour le candidat qu'un prétexte pour répéter tout ou une partie de ce qu'il a appris sur la question. Il faut bien comprendre qu'un sujet de composition ne propose pas des *thèmes*, dont il serait possible de traiter de manière partielle ou approximative, mais pose un *problème*. L'explication sert à mettre en évidence le problème, et la problématisation guide la construction du plan, lequel est toujours le reflet d'un questionnement. La réponse qu'on lui apporte sera aussi convaincante, et donc réussie, que l'argumentation sera solide, cohérente et fluide.

2) **Composition**

a) L'ordre du discours. « La meilleure traduction de *dispositio*, écrivait Roland Barthes, est peut-être *composition* »². Cela suffirait à rappeler une évidence, à savoir les liens qui rattachent la *Composition* à l'ancienne rhétorique dont elle est issue. Dans la tradition française, la *dispositio*, le *plan*, n'est jamais une grille toute faite, extérieure et précédente. C'est pourquoi le bon plan ne se donne jamais a priori, en dehors de l'acte de compréhension et de problématisation où doit s'exprimer l'originalité créatrice du candidat. Ni extérieur, ni précédent, le plan ne peut pas être contenu dans le sujet. La reprise des notions-clé présentes dans la citation, traitées l'une après l'autre et appliquées aux différentes œuvres au programme, ne peut en aucun cas constituer un bon plan.

La compréhension du sujet, comme nous le disions, implique d'emblée une démarche active qui associe les connaissances acquises dans le domaine déterminé par le sujet et le travail de réflexion, en vue de produire un questionnement apte à définir les contours de l'itinéraire herméneutique. Les données issues du questionnement seront ensuite sélectionnées et organisées en fonction de l'itinéraire choisi. Cette organisation, est une construction, une

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

invention de l'ordre du discours qui nécessite, quant à lui, d'être correctement mené, à travers l'argumentation, vers une démonstration. Le meilleur plan est précisément un itinéraire où il est possible de reconnaître clairement le mouvement d'une pensée en action, où les interrogations multiplient les éclairages sur la question, et les réponses tantôt ferment tantôt ouvrent de nouveaux chemins à la progression de la pensée.

Cette progression se construit pas à pas à travers l'argumentation. Chaque paragraphe, ce plus petit ensemble de phrases orienté vers le sujet mais susceptible d'être détaché des autres idées, parce qu'il forme en soi un argument complet, est une pièce apportée à l'ensemble organique que constitue le développement. Il va de soi qu'il ne saurait s'intégrer correctement à la composition, sans que le plus grand soin ne soit apporté à son insertion harmonieuse dans cet ensemble. Veiller à ne rien omettre de ce qui fait la cohérence de l'argumentation, importe autant que d'éviter les maladresses et les lourdeurs dans la présentation. A commencer, naturellement, par l'introduction. L'amorce d'un discours, faut-il le rappeler, sert aussi à donner le ton. Répéter d'une manière ou d'une autre le sujet et asséner *ex abrupto* un plan formulé dans un style plat et scolaire, ne peut que sortir un très mauvais effet. Pour le reste, on doit constamment veiller à éviter ce qui peut entraver la progression et la compréhension. Il faut avoir un souci constant des transitions entre les parties et des bilans intermédiaires, éviter les déductions erronées, les généralisations abusives, les envolées subjectives qui n'ont aucun fondement, les digressions inutiles, les compilations, les platitudes et les généralités.

b) L'illustration du discours. L'illustration par des exemples, comme en témoigne l'énoncé de cette année, est une exigence canonique de la *Composition*. Pour progresser le long de son itinéraire herméneutique le candidat doit naturellement appliquer ses outils théoriques aux textes. Cela suppose non seulement une connaissance précise des œuvres au programme, mais aussi une certaine conscience des enjeux critiques dont elles font l'objet, ainsi qu'une culture littéraire plus générale, apte à fournir les instruments techniques et théoriques nécessaires à l'analyse des œuvres. L'absence de tout recul théorique et critique engendre fatalement une utilisation « au premier degré » des textes.

Toutefois, lorsque le travail de compréhension et de construction du devoir a été bien mené, le choix des exemples doit obéir à quelques règles simples. La première, c'est le lien qui doit toujours unir l'exemple à l'argument qu'il est censé illustrer. La force de la démonstration est certainement proportionnelle à l'évidence du lien qui unit l'idée à son illustration. Comme le rappelle Gérard Genette, dans son article *Rhétorique et enseignement* : « Le matériau élémentaire, l'unité dissertationnelle n'existe pas à l'état brut, comme une pierre ou une brique : elle n'existe qu'en tant qu'elle est saisie par le mouvement démonstratif. Cette unité, ce n'est pas l'idée, ce n'est pas l'exemple, c'est l'idée et l'exemple *orientés*, c'est-à-dire déjà adaptés au mouvement du discours »³. La compréhension et donc la problématisation orientent l'argumentation qui guide, à son tour, le choix de l'exemple. L'extrême rigueur dans le prélèvement des références est en soi un gage de leur évidence et de leur pertinence. Pour autant, aucun exemple ne doit être avancé sans que l'analyse, l'interprétation, n'interviennent immédiatement à expliciter le lien qui le rattache à l'argument qu'il est censé illustrer. Autrement dit, le bon exemple doit être l'objet d'une réappropriation de la part du candidat, dans le cadre de la démonstration qu'il est en train de construire. C'est là aussi que peut s'exercer son esprit critique, que

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

l'originalité de l'interprétation peut ouvrir une brèche dans les considérations stéréotypées héritées des manuels d'histoire littéraire. Enfin, précis et variés, les bons exemples nécessitent, comme le reste, mesure et équilibre (la prolifération des titres, les longues listes de noms, les résumés interminables de la vie, des œuvres etc. sont évidemment à proscrire).

c) La forme du discours. Par forme du discours nous faisons référence aussi bien à l'expression écrite qu'à la présentation du devoir. A l'évidence, il n'est pas inutile de rappeler que l'épreuve de composition en langue étrangère doit être entendue aussi comme une épreuve d'expression écrite, où le jury est attentif à la correction linguistique, à l'orthographe, à la ponctuation, à la richesse de la palette lexicale, à la précision des tournures employées. Si le jury ne prétend pas l'expression élégante, il demande néanmoins que le plus grand soin soit apporté au style de la composition. Le ton et le niveau de langue doivent être plutôt soutenus et la familiarité, les tournures désinvoltes, relâchées ou, au contraire, le pédantisme, doivent être évités.

3) Analyse du sujet et esquisse du plan

La citazione di Donato Pirovano proposta all'analisi e alla discussione necessita una contestualizzazione nonché una serie di chiarimenti preliminari.

Innanzitutto, va commentata l'espressione "poeti stilnovisti", categoria definita *a posteriori*. Il "dolce stil novo" viene in effetti presentato alla fine dell'Ottocento come una vera e propria scuola da Francesco De Sanctis: il critico riprende l'espressione coniata da Dante stesso e fatta pronunciare a Bonagiunta Orbicciani nella cornice dei golosi (*Purgatorio*, XXIV, 57). Queste "nove rime" (*Purg.*, XXIV, 50) rimandano alla produzione di un gruppo di allora giovani poeti, fra cui Dante stesso, vissuti per lo più a Firenze, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. La novità che contrassegna questa poesia traduce l'affermazione di un superamento, se non un'opposizione alle generazioni di poeti precedenti, i Siciliani e i Sicilotoscani: Giacomo da Lentini, lo stesso Bonagiunta e soprattutto Guittone d'Arezzo, che un "nodo" ritenne "di qua dal dolce stil novo" (*Purg.* XXIV, 55-57). Stando sempre ai versi di Dante, questi poeti stilnovisti riconoscono invece il loro precursore e "padre" in Guido Guinizzelli che si riallaccia alla tradizione provenzale anteriore, in particolare ad Arnaut Daniel (*Purg.*, XXVI, 97-99). I poeti stilnovisti vengono esplicitamente elencati da Dante (*De Vulgari Eloquentia*, I, XIII, 3). Si tratta di una piccola cerchia, ristretta a Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni e ovviamente lo stesso Dante, che avrebbe dato avvio al movimento con il capitolo XIX della *Vita Nuova* ("colui che fore/ trasse le nove rime, cominciando/ *Donne ch'avete intelletto d'amore*", *Purg.*, XXIV, 49-51). Insieme alla filiazione tra Guinizzelli e Cavalcanti, Dante riafferma altrove la propria preminenza sulla figura del suo primo amico ("così ha tolto l'uno a l'altro Guido/ la gloria de la lingua; e forse è nato/ chi l'uno e l'altro caccerà del nido", *Purg.*, XI, 97-99). In verità, come hanno per esempio mostrato Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*, Riccardi, 1960), poi Roberto Rea (*Introduzione alle Rime di Cavalcanti*, Carocci, 2011), la figura di Cavalcanti fu certamente più centrale in questo gruppo di quanto non suggerisca Dante. Peraltro, la categoria stessa di "poeti stilnovisti" è stata, se non addirittura negata (Francesco Flora, Guido Favati), almeno discussa. Anziché di un'avanguardia, o di una scuola, converrebbe in effetti parlare di una corrente, dall'accezione più fluida e più aperta. È quanto suggerisce Contini che considera

“indispensabile non irrigidire la distinzione in modo categoriale” (*Poeti...*, Ricciardi 1995, vol. II, t. II, p. 444) e accoglie nella sua raccolta anche Gianni Alfani e Dino Frescobaldi. Seguendo la scia di Contini, Donato Pirovano sottolinea a sua volta il carattere “tutt’altro che omogeneo e compatto e dunque difficilmente riducibile a sistema” di questa corrente letteraria, escludendo esplicitamente “l’idea di una scuola – essa sì veramente inventata dai posteri” (*Introduzione a Poeti del Dolce stil novo*, Salerno, 2012, p. XXVI, XXXIV).

Assodata questa necessaria sfumatura alla categoria dei poeti stilnovisti, Pirovano, come già Contini, cerca di individuare le caratteristiche che accomunano comunque questi poeti segnandone la novità rispetto ai Siculo-toscani. La dolcezza, intesa come musicalità, va di pari passo con un’altra fondamentale peculiarità: l’autenticità dell’esperienza amorosa all’origine dell’ispirazione poetica, rivendicata da Dante (“I mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch’e’ ditta dentro vo significando”, *Purg.*, XXIV, 52-54; “le vostre penne/ di retro al dittator sen vanno strette”, *Purg.* XXVI, 58-59), e già indicata da Cavalcanti (“Amore ha fabbricato ciò ch’io limo”, *Di vil materia*, v.16), nonché da Lapo e Cino. Opposta alla tradizione convenzionale e stereotipata dei Siciliani e dei Siculo-toscani, ormai tramontata e sterile, la poesia stilnovista si radica nell’esperienza personale. Tuttavia, quest’esperienza dell’individuo empirico viene immediatamente elevata a livello universale e cristallizzata, come spiega Contini: “L’ispirazione è oggettiva e assoluta, e perciò, se il contenuto normale della lirica stilnovistica è il fatto amoroso minuziosamente analizzato e poi ipostatizzato nei suoi elementi, quest’analisi non va già riferita all’individuo empirico, ma, al di là da questa sua avventura iniziale, a un esemplare universale di uomo: a un individuo, anch’esso oggettivo e assoluto. [...] E se si estende man mano il campo di osservazione, si constata che l’intera esperienza dello stilnovista è spersonalizzata, si trasferisce in un ordine universale: persa qualsiasi memoria delle occasioni, cristallizza immediatamente” (*Poeti...*, p. 443). Questo processo di astrazione che proietta l’esperienza personale concreta in una dimensione assoluta ed universale è proprio, secondo Rea, quanto consente nel caso della poesia di Cavalcanti, l’immedesimarsi del lettore, in particolare tramite riecheggiamenti scritturali che “contribuiscono a conferire alla sofferenza amorosa, grazie ad alcune violente metafore, quella consistenza corporea [...] ma proiettando la tragedia cavalcantiana in una dimensione assoluta e universale, in cui ogni uomo, tanto più l’uomo medievale, può rispecchiare la propria vicenda e riconoscere se stesso” (*Introduzione...*, p. 28). Rifacendosi al meccanismo di astrazione additato da Contini, Pirovano esplicita a sua volta questo processo: “Amore detta nel cuore e il poeta ne ascolta la voce, che risulta tanto più autentica e vera, quanto più ricca, intensa e spirituale è la sua interiorità. Proprio per questo essa trascende l’individuo empirico e si riferisce, come colse bene Gianfranco Contini, a un esemplare universale di uomo. Di qui i caratteri astratti più che concreti di questa poesia: i tempi, gli spazi e le occasioni sono labili, sfuggenti, poco percettibili. Le stesse figure femminili sono fantasmi mentali, proiezioni, spesso indefinite e indefinibili, eppure presenti, reali e dotate della forza propulsiva a innescare l’esplorazione dell’interiorità” (*Introduzione...*, p. XXI-XXII).

Pirovano prende le mosse dal meccanismo messo in luce da Contini (il passaggio dall’“individuo empirico” a “un esemplare universale di uomo”) per accentrare poi la sua riflessione, nel passo proposto all’analisi, sul processo di astrazione nel quale vengono a dileguarsi i riferimenti concreti di questa poesia finalmente contrassegnata dai suoi “caratteri astratti più che concreti”. Intento ad esemplificare questo squilibrio, Pirovano elenca i pochi

residui di concretezza di questa poesia, alludendo alla scomparsa quasi totale delle componenti contestuali della storia cortese (“i tempi, gli spazi e le occasioni... poco percettibili”) e alla presenza ormai evanescente della sua protagonista, la donna amata (“le stesse figure femminili sono fantasmi mentali, proiezioni, spesso indefinite e indefinibili, eppure presenti, reali”). La donna, già sublimata da Guinizzelli, viene elevata in Cavalcanti a livello di pura astrazione, “veduta forma” (*Donna me prega*, v. 21), immagine proiettata nella facoltà immaginativa dell’anima sensitiva, “non soltanto destoricizzata e idealizzata”, ma “ridotta a pura proiezione mentale del soggetto”, per dirla con Rea. “L’oggetto d’amore non è la donna “reale”, bensì il suo *phantasma* mentale”, afferma ancora Rea concludendo, almeno per Cavalcanti, alla “rimozione della donna reale” (*Introduzione...*, p. 22-23). In questo processo di astrazione, finirà per scomparire persino il fantasma della donna, che la mente turbata del poeta non riesce a serbare durevolmente, come suggeriscono gli aggettivi usati da Pirovano per qualificare il carattere fuggevole dell’oggetto iniziale dell’ispirazione poetica (“indefinibili”, labili”, “sfuggenti”). Prolungando il ragionamento di Contini, Pirovano conclude accennando all’inversione della focale che caratterizza la poesia del *Dolce stil novo*, il cui oggetto non è più tanto la donna, quanto l’analisi introspettiva del poeta stesso (“dotate della forza propulsiva a innescare l’esplorazione dell’interiorità”). Questo rovesciamento di focalizzazione da cui scaturisce la scoperta dell’interiorità, spiega in effetti secondo Rea, che “a quella serie di occasioni e situazioni convenzionali che dai trovatori ai siciliani configurano la vicenda amorosa del poeta si sostituisce la rappresentazione di una passione vissuta esclusivamente all’interno di sé. Anche nei rari casi in cui è possibile ravvisare un’occasione esterna [...] l’episodio viene subito interiorizzato, facendo subentrare al vissuto “storico” quello emozionale” (*Introduzione...*, p. 22). La tensione tra realtà esterna e introspezione, che sottende queste righe, fa eco al paradosso individuato da Pirovano nell’evanescenza della donna comunque all’origine di questo potente processo di “esplorazione dell’interiorità”.

Queste considerazioni preliminari permettono di declinare la dialettica tra concretezza e astrazione, esplicitamente indicata da Pirovano, in una serie di tensioni ulteriori: tra realtà esterna ed interiorità, corporeità e mondo mentale, donna-oggetto e poeta-soggetto, individuo e universalità, drammatizzazione poetica ed analisi razionale, filosofica o scientifica che essa sia. Ora queste opposizioni, se specificamente riportate agli autori in programma, fanno emergere una problematica centrale: lo sfumarsi dei riferimenti concreti, e in particolare della donna, in un processo di progressiva astrazione, individuato da Pirovano come caratteristica del *Dolce stil novo*, è proprio pertinente per l’insieme delle produzioni di Guinizzelli e Cavalcanti? In che misura questo meccanismo può considerarsi avviato da Guinizzelli, sviluppato e superato da Cavalcanti? E per finire, fino a quale limite viene spinta questa cancellazione del mondo reale?

Si può cercare di rispondere a queste domande seguendo le tappe della cancellazione della realtà concreta, considerate come altrettanti indici dello spostamento progressivo dell’oggetto di questa poesia. Innanzitutto, va definita la parte del corpus dei due poeti in cui si assiste allo sfumarsi del mondo reale, e vanno chiarite le modalità secondo cui avviene questa scomparsa che segna, per la critica, “la fine della storia cortese” nei suoi spazi, tempi ed occasioni sia in Guinizzelli che in Cavalcanti. Va poi esaminato come tale processo di astrazione viene ad investire la protagonista stessa di questa storia, in una dinamica di elevazione della figura femminile, abbozzata da Guinizzelli e ultimata da Cavalcanti, che

sfocia sull'eclissi della donna amata a favore dell'interiorità del poeta. Infine, vanno seguiti gli sviluppi di questa introspezione che porta, in Cavalcanti, alla frantumazione dell'io lirico stesso, ultimo livello di dissoluzione dell'oggetto fuggevole della poesia stilnovista.

In un primo momento si tratterà dunque di reperire gli elementi di concretezza residuali nel corpus dei due poeti. Va così circoscritto fin dall'inizio della riflessione, in Guinizzelli come in Cavalcanti, il realismo inerente ai componimenti che non rilevano propriamente della poesia lirica, bensì del registro comico (“vestita d'una uzza/ con cappellin' e di vel soggolata”, Cavalcanti, *Guata, Manetto, quella scrignutuzza...*) o ironico (“santalena”, “zolle”, “la boce del lavoratore/ e 'l tramazzar della sua famiglia”; Cavalcanti, *Se non ti caggia la tua santalena...*). I nomi dei poeti che si interpellano volentieri, a volte all'*incipit* dei loro componimenti (Dante, Lapo, Ganni, Guido, Manetto) o il riferimento alle mogli (“la Bettina”, *Se non ti caggia la tua santalena...*) rimandano a scambi per lo più ludici, scherzosi, ironici o addirittura polemici che scandiscono le loro discussioni poetiche.

Scartati questi elementi del corpus dalla scontata concretezza, vanno poi ricordati i componimenti di poesia amorosa dal tono più pastorale, derivati dalla tradizione provenzale di cui conservano ancora la carica erotica per lo più collegata allo statuto sociale delle donne evocate (Cavalcanti, *In un boschetto trova' pasturella...*), talvolta al di là del quadro bucolico d'origine (Guinizzelli, *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo...*). I riferimenti spazio-temporali tipici ancora reperibili in queste scene bucoliche (“boschetto”, “rugiada”, “augelli”, “foglia”, *In un boschetto trova' pasturella...*), così come i particolari del vestiario (“capuzzo”, Guinizzelli, *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo...*; “uzza”, “cappellin”, “vel”, Cavalcanti, *Guata, Manetto, quella scrignutuzza...*) vengono però a diradarsi nella lirica prettamente amorosa. Ancora alcune tracce concrete di episodi precisi si trovano nel ciclo tolosano del Cavalcanti (“'n Tolosa/ donna m'apparve, accordellata istretta,/ Amor la qual chiamava la Mandetta”, “Vanne a Tolosa... ed entra quetamente a la Dorata”, *Era in penser d'amor quand' l' trovai...*). Ma all'infuori di questi componimenti chiaramente riferiti al viaggio di Cavalcanti verso Compostella, i riecheggiamenti delle vicende concrete personali dei poeti sono volutamente cancellati nella lirica stilnovista che segna appunto la fine della “storia” cortese.

Infine, va affrontata la questione della descrizione della donna amata che si va riducendo, rispetto alla tradizione provenzale, ad un canone sempre più breve già in Guinizzelli (sorriso, saluto, sguardo per esempio in *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo...*), e maggiormente in Cavalcanti che si concentra sull'evocazione metonimica dello sguardo. Va tuttavia sottolineato che se la topica femminile si condensa in pochi elementi fisici, si arricchisce, in compenso, la dimensione psicologica della descrizione, quella appunto più astratta (virtù, gentilezza, umiltà). La bellezza fisica diventa allora in Guinizzelli il riflesso dell'alto valore morale della donna, riscontro femminile della nobiltà di cuore dell'uomo (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*). Il contatto con queste qualità morali della donna è “salutifero” (Contini, *Poeti...*, p. 449) per il poeta che trova in lei una fonte di perfezionamento etico (“Passa per via adorna, e sì gentile/ ch'abassa orgoglio a cui dona salute [...] ancor ve dirò c'ha maggior vertùte: null'om pò mal pensar fin che la vede”, *Io voglio del ver la mia donna laudare...*).

Il processo di cancellazione della dimensione concreta della realtà esterna investe persino la descrizione della donna amata che, come va dimostrato in un secondo momento, viene elevata ad una pura astrazione, fino a scomparire completamente. Va prima mostrato come la dinamica di elevazione della donna venga innescata nelle descrizioni iperboliche di Guinizzelli tramite una serie di similitudini generalmente collocate in un ambiente aereo: l'uccello fra gli alti fogliami (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*), l'uccello ferito dal "bolzone" (*Dolente, lasso, già non m'asecuro...*), la fiamma del candelabro, "fuoco in cima del doplero" (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*), il "nubiloso loco" e "il riscontrar di venti" (*Donna, l'amor mi sforza...*), "l'âre" (*Io voglio del ver la mia donna laudare...*). Gli elementi del creato evocati in queste similitudini vengono colti in una visione panoramica che traduce un punto di vista distante e "dall'alto": i mari e le nubi (*Donna, l'amor mi sforza...*) i monti e i poli (*Madonna, il fino amor ched eo vo porto...*), i fiori e le pietre preziose della terra, l'aria del cielo e le stelle (*Io voglio del ver la mia donna laudare...*). Metaforicamente, la donna guinizzelliana viene associata alla "lucente stella Diana" (*Vedut'ho la lucente stella diana...*). In queste equiparazioni, la donna stessa viene paragonata ad elementi celesti sempre più luminosi ed elevati secondo una gradazione che, nella cosmologia medievale cristiana è segnata da una continuità tra la sfera astronomica e il mondo divino: stella, sole, angelo (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*). L'elevazione retorica della donna rispecchia la dinamica di perfezionamento etico del poeta la cui nobiltà di cuore viene attuata dall'amore che fa da rivelatore.

A questo punto, va chiarito che la donna lodata da Guinizzelli non è propriamente un angelo venuto "da cielo in terra a miracol mostrare", come sarà per Dante Beatrice (*Tanto gentil e tanto onesta pare...*), ma tiene "d'angel sembianza" (*Al cor gentil rempaira sempre amore...*). Anche se, come sottolinea Pirovano, non è Guinizzelli a effettuare il vero salto verso il metafisico, la semplice evocazione della trascendenza religiosa nella poesia lirica segna già una contaminazione letteraria senza precedenti ("laido errore" secondo Guittone d'Arezzo). Neanche a Cavalcanti è possibile fare questo passo verso il metafisico, ma va mostrato che egli prolunga l'elevazione delle immagini guinizzelliane passando dall'angelo alla dea ("angelica sembianza/ in voi, donna, riposa", "fra lor le donne dea/ vi chiaman, come sete", *Fresca rosa novella...*). Persino il procedimento guinizzelliano dell'equiparazione viene superato in Cavalcanti, che usa ormai metafore ("sete angelicata criatura", *Ibid.*), e ricorre a confronti che segnano, non più l'eguaglianza, bensì la superiorità della donna che "passa e avanza natura" (*Ibid.*): "aria serena... bianca neve... rivera d'acqua e prato... oro argento, azzurro... ciò passa la beltate e la valenza/ de la mia donna" (*Biltà di donna e di saccete core...*). Elevata "oltre natura umana", la donna cavalcantiana risulta impossibile da evocare con parole umane ("tanto adorna parete/ ch'eo non saccio contare", *Fresca rosa novella...*) e la dinamica di elevazione della donna sfocia così sulla sua ineffabilità.

Come va sottolineato infine, il motivo lirico del mutismo, dell'afasia del poeta è anch'esso derivato da Guinizzelli, paralizzato dall'insostenibile bellezza dello sguardo della donna amata, reso simile ad "statua d'otono" (*Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo...*), incapace di esprimerle il suo struggente amore: "ed io dal suo valor son assalito/ con sì fera battaglia di sospiri/ ch'avanti a lei de dir non seri' ardito" (*Vedut'ho la lucente stella diana...*). Sempre a Guinizzelli vanno ricondotte le varie rappresentazioni dell'innamoramento come un colpo di fulmine (*Donna, l'amor mi sforza...*, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo...*, *Dolente, lasso, già non m'asecuro...*), come una scena di caccia (*Dolente, lasso, già non m'asecuro...*) o di battaglia (*Madonna,*

il fino amor ched eo vo porto... , Vedut'ho la lucente stella diana...). Di derivazione guinizzelliana è in particolare l'immagine dell'amoroso "dardo" che trafigge il cuore del poeta: "per mezzo lo core me lancio un dardo" (Guinizzelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo...*). Questa metafora dello sguardo della donna diverrà ricorrente in Cavalcanti ("la battaglia ove madonna è stata:/ la quale degli occhi suoi venne a ferire", *Io non pensava che lo cor giammai...*). Ma da quest'immagine, Cavalcanti prenderà le mosse per un'analisi ormai intellettualizzata dell'innamoramento come fenomeno fisiologico, "accidente" dell'anima, comunque considerato dal didentro, dal punto di vista del poeta. Mentre l'innamoramento, episodio residuale della storia cortese, viene ridotto a questa metonimica ferita, la sua protagonista scompare nell'eclissi della stella Diana e della luminosità solare alla quale era stata elevata. Ormai alla sola luce della scienza e della filosofia si farà l'esplorazione della buia interiorità del poeta. L'oggetto vero e proprio della poesia di Cavalcanti non più quindi la donna amata, bensì l'interiorità del poeta che da soggetto d'amore, diventa ormai anche oggetto di analisi e di poesia. In altre parole, Cavalcanti segna "il definitivo superamento della dimensione cortese attraverso l'interiorizzazione del discorso lirico" (Rea, p. 14).

In un terzo ed ultimo momento va descritta questa dinamica di introspezione che, inizialmente svolta con strumenti di analisi razionali, viene spinta ai suoi limiti confrontandosi alla destrutturazione del poeta sconvolto dalla passione amorosa e in cerca di altre vie di espressione di questo disfacimento dell'io lirico. Dapprima vanno ricordate le teorie medico-filosofiche a cui si rifà Cavalcanti nella sua analisi dell'amore. Alla stregua dei cortesi, i poeti del *Dolce stil novo* hanno come presupposto il *De Amore* di Andrea Cappellano secondo il quale l'amore nasce dalla "visio" della donna e dall' "immoderata cogitatio" della sua "forma" o immagine ("amor est passio [...] procedens ex visione et immoderata cogitatione firmæ alterius sexus"). Questa teoria che sottende la rappresentazione guinizzelliana dello sguardo feritore ("apparve luce [...] che passao per li occhi el cor ferìo", Guinizzelli, *Dolente, lasso, già non m'asecuro...*), viene esplicitata in termini tecnici da Cavalcanti che la articola con modelli aristotelici attinti per lo più al *De Anima*: la strutturazione in tre livelli dell'*anima vegetativa, sensitiva e intelletiva*, la concezione della *memoria* come potenza dell'anima sensitiva, l'opposizione tra *sostanza* (relativa all'essenza) ed *accidente*, e la rappresentazione della conoscenza intellettuale come passaggio dall'*intelletto possibile* (la facoltà di intendere) all'*intelletto agente* (l'attivazione effettiva della facoltà intelletiva). Va inoltre ricordata la teoria degli *spiriti*, anch'essa di derivazione aristotelica, e mediata dalla trattatistica medica medievale, in particolare da Avicenna (*Liber de Anima*). *Corpi sottili* insediati nel fegato, nel cuore e nel cervello, gli *spiriti* presiedono alle operazioni fisiologiche e intellettive dell'anima, e la loro circolazione assicura la connessione tra psiche e corpo (Cavalcanti, *Pegli occhi fere un spirito sottile...*). La perturbazione delle loro funzioni può alterare l'intero organismo, fino al collasso delle facoltà vitali (cf. Rea, p.64, n.1). Queste teorie aristoteliche, emblematiche della cultura universitaria della fine del '200, vengono tuttavia integrate da Cavalcanti in chiave averroistica, vale a dire che l'anima sensitiva, individuale, radicata nella dimensione fisica dell'uomo, è considerata separata dall'intelletto, eterno, unico per l'intera specie umana, e da cui procede il sommo bene dell'uomo: l'intellezione.

Chiariti questi presupposti, va quindi esplicitata l'analisi dell'amore proposta da Cavalcanti, in particolare in *Donna me prega*, e vanno evidenziate le sue conseguenze

potenzialmente drammatiche. “Accidente” dell’anima, l’amore nasce dalla percezione visiva (“è creato da sensato”) di una donna in particolare. La sua immagine (“veduta forma”) si imprime nella memoria individuale, relativa all’anima sensitiva (“in quella parte dove sta memora/ prende suo stato”), e da lì viene ricevuta nell’intelletto possibile dove è al riparo di ogni passione poiché separata dal corpo (“Vèn da veduta forma che s’intende,/ che prende – nel possibile intelletto,/ come in subietto,- loco e dimoranza;/ in quella parte non ha posanza”). In altre parole, l’immagine della donna, oggetto di desiderio, dapprima insediato nella memoria individuale, viene poi ipostatizzato, cioè purificato ed universalizzato in un’idea disincarnata, astratta della donna o dell’amore, ormai oggetto di conoscenza, di contemplazione filosofica, e promessa di felicità. Questo processo di astrazione progressiva viene talvolta evocato da Cavalcanti nella sua valenza positiva (“veder mi par de la sua labbia uscire/ una s’ bella donna, che la mente/ comprender no la può, che ’mmantenente/ ne nasce un’altra di bellezza nova,/ da la qual par ch’una stella si mova/ e dica: -la salute tua è apparita-”, *Veggio negli occhi de la donna mia...*). Ma spesso questo meccanismo può ingranarsi (“un accidente che sovente è fero”) quando l’anima sensitiva è così turbata da non poter più assicurare la continuità con l’intelletto. La felicità resa inaccessibile (“da buon perfetto tort’è”, *Donna me prega*) segna la morte dell’uomo (“di sua potenza segue spesso morte”, *Ibid.*). “L’ossessiva azione del desiderio”, per dirla con Rea, “compromette e disorganizza le facoltà intellettuali dell’anima sensitiva impedendo il completamento del processo cognitivo di astrazione del *phantasma* amoroso, che risulta quindi inconcepibile per la mente umana” (p. 23). In altre parole, “se la *passio* amorosa travolge di per sé, a causa dell’incessante azione della concupiscenza, le facoltà intellettive dell’anima sensitiva, la mente umana non può pervenire ad un’appropriata comprensione dell’oggetto d’amore” (p. 26). Tale sconvolgimento può condurre persino all’irrimediabile perdita dell’immagine stessa della donna (“Non è rimaso in me tanta balia,/ ch’io de lo su’ valore/ possa comprender nella mente fiore./ Vèn che m’uccide, uno sottil pensiero, che par che dica ch’i’ mai no la veggia”, *La forte e nova mia disaventura...*). A questo punto, la bellezza della donna non è solo ineffabile, bensì incomprensibile per l’uomo: “tanto adorna pare ch’eo non saccio contare: e chi poria pensare oltra natura” (*Fresca rosa novella...*); “Di questa donna non si può contare:/ ché di tante bellezze adorna vène,/ che mente di qua giù no la sostiene/ sì che la veggia lo ’ntelletto nostro” (*Io non pensava che lo cor giammai...*); “Cosa m’aven, quand’i’ son presente,/ ch’i non la posso a lo intelletto dire” (*Veggio negli occhi de la donna mia...*). L’esito dell’innamoramento non è certo sistematicamente così tragico, ma in tal caso, lo stato di alienazione del poeta esclude l’analisi razionale dell’interiorità che viene dunque esplorata secondo altre modalità: “l’amante, infatti, impedito nell’esercizio delle proprie facoltà razionali e chiuso nel cerchio di una passione autoreferenziale, non è in grado di controllarne o arrestarne le dinamiche. Viene ridotto ad alienato spettatore dei propri accadimenti interiori” (Rea, p.24).

Per finire, si evidenzieranno le nuove modalità di rappresentazione dell’io lirico confrontato ad una morte imminente e frantumato in un’ulteriore ed ultima dissoluzione dell’oggetto poetico. Da un canto, l’evocazione degli effetti fisici dello sconvolgimento mentale del poeta restituisce già di per sé una certa concretezza a questa poesia, per esempio nella metonimia del pallore (“Io pur rimango in tale avversitate/ che, qual mira de fore,/ vede la Morte sotto al meo pallore”, *La forte e nova mia disaventura...*). Questa rappresentazione del “dolore amoroso che, nonostante la sua origine psichica, si estende alla componente corporea

dell'Io" va messa, secondo Rea, "in corrispondenza con i modelli medico-filosofici di derivazione aristotelica, secondo i quali le passioni dell'anima incidono sulla complessione del corpo e vice versa. La connessione fra le due dimensioni è assicurata dagli spiriti, corpi sottili che presiedono alle operazioni vitali e intellettive" (p.24-25). D'altro canto, la rappresentazione ricorrente della morte come dissociazione dell'anima e del corpo ("l'anima mia vilmente sbigottita... da lo cor partita", *L'anima mia vilment' è sbigottita...*) viene amplificata da Cavalcanti in una frantumazione delle diverse entità dell'Io : corpo, anima, cuore, mente, voce ("mena l'anima teco ... quand'uscirà, del corpo... tu, voce sbigottita e deboletta/ ch'esci piangendo de lo cor dolente/ coll'anima... va' ragionando della strutta mente", *Perch'i' no spero di tornar giammai...*). Entità ormai autonome, queste componenti dell'Io vengono osservate come dal difuori: "davante agli occhi miei vegg'io lo core/ e l'anima dolente che s'ancide" (*Io prego voi che di dolor parlate...*). Personificate, diventano attori di dialoghi veri e propri (*Perché non fuor a me...*). Agli spiriti è affidato il compito di consolare il poeta (*Deh spiriti miei...*), mentre i sentimenti vengono antropomorfizzati. La teatralizzazione, che mira a conferire una dimensione concreta allo spazio interiore, si attua in scene di corte (*Li mie' foll' occhi, che prima guardaro...*) o di battaglia (*L'anima mia vilment' è sbigottita...*). Evocando la "tendenza a drammatizzare gli eventi interiori mediante la personificazione di organi, facoltà e sentimenti", Rea ha sottolineato che "questi agiscono e parlano come *personae* autonome, spesso in conflitto tra loro e con lo stesso Io disgregato, con inevitabili effetti di straniamento" (p. 24). In questa drammatizzazione lirica è ricorrente la rappresentazione della morte del poeta: "mostrando per lo viso agli occhi morte", "Amore/ ruppe tutti i miei spiriti a fuggire" (*Io non pensava che lo cor giammai...*), "la morte mi stringe s', che la vita m'abbandonò" (*Perch'i' no spero di tornar giammai...*). Se è vero che nella trattatistica medievale ricordata da Rea, la passione amorosa, degenerando in *melancholia*, può portare alla morte fisica, questi passi potrebbero anche non venire interpretati letteralmente, bensì come la rappresentazione concreta di una realtà più astratta: la "condizione di morte morale e intellettuale dell'uomo privato del giudizio razionale e perciò averroisticamente degradato ad 'autonoma' " (Rea, p. 25). Fisica o simbolica che essa sia, la morte del poeta rimanda comunque alla dissoluzione dell'Io lirico, reso a sua volta "labile" e "sfuggente", che sembra lasciar posto ad un nuovo oggetto di poesia: forse la scrittura stessa, l'ispirazione lirica metonimicamente rappresentata negli strumenti concreti dello scriba, "le cesoiuze e 'l coltellin dolente", "le triste penne sbigottite" la cui polisemia suggerisce il volar via di un'ispirazione a sua volta labile, volubile ed inafferrabile (*Noi sian le triste penne isbigottite...*).

In conclusione, conviene riaffermare sinteticamente l'indispensabile discrimine da introdurre tra i due poeti rispetto alla considerazione di Pirovano. Se per entrambi la donna è spunto per cantare l'amore, nel caso di Guinizzelli questo genera meno che in Cavalcanti un processo di esplorazione interiore. La poesia amorosa come "esplorazione dell'interiorità" è dunque una definizione perfetta per Cavalcanti, anche perché la donna vera scompare e ne resta, nel miglior dei casi, solo l'immagine, il *phantasma* ipostatizzato. Ma in molti casi questo processo viene ostacolato dal turbamento stesso del poeta che, impedito nelle sue facoltà di analisi razionale, teatralizza la sua alienazione mentale, aprendo così nuove vie di espressione lirica dell'interiorità. A questo punto va evocato non solo il ruolo di Cavalcanti nella trasmissione delle scoperte guinizzelliane, in particolare in Dante, ma anche la fortuna delle

proprie innovazioni liriche fino alle soglie della modernità: “Tale sublimazione in senso oggettivo ed eterno dell’esperienza dell’Io lirico, sottratta, mediante l’interiorizzazione del discorso poetico, alla contingenza della “storia” cortese, rappresenta una delle acquisizioni più rivoluzionarie della poesia cavalcantiana, poiché definisce un nuovo rapporto con i lettori e un nuovo fondamento per la stessa lirica” (Rea p.28). Questa ricerca cavalcantiana verrà recuperata dal Petrarca “nel suo lungo dialogo con i lettori proprio con la richiesta geremiana di universale partecipazione: “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”, proiettando così nella modernità la nuova figura del poeta volgare” (Rea, p. 29-30).

II) Traduction

1) Thème

- *Sujet*

Ce jeudi-là, l'appartement de la rue Las Cases connaissait l'agitation des jours de réception. Ce n'était pourtant qu'un dîner, mais l'esprit de parade de Sophie du Vivier dite Madamedu étant gouverné par un haut degré de perfectionnisme, toute sa maison devait être prise dans ce tourbillon à l'issue duquel nulle pompe ne devait s'abandonner aux circonstances. Le hasard lui paraissait être la providence des faibles. Il est vrai que ses dîners étaient parmi les plus courus de Paris.

On en louait la finesse des mets, l'excellence de la conversation, l'agrément des rencontres aussi bien que cette légère touche, étincelle à peine perceptible, qui métamorphose une mondanité futile et pesante, comme les animaux de société s'en imposent par devoir et atavisme sans y réfléchir, à seule fin de tenir leur rang, en une soirée mémorable. On s'y ennuyait rarement ; le cas échéant, l'ennui y était distingué. Ses quelques échecs avaient toujours leur coupable dont on pouvait être assuré qu'il ne serait pas réinvité.

Cette effervescence en prévision d'un simple repas entre gens de bonne compagnie s'inscrivait en ce début du XXI^{ème} siècle ; nous étions au cœur du septième arrondissement de Paris, à l'ombre de l'église Sainte-Clotilde, paroisse des mieux fréquentées par les vivants et par les morts ; la Révolution française semblait s'être arrêtée il y a longtemps déjà aux portes de ce faubourg Saint-Germain dont la rue Las Cases traçait l'une des frontières d'autant plus infranchissables qu'elles en étaient invisibles ; la grande bourgeoisie d'affaires s'y était entremêlée avec le fleuron et les débris de l'ancienne noblesse ; on eût dit tout un quartier entre cour et jardin ; la rumeur du monde n'y parvenait qu'assourdie et sa misère, lorsqu'elle réussissait à s'y faufiler par un biais incongru, ne s'y manifestait que feutrée ; pourtant, si étrange que cela parût, le dîner de Sophie du Vivier aurait pu se dérouler n'importe où en France selon un processus, des rituels, une mise en scène analogues. Dans tous les milieux, toutes les classes et toutes les couches de la société.

Partout pareil mais chez elle un peu plus. Seul ce léger plus faisait la différence, mais il portait un monde en lui.

Sonia savait.

Madamedu savait qu'elle savait.

Leurs non-dits avaient davantage de force qu'un discours argumenté. Ils occupaient un *no man's land* de la parole qui repoussait ses limites à chaque crise depuis qu'elle était entrée à son service. Cinq ans déjà. Cinq années au cours desquelles on aurait guetté en vain la moindre manifestation d'empathie, le plus infime signe de gentillesse dans un sens comme dans l'autre.

Pierre Assouline, *Les invités*, Gallimard, 2009, pp. 13-14.

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

- *Proposition de traduction*

[1] Quel giovedì, l'appartamento di rue Las Cases conosceva l'agitazione dei giorni di ricevimento. Eppure era soltanto una cena, ma poiché lo spirito di parata di Sophie du Vivier detta Madamedu era governato da un alto grado di perfezionismo, tutta la sua casa doveva essere presa in quel vortice al termine del quale nessuna pompa doveva essere abbandonata alle circostanze. [2] Il caso le pareva la provvidenza dei deboli. È vero che le sue cene erano tra le più ambite di Parigi.

[3] Tutti ne lodavano la raffinatezza delle pietanze, l'eccellenza della conversazione, la piacevolezza degli incontri così come quel leggero tocco, scintilla appena percettibile, che trasforma una mondanità futile e pesante, come gli animali da società se l'impongono per dovere e atavismo senza riflettere, con il solo fine di mantenere il proprio rango, in una serata memorabile. [4] Da lei, ci si annoiava di rado; se capitava, anche la noia era signorile. I suoi rari insuccessi avevano sempre un colpevole che, se ne poteva essere certi, non sarebbe stato invitato di nuovo.

Quell'effervescenza in previsione di un semplice pasto tra persone di buona compagnia s'inscriveva in quest'inizio di ventunesimo secolo; eravamo nel cuore del settimo arrondissement di Parigi, all'ombra della chiesa Sainte-Clotilde, una parrocchia molto ben frequentata dai vivi e dai morti; la Rivoluzione francese sembrava essersi fermata già molto tempo prima alle porte di quel faubourg Saint-Germain di cui rue Las Cases tracciava una di quelle frontiere tanto più invalicabili che erano invisibili; la grande borghesia d'affari vi si era mescolata con il fior fiore e i resti dell'antica nobiltà: si sarebbe detto tutto un quartiere tra corte e giardino; il brusio del mondo vi giungeva solo attutito e la sua miseria, quando riusciva a intrufolarvisi per un tramite incongruo, vi si manifestava solo ovattata; eppure, per quanto strano potesse apparire, la cena di Sophie du Vivier avrebbe potuto svolgersi ovunque in Francia secondo un procedimento, dei rituali, una messa in scena analoghi. In tutti gli ambienti, tutte le classi e tutti gli strati della società.

[5] Ovunque identico ma da lei con un qualcosa in più. Solo quel tocco in più faceva differenza, ma portava in sé tutto un mondo.

Sonia sapeva.

Madamedu sapeva che lei sapeva.

[6] Le loro frasi non dette avevano più forza di un discorso argomentato. Occupavano una *no man's land* della parola che spingeva oltre i propri limiti ad ogni crisi fin da quando era entrata al suo servizio. Erano già passati cinque anni. Cinque anni nel corso dei quali si sarebbe cercato invano di cogliere la minima manifestazione di empatia, il più infimo segno di gentilezza in un senso come nell'altro.

- *Analyse des sections.*

Section 1

« **la rue Las Casas** » : *via* a été accepté.

« **Madamedu** » : *La Signora de* a été accepté.

« **étant gouverné** » : voir la section faits de langue ; la forme *essendo governato* a été jugé trop lourde dans ce contexte.

« **tourbillon** » : *turbine, turbinio* ont été acceptés.

Section 2

« **les plus courus** » : *le più frequentate* a été accepté.

Section 3

« **on en louait...** » : le choix du *si passivante* pour la traduction du pronom indéfini « on » a été accepté.

« **mets** » : vu le contexte, *piatti* a été jugé moins élégant que *pietanze*.

« **agrément** » : *piacere* a été jugé moins adapté au registre de langue du texte que *piacevolezza*.

« **métamorphose** » : *metamorfizza* a été jugé trop lourd.

« **s'en imposent** » : *se ne impongono* a été sanctionné.

Section 4

« **les cas échéant** » : *in tal caso* a été accepté. En revanche, *caso mai* a été sanctionné.

« **cette effervescence** » : *questa* a été lourdement sanctionné.

« **septième arrondissement** » : *circondario* (traduction proposée par la plupart de dictionnaires) a été accepté. Tout autre traduction a été sanctionnée.

« **Sainte-Clotilde** » : *Santa Clotilde* a été accepté.

« **faubourg Saint-Germain** » : *sobborgo* a été sanctionné ainsi que *quartiere*. Dans ce contexte, ces traductions ne peuvent être acceptées.

« **entremêlée** » : *mischiata* a été acceptée.

« **fleuron** » : *fiorone* a été sanctionné.

« **on eût dit** » : *sembrava* a été accepté. Voir la section « faits de langue ».

« **entre cour et jardin** » : allusion très probable à « côté cour et côté jardin » du vocabulaire théâtral. Les candidats qui ont utilisé une périphrase pour rendre explicite l'allusion n'ont pas été sanctionnés.

« **la rumeur** » : *diceria* et *pettegolezzo* ont été sanctionnés.

« **feutrée** » : *a passi felpati* a été sanctionné, *felpata* a été accepté.

« **si étrange que cela parût** » : *per quanto strano apparisse* a été accepté. Voir la section « faits de langue ».

Section 5

« **chez elle un peu plus** » : *un po' di più* a été sanctionné.

« **seul ce léger plus faisait la différence** » : *questo leggero più* a été lourdement sanctionné.

« **il portait un monde en lui** » : *portava un mondo in lui* a été sanctionné. *Racchiudeva* ou *era* ont été acceptés.

Section 6

« **leur non-dits** » : *non detti* a été sanctionné car il relève, en italien, du langage sectoriel.

« **un no man's land** » : *no man's land* en italien est féminin.

« **repoussait ses limites** » : *respingeva i suoi limiti* a été sanctionné.

« **on aurait guetté en vain** » : les traductions *si sarebbe spiata invano; si sarebbe cercato invano di sorprendere; si sarebbe cercato invano di intravedere* ont été acceptées.

- *Faits de langue*

1) Etant gouverné : participe présent du verbe *gouverner* conjugué à la voix passive. Ce participe présent est le noyau verbal d'une proposition subordonnée participiale à valeur causale. En italien, l'emploi du participe présent est ici impossible. On aura donc recours à une proposition subordonnée causale introduite par une conjonction comme *visto che, poiché, siccome...*

2) Qu'il ne serait pas réinvité : dans cette proposition subordonnée complétive la difficulté réside dans le fait que le verbe *réinviter*, conjugué au conditionnel présent à la voix passive, exprime un futur dans le passé. En italien, pour exprimer la même notion il faut recourir au conditionnel passé.

3) On eût dit : subjonctif plus-que-parfait du verbe *dire*. Ce temps, très employé dans la langue classique, n'appartient plus à la langue courante d'aujourd'hui. La difficulté réside dans le fait qu'ici le subjonctif plus-que-parfait a une valeur de conditionnel passé. En effet, il existe en français un *conditionnel passé 2^{ème} forme* qui, dans la langue classique, sert à exprimer une supposition portant sur le passé. En italien, il faut obligatoirement traduire cette forme avec un conditionnel passé.

4) Si étrange que cela parût : proposition subordonnée circonstancielle concessive construite selon le modèle *Si... que* encadrant un adjectif (en l'occurrence : *étrange*). Avec cette construction, en français, il faut obligatoirement conjuguer le verbe au mode subjonctif. Ici, le verbe *paraître* est conjugué au subjonctif imparfait. En italien, les propositions subordonnées concessives explicites demandent également le verbe au subjonctif. On propose donc comme traduction possible : *per quanto strano potesse apparire*.

2) Version

- *Sujet*

I pesci rossi nella palla di vetro nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà d'accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati dietro in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo : soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri. A parte la gradevole pazzia del loro colore, visti di profilo erano assolutamente pesci soliti, di forma familiare, come i pesci del miracolo dei sette pani, o come quelli che ognuno la domenica può tirar su da un argine con l'amo o con la rete.

Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte montuosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana. Portata ai lati sulle branchie, come su un motivo di decorazione, pareva resa anche più astratta dalla fissità dei grandi occhi neri cerchiati d'oro.

Di profilo erano piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han ; draghi millenari imbronciati. Di profilo evocavano canneti e graziose scogliere. Ma di faccia pareva venissero fuori da un panorama amorfo, da un oceano pacifico e velato, e la loro palla d'acqua diventava semplicemente *l'acqua*. E così le parti del mondo principiarono anche per me ad essere qualcosa più d'una distinzione geografica, a contenere una metafisica, una teologia. Cominciai a orientarmi in quell'enigma che è l'Oriente. Era la mia prima esperienza in materia, a banco di pasticciare, aspettando un caffè. Ma io non ho mai badato a' luoghi quando si trattava di accrescere la mia coltura.

Da allora, in fatto d'Oriente, d'arte orientale, di coltura orientale, ho saputo dove metter le mani. Tutte le volte che sopra un mobile di lacca vedevo un pingue ed elegante cavallo di bronzo, con la criniera a treccine e la coda come un grappolo d'api, sapevo che bastava mi spostassi di pochi palmi e questo cavallo si trasformava in una truce chimera. Tutte le volte che una poesia dell'antica Cina o del nuovo Giappone mi trasportava nell'atmosfera del più insospettabile idillio, sapevo che bastava guardassi un po' meglio e fra l'erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda di un drago, e fra i rami dell'arbusto il viso argenteo di uno spettro. Tutte le volte che nell'angolo di una pittura scorgevo il pellegrino o la volpe o il gallo cedrone stringersi, rannicchiarsi come impauriti sotto il dilagare del cielo, sapevo ch'essi avevano non una ma mille ragioni di spavento, perché quel cielo era davvero troppo bianco e troppo deserto per non essere un cielo serpeggiato d'invisibili demoni.

Emilio CECCHI, *Saggi e Viaggi*, Milano, Arnoldo Mondadori editore 1997, pp. 5-6.

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

- *Proposition de traduction*

Les poissons rouges dans le globe de verre¹ nageaient avec un élan, un plaisir à infléchir² leur corps ferme³, une variété d'approches⁴ toutes nageoires tendues⁵, comme s'ils venaient vers nous librement à travers un grand espace. Ils étaient prisonniers. Mais avec eux ils avaient apporté en prison l'infini⁶. Le plus extraordinaire⁷ c'était pourtant ceci⁸ : ce n'était que vus de profil qu'ils étaient de véritables⁹ poissons. A part¹⁰ l'agréable folie de leur couleur, vus de profil c'étaient des poissons tout à fait¹¹ ordinaires¹², de forme familière, comme les poissons du miracle des sept pains, ou comme ceux que, le dimanche, chacun peut sortir de l'eau¹³ depuis la berge¹⁴, à l'hameçon ou au filet.

Quand d'un coup de queue, d'un mouvement vif¹⁵, ils se mettaient de face, alors c'était autre chose¹⁶. Leur face¹⁷ à la grande bouche¹⁸ recourbée¹⁹ devenait sous le front montueux²⁰ un masque rouge de mélancolie impersonnelle et inhumaine. Posée des deux côtés sur les branchies²¹, comme sur un motif de décoration²², elle semblait encore plus absente à cause de la fixité²³ de ses grands yeux noirs cerclés d'or.

De profil c'étaient²⁴ de petits rougets²⁵ et des sardines pourprés. De face c'étaient de vieux monstres rechignés²⁶ de l'époque des Han ; des dragons millénaires renfrognés²⁶. De profil ils évoquaient des cannaies²⁷ et de gracieuses falaises. Mais de face ils semblaient sortir²⁸ d'un panorama amorphe, d'un océan pacifique et voilé, et leur globe de verre devenait simplement *l'eau*²⁹. Et c'est ainsi que les parties du monde se mirent à être pour moi aussi quelque chose de plus qu'une distinction géographique, à contenir une métaphysique, une théologie. Je commençai à m'orienter dans cette énigme³⁰ qu'est l'Orient. C'était ma première expérience en la matière³¹, au comptoir d'un bar³², alors que j'attendais un café³³. Mais pour ma part³⁴ je n'ai jamais prêté attention aux lieux quand il s'agissait d'accroître ma culture³⁵.

Depuis lors, en fait d'Orient, d'art oriental, de culture orientale, j'ai su à quoi m'en tenir³⁶. Toutes les fois que sur un meuble de laque je voyais un cheval de bronze, opulent³⁷ et élégant, à la crinière tressée³⁸ et à la queue en essaim d'abeilles³⁹, je savais qu'il suffisait que je me déplace quelque peu⁴⁰ pour que ce cheval se transforme en une féroce⁴¹ chimère. Toutes les fois qu'une poésie de la Chine antique ou du nouveau Japon me transportait dans l'atmosphère de la plus insoupçonnable des idylles⁴², je savais qu'il suffisait que je regarde un peu mieux, et parmi l'herbe de la prairie idyllique je verrais briller la queue d'un dragon, et entre les branches de l'arbuste le visage argenté d'un spectre. Toutes les fois que dans un coin d'une peinture⁴³ j'apercevais⁴⁴ le pèlerin ou le renard ou le coq de bruyère se blottir, se recroqueviller comme apeurés sous l'envahissement⁴⁵ du ciel, je savais qu'ils avaient non pas une mais mille raisons de s'effrayer, parce que ce ciel était vraiment trop blanc et trop désert pour ne pas être un ciel où serpentent d'invisibles démons.

- *Analyses*

1 **“palla di vetro”** : *bocal* a été accepté ici mais les correcteurs ont préféré *globe* en cohérence avec la deuxième occurrence **“palla d'acqua”** dont la traduction *bocal d'eau* a été jugée inélégante.

2 **“un gusto di inflessioni”** : *un goût de* et *un goût pour* ont été lourdement sanctionnés. Traduire le plus proche du texte n’implique pas nécessairement que la traduction littérale soit appropriée.

3 **“il loro corpo sodo”** : plusieurs candidats ont traduit par un pluriel. Or chaque poisson n’a qu’un corps : le singulier s’impose, en français comme en italien.

4 **“accostamenti”** : ce substantif a considérablement gêné les candidats. *Rapprochement* relève du faux sens, *accotements* du non-sens, et a été le plus souvent orthographié *ô*. A ce propos, le jury tient à faire une remarque sur les accents. Ce sont des signes auxiliaires qui précisent le son, ce qui ne signifie en rien qu’ils soient inutiles ou négligeables. Les candidats se doivent de les connaître et de les marquer correctement et lisiblement.

5 **“a pinne tese”** : *à nageoires tendues* constitue un solécisme, *les nageoires tendues* a été accepté.

6 **“ma s’erano portati dietro in prigione l’infinito”** : l’infini est certes une abstraction et non un objet, mais le jury a tout de même considéré que *avait amené* relevait d’un registre familier. Parmi les nombreux italianismes constatés : *avaient porté*.

7 **“il più straordinario”** : si un ajout permet parfois de lever une ambiguïté, ce n’est pas le cas avec *la chose la plus extraordinaire* ou *le fait le plus extraordinaire*, tous deux sanctionnés.

8 **“questo”** : annonce ce qui va suivre et doit ainsi être traduit par *ceci*. *Cela* a pourtant été accepté car « même des écrivains soigneux l’emploient parfois pour annoncer quelque chose qui va suivre. » (*Grevisse* §670 a) 2°). En revanche, *ça* a été jugé fautif car c’est dans la langue parlée qu’il prédomine ; à l’écrit, il peut s’employer devant une forme simple ou composée du verbe être (« ça n’est pas avéré », « ça a été une belle journée »), ce qui n’est pas le cas ici.

9 **“pesci veri e propri”** : *de véritables poissons* et non *des véritables poissons* comme l’ont écrit plusieurs candidats : *des* est remplacé par *de* car le nom est précédé d’une épithète. *A part entière* et *à proprement parler* sont des tournures fautives.

10 **“a parte”** : *hormis* et *oultre* ont été acceptés.

11 **“assolutamente”** : *absolument* est recevable, à l’inverse de *tout bonnement* et *rigoureusement*, impropres ; *absolument* est une graphie fautive : l’-e muet final de l’adjectif au féminin n’est plus noté, comme dans « joliment » et « vraiment », « gaïement » étant une exception, tout comme « assidûment » d’ailleurs.

12 **“soliti”** : *communs* a été accepté ; *habituels* et *usuels* sont des impropriétés.

13 **“tirar su”** a donné lieu à de nombreuses traductions impropres en raison de l’emploi adverbial de **« su »** : il fallait restituer l’idée de mouvement du bas vers le haut. Voilà pourquoi *pêcher*, *attraper* et *prendre* sont inexacts. *Ramener* et *remonter* s’appliquaient à la pêche au filet et non à l’hameçon.

14 **“da un argine”** a été à l’origine de bien des erreurs (*dans un fleuve, sur un plan d’eau*). *Berge* (bord d’un cours d’eau en pente ou escarpé) s’impose ici en raison du verbe qui le précède, **“tirar su”**, lequel conduit à écarter *rive* et *rivage*. Quant à *digue* et *barrage*, ils n’évoquent pas une scène et un cadre aussi familiers et courants que ceux que nous donne à voir l’auteur.

15 **“davano un colpo di coda, un guizzo”** : *remuer la queue* et *secouer* ne conviennent pas car l’un concerne les mammifères et l’autre signifie “agiter à plusieurs reprises” et non une seule fois, comme ici. *Frétellement* pour **« guizzo »** appelle la même remarque que *secouer*.

16 **“la cosa cambiava”** : *la chose changeait*, proposé à maintes reprises, est pour le moins extrêmement maladroit.

17 **“faccia”** : *figure* et *visage* relèvent du faux sens, *tête* et *gueule* sont inexacts.

- 18 **“dalla grande bocca”** : les correcteurs ont été surpris que plusieurs candidats méconnaissent cet emploi élémentaire de “da” qui introduit la caractéristique physique.
- 19 **“arcuata”** : *arquée* est tout aussi approprié que *recourbée* pour un poisson.
- 20 **“montuoso”** : se dit d’un front, s’oppose à « plat » et s’impose naturellement. Des adjectifs comme *vallonné*, *montagneux* et *escarpé* caractérisent plutôt un relief, d’autres comme *piétreux* et *rugueux* une surface, et partant sont impropres.
- 21 **“ai lati sulle branchie”** : on ne peut traduire sans comprendre ; c’est pourtant ce qu’ont fait les candidats qui ont proposé *de chaque côté des branchies*, *à côté des branchies*, *aux côtés des branchies*, *de côté*, et plus encore *sur les branchages* ou *au bout des branches*. *Ouïes* a été accepté.
- 22 **“di decorazione”** : *ornemental* convient tout autant que *de décoration*.
- 23 **“dalla fissità”** : *en raison de* a été accepté.
- 24 **“erano”** : l’italianisme *ils étaient* a été lourdement sanctionné.
- 25 **“triglie”** : le nom générique *poisson* a été retenu tout aussi fautif qu’un nom de poisson erroné.
- 26 **“arcigni”** et **“imbronciati”** ont entraîné une pléthore de propositions fautives parmi lesquelles *endurcis*, *magiques*, *hideux* pour le premier, *sauvages*, *en furie*, *de mauvaise humeur* pour le second. *Rechignés* a été choisi notamment en raison de sa parenté étymologique avec « **arcigno** ». Quant à « **imbronciati** », s’agissant de dragons millénaires, *renfrognés* convenait davantage que *bougons*, *boudeurs* ou *grognon*.
- 27 **“canneti”** : les *cannaies* sont en effet des plantations de cannes à sucre et de bambous, mais le terme désigne également comme dans le texte des lieux humides où poussent naturellement des cannes, des roseaux, sans l’intervention de l’homme. *Roselières* a été accepté.
- 28 **“pareva venissero fuori”** : la proposition infinitive a été retenue plus élégante. Le participe passé *sortis* est impropre dans la mesure où il indique le résultat de l’action et non l’action même de *sortir*.
- 29 **“l’acqua”** : dans une copie manuscrite il est d’usage de souligner d’un trait les mots en italiques du texte imprimé. Rares ont été les candidats qui ont respecté cette convention.
- 30 **“l’enigma”** : deux erreurs récurrentes pour ce nom, commises certainement par des italophones : le genre (*cet énigme*) et l’oubli de l’accent aigu.
- 31 **“in materia”** : *dans la matière* est incorrect.
- 32 **“a banco di pasticceria”** : il s’agit d’un « bar pasticceria » ; *au comptoir d’une pâtisserie*, *alors que j’attendais un café* n’est pas cohérent en français et appellerait alors une note du traducteur dans un texte français, d’où la préférence du jury pour *bar*.
- 33 **“aspettando un caffè”** : en français il est souhaitable que le gérondif se rapporte au sujet de la phrase, or, dans cette phrase, le sujet n’est pas le narrateur : il est alors préférable de traduire par une proposition subordonnée circonstancielle de temps comme *alors que j’attendais un café*.
- 34 **“ma io”** : généralement l’emploi du pronom personnel sujet implique un effet d’insistance. Ici elle est légère, il n’y a pas d’opposition mais pas non plus de redondance : *pour ma part* est donc préférable à *moi*.
- 35 **“accrescere la mia coltura”** : *agrandir* et *parfaire* ont été refusés, *augmenter* a été accepté.
- 36 **“dove metter le mani”** : la plupart des candidats ont compris l’expression mais très peu ont proposé une solution satisfaisante. Il fallait éviter la traduction littérale mais aussi certaines expressions bien maladroitement comme *mettre* ou *poser les pieds*.

- 37 “**un pingue ed elegante cavallo di bronzo**” : parmi les nombreuses propositions fautives pour “**pingue**” citons les contresens *svelte, fin, élané* ou bien *beau, fringant, bidonné* (pour *ventru* ?) ; *un pingouin et un cheval* a également laissé perplexe le jury.
- 38 “**la criniera a treccine**” : les correcteurs ont accepté *nattée* et *finement tressée*.
- 39 “**come un grappolo d’api**” a donné lieu à toutes sortes de traductions erronées allant du faux sens *grappe*, à *nid, groupe*, jusqu’au barbarisme *telle qu’une*.
- 40 “**pochi palmi**” : la *paume* et l’*empan* sont d’anciennes mesures de longueur de tissus que l’on ne retrouve dans aucune expression française ; *un peu* et *légèrement* convenaient également.
- 41 “**truce**” : les correcteurs ont accepté *farouche* et *menaçante*.
- 42 “**idillio**” : quelle que soit l’acception, *idylle* est féminin en français
- 43 “**una pittura**” : le jury a préféré *peinture*, à savoir la représentation picturale, à *tableau* et à *cadre* (métonymie).
- 44 “**scorgevo**” : *j’apercevais* s’impose, le contresens *je dénichais* confine au non-sens.
- 45 “**il dilagare**” : il fallait trouver un terme qui restitue à la fois la dimension et le mouvement, et qui puisse s’appliquer au ciel. Les correcteurs ont néanmoins accepté *l’immensité* et *l’expansion*, *le déluge* et *le déferlement* étant écartés car sans cohérence avec *trop blanc* et *trop désert*.

- *Faits de langue*

come se venissero liberi per un grande spazio : proposition subordonnée circonstancielle de comparaison et de condition introduite par la locution conjonctive **come se** et traduite par *comme s’ils venaient vers nous librement à travers un grand espace*

La proposition circonstancielle de comparaison introduite par **come se** combine avec la circonstancielle de condition introduite par **se**. En italien, la locution **come se** est suivie d’un verbe au subjonctif imparfait, sauf si le verbe de la principale est au plus-que-parfait de l’indicatif, auquel cas le verbe qui suit **come se** est au plus-que-parfait du subjonctif. D’ordinaire, en français, *comme si* est suivi de l’indicatif imparfait. La plupart des candidats ont su éviter l’écueil.

En revanche, l’analyse et la traduction du segment **venissero liberi per** ont été souvent défailtantes. L’adjectif qualificatif **liberi** précise le sens du verbe : il est employé ici comme adverbe, c’est donc un adjectif verbal, et il ne peut être traduit par un participe passé ; il s’accorde en genre et en nombre avec le sujet **pesci**, donc au masculin pluriel. Par ailleurs **venissero** ne remplace aucunement « fossero » ; il ne fallait pas non plus se contenter de le traduire par *venaient* car l’on perdait l’idée de la transparence du bocal. Aussi le jury a-t-il privilégié les traductions suivantes : *allaient et venaient* ou mieux, *venaient vers nous*, la préposition *vers* permettant de mettre en évidence l’immensité de l’espace traversé. Enfin, la préposition *per* sert à construire un complément qui évoque un espace délimité où a lieu un mouvement. Le jury a donc privilégié la traduction *à travers*.

sapevo che bastava guardassi un po’ meglio e fra l’erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda di un drago : phrase complexe avec propositions subordonnées et

un verbe au conditionnel passé, traduite par *je savais qu'il suffisait que je regarde un peu mieux et je verrais briller la queue d'un dragon*. Dans ce segment, la difficulté résidait dans l'analyse des modes et temps verbaux utilisés et dans la justification de la traduction des verbes.

La proposition subordonnée **che bastava** est introduite par la conjonction de subordination **che**. Elle est appelée par le verbe de la principale **sapevo** qui a donc besoin d'être complété. Le verbe **bastava**, impersonnel, est lui-même complété par la subordonnée **guardassi un po' meglio** devant laquelle la conjonction **che** est cette fois-ci omise afin de rendre la phrase plus fluide. Les modes et temps des deux premiers verbes ne diffèrent pas d'une langue à l'autre : « sapere » comme « savoir » indiquent ce qui est identifié comme vrai et certain ou présenté comme tel : « bastare » et « suffire », verbes de la subordonnée sont par conséquent conjugués au même temps, à l'indicatif imparfait. L'un comme l'autre sont impersonnels et appellent une subordonnée dont le verbe est au subjonctif. Si l'on respecte systématiquement et strictement la règle de concordance des temps en italien – **guardassi** est au subjonctif imparfait -, l'usage actuel dans la langue écrite en français révèle que le respect de la concordance varie selon les auteurs : l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif ne sont ni obligatoires, ni obsolètes, et l'idée qu'ils seraient contraires à l'euphonie reste subjective. Ainsi, le jury a accepté l'emploi du subjonctif présent et du subjonctif imparfait pour traduire **guardassi** mais a privilégié *il suffisait que je regarde*.

Par ailleurs, le verbe de la principale **sapevo** régit à la fois **bastava** et **avrei visto** et exprime une certitude : il fallait donc voir dans le conditionnel passé un futur dans le passé et non un irréel du passé. L'on devait par conséquent traduire **avrei visto** par *je verrais*. Cette interprétation est confortée par la conjonction de coordination **e** qui indique ici une conséquence, une fois la condition réunie.

un cielo serpeggiato d'invisibili demoni : nom suivi d'un participe passé lui-même suivi de son complément d'agent introduit par la forme élidée de la préposition « di », traduit par *un ciel où serpentaient d'invisibles démons*

« Serpeggiare » est un verbe intransitif que l'auteur a employé librement, comme un verbe transitif, sous la forme d'un participe passé qui a une double valeur : il joue le rôle de verbe par rapport à son complément d'agent **d'invisibili demoni** et celui d'adjectif par la fonction qu'il exerce par rapport au nom **cielo**.

Nous sommes bien en présence de la forme élidée de la préposition « di » car « da » ne s'élide jamais, sauf dans les expressions figées « d'ora in poi », « d'ora in avanti », « d'altronde » et « d'altra parte ». Pour introduire le complément d'agent, l'usage italien hésite entre l'emploi de la préposition « da » et celui de « di » (« composto di/da », « costituito di/da » ...). Il en va de même en français pour « par » et « de », traductions respectives de « da » et « di ». En effet, si en français moderne le complément d'agent est construit au moyen de « par », « de », dont l'emploi était plus étendu en français classique, n'est pas sorti d'usage (« être aimé de tous », « être couronné de roses, de succès »), et se rencontre en poésie ou lorsque « par » serait phonétiquement disgracieux.

Il fallait donc écarter « par » et éviter d'employer « serpenter » sous une forme transitive et passive. Afin de conserver ce verbe l'on pouvait utiliser une proposition relative : *un ciel où serpentaient d'invisibles démons*.

Ouvrages de référence :

- *Grammatica italiana*, L. Serianni, Utet
- *Grammaire méthodique du français*, M. Riegel, J.-C. Pellat et René Rioul, Quadriga manuels, Puf

Épreuves d'admission

I) Épreuve universitaire

1) Textes tirés de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti

- **Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amor...***

Detratto per la sua eccessiva “sottigliezza” da Guittone d’Arezzo e Bonagiunta Orbicciani, Guinizzelli viene invece considerato il “padre” del *Dolce Stil novo* da Dante (Purg. XXX) che coglie, insieme a Cavalcanti e Cino da Pistoia, “il suo tentativo di conferire una nuova e più mediata legittimazione teorica della metafisica amorosa” (Pirovano, *Introduzione a Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno editrice, 2012, p. 6). Questa novità è particolarmente reperibile in alcuni sonetti (*Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo...*, *Vedut'ho la lucente stella diana...*, *Io voglio del ver la mia donna laudare...*) e nella famosa canzone da cui è tratto il passo proposto all’analisi: *Al cor gentil rempaira sempre amor...* Questa canzone dalla struttura molto regolare è composta di cinque stanze e un congedo, ognuna articolata in dieci versi, con una fronte di quattro endecasillabi e una sirma di tre endecasillabi e tre settenari alternati. Formalmente, il componimento perfeziona la struttura della prima canzone di Guinizzelli (*Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire...*) riprendendo la norma delle *coblas capfinidas*, sistematizzando lo schema delle rime (AB, AB, cDc, EdE) e moltiplicando le rime tra parole identiche, dette “du même au même”. Come ha sottolineato Contini, questo perfezionamento formale non segna una rottura, bensì una continuità non solo in seno alla produzione stessa del poeta, ma anche più largamente rispetto alla tradizione precedente (*Introduzione a Poeti del Duecento*, Ricciardi, 1995, p. 460). Così vale pure per la tematica centrale della canzone, la nobiltà di cuore, già presente nel *De Amore* di Andrea Cappellano, nella poesia trobadorica (Pirovano, p. 5) e in Guittone d’Arezzo (“Non ver lignaggio fa sangue, ma core,/ ni vero pregio poder, ma vertute/ e si grazia ed amore appo sciente”, *Comune perta fa comun dolore...*). Persino le immagini naturalistiche che sorreggono le prime stanze andrebbero ricondotte ad esperimenti di Guido delle Colonne nella scuola siciliana (Contini, p. 449), mentre l’evocazione della donna angelicata della fine della canzone va riallacciata alla tradizione occitanica, ma anche alla scuola siciliana nonché allo stesso Guittone d’Arezzo (Pirovano, p.32). Tocca dunque cercare altrove la radicale novità di questa canzone che destò le critiche acerbe dei contemporanei.

Questa canzone è incentrata sulla questione della consustanzialità dell’amore e della nobiltà di cuore. La difesa di questa “gentilezza”, opposta alla nobiltà di sangue, priva di ogni merito morale personale, va ovviamente contestualizzata nell’ambito comunale e nei dibattiti giuridici legati alle rivendicazioni di un nuovo ceto sociale, a scapito dell’antica aristocrazia

feudale, progressivamente scartata dal potere. Nelle prime quattro stanze, l'argomentazione di questa difesa viene sorretta da una serie di immagini derivate dalla filosofia naturale. Le prime tre stanze mettono in luce il legame tra amore e cuor gentile, tramite paragoni successivi con l'uccello e le frasche, il sole e la luce, il fuoco e il calore, la pietra preziosa e la sua stella (associazione classica del lapidario medievale), la fiamma e la torcia, il diamante (o la calamita) e la miniera di ferro. La quarta stanza, articolata sulla logica del ragionamento per contrapposti, mira invece a dimostrare che l'amore non può colpire un uomo, pur nobile di sangue, ma privo di gentilezza di cuore, così come il sole che si rispecchia in vano nel fango. Nell'ultima equiparazione con il raggio e l'acqua, viene introdotta la parola "cielo" ripresa secondo la norma delle *coblas capfinidas*, nella stanza seguente dove verrà però usata in senso non più naturalistico, bensì teologico. Dalla questione della gentilezza di cuore, la tematica si sposa allora, nella quinta stanza, verso l'attesa di grazia amorosa dovuta dalla donna amata al fedele servitore, una grazia paragonata al beato compimento concesso istantaneamente da Dio all'intelligenza angelica nel momento in cui, riconoscendo il Creatore, essa Gli ubbidisce facendo ruotare il cielo. Il poeta viene così paragonato all'intelligenza angelica e la donna a Dio stesso, in questa equiparazione di cui Guinizzelli mostra di misurare chiaramente l'arditezza nella prolessi che struttura il congedo. Temendo che Dio gli rimproveri di aver osato paragonarGli una donna, il poeta anticipa la sua difesa proiettandosi nel dialogo del giudizio universale e prevede ironicamente di giustificarsi spiegando di essere stato ingannato dall'apparenza angelica di questa creatura.

L'unità della canzone è legata al trattamento di diverse equiparazioni che declinano un medesimo meccanismo, ovvero l'attuazione di una qualità potenziale. Se non sono nuovi di per sé né il legame tra amore e gentilezza, né l'uso di immagini naturalistiche, "la novità del Guinizzelli consiste nell'avvalersi della dialettica aristotelica *potentia vs actus*" (in *Antologia della poesia italiana. Duecento* dir. Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 385): la donna funge da agente per tradurre in atto l'amore che è già in potenza nel nobile cuore dell'amante, così come la stella attua la virtù della pietra preziosa purificata dal sole (seconda stanza). Allo stesso modo, Dio attualizza, splendendo nelle potenze angeliche, la loro capacità di far ruotare il cielo (quinta stanza). Per converso, il raggio di sole batte in vano sul fango o sull'acqua, così come la donna non può attuare alcuno amore in un cuore vile, pur se di nobile sangue (quarta stanza). Globalmente unite da questo meccanismo aristotelico costante, le equiparazioni si organizzano secondo una gradazione nei registri letterari a cui attinge Guinizzelli. Le immagini si evolvono così dalla topica della poesia bucolica (l'uccello rimpatriato nelle frasche), verso considerazioni fisiche d'impronta aristotelica sulle proprietà degli elementi (fuoco, acqua, calore), per sfociare in speculazioni metafisiche sulla luce (raggio, splendore) e concezioni cosmiche di derivazione neoplatonica, come l'angiologia dello Pseudo-Dionigi (intelligenza del cielo).

Il passo in analisi si articola in due momenti principali: la quinta stanza (v. 41-50), incentrata sulla similitudine teologica, e il congedo (v. 51-60) la cui forma dialogica teatralizza per anticipazione la scena del giudizio universale tra Dio e il poeta. Queste due stanze vengono globalmente contraddistinte dalla contaminazione religiosa della poesia amorosa, tematica unitaria che poteva fungere da angolazione per l'analisi del passo.

Primo movimento: l'equiparazione teologica (v. 41-50)

A strutturare la quinta stanza è l'equiparazione tra da un canto Dio e gli angeli (v. 41-46) e d'altro canto la donna amata e il poeta (v.47-50). L'ordinamento delle immagini naturalistiche sviluppate dall'inizio della canzone (uccello, verdura, fuoco, stella, sole, cielo) segna una dinamica di elevazione che, si prolunga nell'ultima stanza fino alle sfere mobili (o cieli) e a Dio. Secondo il modello della cosmologia aristotelica, i cieli derivano la propria rotazione dal primo mobile, Dio, sito nell'Empireo ("oltra 'l cielo") e la trasmissione di questo movimento viene assicurata dalle intelligenze motrici, gli angeli. In questo contesto, il lessico assume una dimensione cosmico-teologica, esplicita sin dal primo verso nell'espressione " 'ntelligenzia del cielo". La parola "cielo", pernio della *coblas capfinidas*, riecheggia ben tre volte nella stanza nel senso di sfera mobile, mentre la ripetizione della parola "Deo", la sua ripresa pronominale ("Lui"), o ellittica per antonomasia ("suo fattor") segnano la presenza di un Dio creatore dell'universo ("criator", "fattor"), principio di ogni movimento ("'l ciel volgendo, a Lui obedir tole"), ma anche un Dio di giustizia ("giusto"), che retribuisce il fedele servitore. Questo registro teologico a cui attinge Guinizzelli segna una novità rispetto alla tradizione della poesia amorosa.

La continuità con la seconda parte dell'equiparazione (v. 47-50), è assicurata dalla ripresa dei verbi "splende" e "obedir" che strutturano il parallelismo tra da un canto Dio e donna (la cui immagine splende agli occhi), e d'altro canto angeli e amante (costretti ad ubbidire). Così come Dio retribuisce immediatamente l'obbedienza degli angeli concedendo loro la beatitudine, la donna dovrebbe concedere istantaneamente la sua grazia amorosa all'amante fedele ed ubbidiente. Con questa ripresa delle parole "splende" e "obedir", cariche del loro connotato teologico, ma usate in senso ormai cortese, la contaminazione religiosa della lirica amorosa, investe non solo il piano delle immagini, ma anche il livello lessicale. La parafrasi proposta per questi versi da Pirovano (p. 31: "allo stesso modo, a dire la verità, la bella donna dovrebbe concedere la sua grazia amorosa [...], non appena risplende negli occhi del suo nobile amante un desiderio, che non si stacchi mai da un'assoluta obbedienza a lei") si scarta da quella del Contini (p. 463: "così, in verità, la bella donna, una volta che splende agli occhi del suo nobile fedele, [...] dovrebbe comunicar(gli) tal desiderio che mai si staccasse dall'obbedienza a lei"). Tuttavia, al di là di queste varianti interpretative, i critici concordano sulla distinzione tra la beatitudine celeste ("beato compimento") che Dio concede agli angeli e la grazia amorosa, dovuta all'amante dalla donna nell'ambito di un amore profano. In altre parole, la contaminazione religiosa della poesia amorosa investe certo il registro delle equiparazioni e il livello lessicale, ma l'amore non viene ancora spiritualizzato in senso religioso, come avverrà con Dante. In Guinizzelli, amor sacro e amor profano rimangono ancora inconciliabili e la donna non ha alcun potere di redenzione in senso spirituale: il suo potere salvifico si esercita solo sul piano etico, nel perfezionamento morale dell'amante.

Secondo movimento: il dialogo del Giudizio universale (v. 51-60)

Nel congedo, Guinizzelli si rivela chiaramente consapevole dell'arditezza della contaminazione religiosa inaugurata nella stanza precedente, un'innovazione di cui sottolinea però prudentemente i limiti. Il vocativo iniziale ("donna"), rivolto all'amata, destinataria della canzone cortese, riconduce ad uno schema classico. Tuttavia, la struttura dialogica del congedo rivela una teatralizzazione ancora inconsueta nell'ambito della lirica amorosa: la

rappresentazione di una scena del Giudizio, che prolunga la contaminazione religiosa di questo genere poetico. Il tempo dei verbi che introducono le due battute di questo dialogo (“mi dirà”, “dir Li porò”) proiettano la scena nel futuro. L’evocazione della propria anima (che suggerisce un’assenza del corpo) colloca più precisamente questo futuro dopo la morte, nell’aldilà, mentre il confronto con Dio rimanda chiaramente al momento del Giudizio (“s’iando l’alma mia a lui davanti”, “lo ciel passasti e ’nfin a Me venisti”). In questa prolessi, il poeta anticipa dunque il momento del Giudizio, quando il peccatore dovrà rendere i conti sulle proprie scelte passate, comprese quelle poetiche evocate al passato remoto (“desti in vano amor Me per semblanti”, “Tenne d’angel sembianza”, “non me fu fallo, s’in lei posi amanza”). Questo doppio movimento di proiezione nel futuro e di ritorno sul passato permette di portare sul presente uno sguardo distanziato ed ironico, ma fornisce anche la cornice idonea per giustificare le proprie scelte letterarie presenti, difendendosi anticipatamente dai possibili detrattori secondo la logica della prolessi. In altre parole, la scena del Giudizio non è altro, per Guinizzelli, che la teatralizzazione ironica della difesa di una poetica personale: la possibile contaminazione religiosa della poesia amorosa a livello lessicale e metaforico. Il dialogo del congedo va dunque letto in una doppia chiave: quella religiosa e quella poetica.

Il congedo si articola in due battute: l’accusa rivolta da Dio al poeta (v. 51-57) e la difesa opposta dal poeta (v. 58-60). Il rimprovero di Dio verte sull’incongruità del paragone tra donna e Dio (“desti in vano amor Me per semblanti”). A livello religioso, la confusione tra amor profano e amor sacro è una forma di idolatria (“ch’a Me conven le laude/ e a la reina del regname degno). A livello letterario, la contaminazione religiosa della lirica amorosa è un’inaccettabile presunzione (“che presomisti?”). L’eco al verso francescano del *Cantico delle Creature* (“tue so' le laude... Ad te solo, Altissimo, se konfano”) sottolinea in effetti il divario tra letteratura religiosa e lirica amorosa. Anche se, nel verso di Guinizzelli, il riferimento al culto mariano introduce in un certo senso l’elemento femminile, la confusione tra registro sacro e registro amoroso rimane un “laido errore” come verrà rimproverato da Guittone d’Arezzo a Guinizzelli. Va notato che egli fa enunciare da Dio la norma letteraria (“ch’a Me conven le laude”), Dio è colui che ricorda le regole dell’arte poetica. In altre parole, Guinizzelli mette nella bocca di Dio le parole dei suoi detrattori, suggerendo forse con ironia che usurpano, nel giudicarlo, una prerogativa divina. La giustificazione opposta a Dio dal poeta per discolarsi (v. 58-61) rivela una curiosa concezione del Giudizio che di solito non è più il momento delle argomentazioni, bensì di una sentenza divina senza appello. In questo caso invece, la logica argomentativa che fa alternare obiezione e risposta, rimanda piuttosto all’ambito giuridico, di tribunale o di disputa universitaria. Dio gli rimprovera di aver paragonato a Lui l’amore carnale e vano per una donna (“desti in vano amor Me per semblanti”),. Questo “vano amor”, cantato nella poesia cortese, come suggerisce il provenzalismo “amanza”, non va confuso con l’amore di Dio, celebrato nelle laude religiose, l’unica donna degna di tale amor essendo la Vergine (“a Me conven le laude/ e a la reina del regname degno”). Il polittoto *reina/regname/regno* rimanda al regno dei Cieli, il Paradiso, luogo di verità (“cessa onne fraude”), dove non c’è posto per la duplicità, la “semplicità”, l’apparenza ingannatrice della donna all’origine del peccato (“Tenne d’angel sembianza/ che fosse del Tuo regno;/ non me fu fallo, s’in lei posi amanza”). In altre parole, la colpa del poeta è quella di aver confuso amor profano (Eros) e amor sacro (Agapè), Eva e Maria. Il poeta si discolpa dunque presentandosi come un Adamo indotto al peccato da un’apparenza ingannatrice. Questa linea di difesa, classica di

per sé, gli dà però l'occasione di ribadire una sfumatura essenziale della sua poetica. Con l'espressione "Tenne d'angel sembianza", Guinizzelli sottolinea i limiti della sua innovazione: la donna può essere paragonata a un angelo, cioè a livello retorico, ma non va certo assimilata a una creatura divina, come sarà invece il caso per la Beatrice di Dante, angelo vero e proprio, incarnazione dell'amore di Dio, teologicamente investita di una missione di Salvezza spirituale.

In questa canzone di Guinizzelli, l'immagine della donna angelo non si limita più ad una semplice figura estetica come nella tradizione occitanica o siciliana, ma investe il registro religioso tramite equiparazioni e parole inconsuete ormai attinte al registro teologico, senza tuttavia compiere il passo decisivo dell'assimilazione ontologica della donna all'angelo. In altre parole, Guinizzelli segna con la canzone *Al cor gentil*, e in particolare nelle sue ultime stanze, una tappa importante nella contaminazione religiosa della lirica amorosa, svolta però all'interno di prudenti limiti che verranno superati solo ulteriormente da Dante.

- *Guido Cavalcanti*

Prima di proporre una serie di spunti per lo studio dei due testi di Cavalcanti, vanno fatte alcune considerazioni d'insieme che permettono di valutare più precisamente il posto e l'importanza dei due componimenti proposti all'analisi, nell'ambito dell'intero canzoniere.

La contiguità con Dante e la propria perizia filosofica, già riconosciuta dal Boccaccio (*Decameron*, 6,9) e da Benvenuto da Imola, hanno occultato alquanto l'impegno poetico di Cavalcanti, fino al *De Sanctis* che considera ancora la filosofia come la vera "sostanza" della sua poesia così ridotta alla funzione di semplice ornamento. L'importanza di Cavalcanti in seno al *Dolce Stil Novo* si è affermata con l'antologia del Contini (*Poeti del Duecento*), e sono poi state le edizioni commentate di De Robertis e di Casella a mettere a fuoco l'originalità della sua poesia. È stato anche sottolineato il suo ruolo nella trasmissione della poesia di Guinizzelli da cui derivano la sublimazione e la lode della donna dall'insostenibile nobiltà e gentilezza, l'esclusione dell'uomo vile dall'esperienza amorosa, ma anche la dolorosa inconcepibilità dell'amata e la rappresentazione metaforica del suo sguardo come un dardo che porta al cuore dell'amante una ferita mortale (Rea, p. 17). Questa rappresentazione negativa dell'esperienza amorosa, che trova il suo riscontro teorico in *Donna me prega...*, rimane strettamente associata alla figura di Cavalcanti. Tuttavia, non tutto il canzoniere è allineato su questa rappresentazione, come ha fatto notare Rea (p. 27): "la raffigurazione cavalcantiana dell'amore, se valutata nelle sue singole realizzazioni liriche, appare meno monolitica di quanto l'inesorabile costruzione teorica di *Donna me prega* lasci intendere. Insomma, il canzoniere cavalcantiano, letto nell'insieme, con i suoi momenti euforici alternati ai più fitti sfoghi dolorosi [...] restituisce un modo diverso di esperire la passione, ben più contraddittorio e vitale". I due testi di Cavalcanti proposti all'analisi illustrano queste due vie esplorate nel canzoniere: la rappresentazione vitalistica della passione in *Veggio negli occhi de la donna mia...* e la rappresentazione dolorosa in *La forte e nova mia disaventura ...*

- **Guido Cavalcanti, *Veggio negli occhi de la donna mia...***

Questa ballata rientra fra i pochi componimenti cavalcantiani caratterizzati da una rappresentazione positiva della passione amorosa, che si tratti di cicli (I a III e XXII a XXVI), o di poesie isolate (XIV e XXVIII). *Veggio negli occhi de la donna mia...* (XXVI) è l'ultimo componimento del secondo ciclo: riprende per certi aspetti i componimenti precedenti, anticipando per altri versi la canzone XXVIII.

Si tratta di una ballata grande in endecasillabi, composta di una ripresa e due stanze legate tra di loro dalla logica della *coblas capfinidas*, realizzata dal polittoto *apparita/appare*. Il sistema delle rime (ripresa: XYYZ, fronte: ABBA e sirma: ACCZ) contribuisce alla coesione generale della struttura della ballata che si articola in tre movimenti principali. La ripresa (v. 1-4) è incentrata sulla descrizione della circolazione vitalistica degli spiriti del poeta, mossi dallo sguardo della donna amata, secondo regole ispirate alla fisica aristotelica. Nella prima stanza (v. 5-12), Cavalcanti cerca poi di descrivere, avvalendosi di strumenti teorici di ispirazione neoplatonica, il processo di percezione dell'immagine della donna e la sua progressiva astrazione nella mente del poeta. Nella seconda stanza infine (v. 13-20), l'apparizione della donna viene presentata nei termini biblici dell'epifania, segnando così una forte contaminazione religiosa, non in una prospettiva teologica, ma funzionalizzata nella teatralizzazione della scena finale. Questa progressiva contaminazione religiosa del modello aristotelico, già sottolineata da Rea (p. 142), può fungere da filo rosso per l'analisi di questo testo.

L'impronta aristotelica della ripresa (v. 1-4) struttura l'analisi dello sguardo della donna, considerato nei suoi effetti concatenati nell'anima del poeta. Sin dal primo verso, la "storia cortese" si concentra sullo scambio degli sguardi ("veggio", "occhi"), escludendo ogni altro episodio (come è invece il caso in XXV, dove il componimento si focalizza gradualmente sullo sguardo, v. 11). Questa prevalenza della dimensione visiva del fenomeno amoroso permette di accentrare sin dall'inizio il discorso sulla questione dell'immagine della donna e della sua interiorizzazione, che verrà poi sviluppato nella prima stanza. L'uso del presente ("veggio", "porta", "desta" ecc.) accentua la dimensione universale di un'esperienza presentata fuori dal tempo (non più al passato remoto come in XXV), mentre l'indeterminato ("un lume", "un piacere") sottolinea l'indefinibilità del fenomeno che il poeta non rinuncia comunque a tentare di descrivere ed analizzare, dapprima in termini aristotelici. Fondato sull'esperienza intima, personale ("veggio", "donna mia"), il fenomeno dell'innamoramento viene così ricondotto a leggi universali e ipostatizzato.

La circolazione degli spiriti destati dallo sguardo della donna, e in particolare lo "spirito d'amore", era già stata evocata all'inizio del ciclo, ma nella sua dimensione negativa (XXII, 2: "...pauroso, quand'om si more"). In questa ballata (v. 2-3), gli "spiriti d'amore" generano l'effetto contrario e nuovo ("uno piacer novo"): non sono mortiferi bensì vitalistici ("d'allegrezza vita"). Le forme verbali successive ("che porta", "s' che vi desta") traducono una concatenazione logica in cui l'accento è posto sull'effetto indotto. Questa concatenazione degli effetti degli spiriti nell'anima del poeta verrà sistematizzata, pur in modo parodico, in una vera e propria fenomenologia dell'amore nel sonetto XXVIII, dove lo "spirito d'amare" che fa tremare, desta uno "spirito soave" dal connotato anche lì, positivo.

Infine, va sottolineata nella ripresa la gradazione nella descrizione di questo effetto positivo dapprima definito “piacer novo”, poi esplicitato ed amplificato nel genitivo di qualità “d’allegrezza vita”. Il passare dal “piacer” verso la “vita d’allegrezza”, vale a dire l’energia vitale, traduce anche un allargamento del fenomeno alla globalità dell’individuo, come nella metafora della pioggia finale degli spiritelli nel sonetto XXVIII. Infine, il passaggio dagli occhi (“negli occhi, v.1) al cuore (“nel core”, v. 3) segna altresì segna lo slittamento (come in XXIV, v. 10-11) verso una dimensione più astratta che verrà appunto analizzata nella prima stanza con nuovi strumenti.

La prima stanza (v. 5-12) verte sulla percezione e l’astrazione progressiva dell’immagine della donna amata, secondo le regole aristoteliche e neoplatoniche. L’analisi prende lo spunto da un fenomeno (v. 5: “m’avven”) percepito dall’io del poeta la cui presenza satura i primi versi (v. 5: “m’avven”, v. 5, 6: “i”, “posso”, v. 6 “mi”) per poi scomparire completamente. L’interiorizzazione dell’oggetto sfocia così sulla dissoluzione del soggetto, evocato d’ora in poi attraverso le sue facoltà intellettive (v. 6: “lo intelletto”, v. 8: “la mente”), e finalmente percepito come dissociato (v. 12: “la tua salute”). Ma non si tratta della dolorosa alienazione che segna altri componimenti poetici di Cavalcanti, bensì del compimento, eccezionale, del processo conoscitivo, ovvero del superamento dell’ineffabilità della bellezza della donna amata. Essa oltrepassa non solo le capacità espressive del poeta (v. 3: “Io non la posso allo intelletto dire”), bensì le sue facoltà d’intendimento (v. 8-9: “che la mente/ comprender no la può”). L’*enjambement* traduce l’insufficienza del linguaggio, e in particolare l’inadeguatezza della norma metrica, ad esprimere questa bellezza. Quest’esempio è emblematico del procedimento di Cavalcanti che, pur sottolineando l’insufficienza dei mezzi umani di cui dispone, non rinuncia a cimentarsi a questa sfida intellettuale ed espressiva proponendo soluzioni poetiche.

La ricorrenza del verbo parere (v. 7: “veder mi par”, v. 11: “pare”) traduce il tentativo di descrivere l’immagine vista (la “veduta forma” evocata in *Donna me prega...*). L’immagine o *phantasma* della donna viene dapprima evocata tramite le labbra (v. 7: “labbia”) metonimia del viso, e dell’intera donna. L’evocazione si focalizza poi sulla bellezza in quanto qualità principale di questa figura (v. 8: “una si bella donna”) da cui scaturisce infine l’idea universale di bellezza (v. 10: “un’altra di bellezza nova”). Questa progressiva astrazione della *species* della donna nell’immaginativa del poeta e la sua elevazione a livello universale riprende la concezione neoplatonica della bellezza, che verrà poi ribadita da Marsilio Ficino al ‘400 (Rea, p. 144). La dinamica di astrazione progressiva che, dalla realtà materiale, porta all’immagine, poi all’idea universale, viene sottolineata dalle forme verbali (v. 7: “uscire”, v.10: “ne nasce”, v.11: “da la qual... si mova”). L’immagine finale (v. 11: “una stella si mova”) orienta chiaramente questa dinamica nel senso dell’elevazione in questa “eccezionale messa in scena dell’intellezione finale del fantasma amoroso, di norma preclusa alla mente ottenebrata dalla passione” (Rea, p. 144). In termini aristotelici, quest’ultimo livello di astrazione corrisponde alla “ricezione degli intelligibili universali grazie all’azione dell’intelletto possibile”. Quest’“ultima fase del processo intellettuale, che coinvolge l’intelletto possibile è presentata in termini di emanazione luminosa (da parte dell’intelletto agente)” (*Ibid.*). In questa ballata, questo concetto trova il suo riscontro poetico nell’immagine cavalcantiana della stella, appunto fonte luminosa.

L'ultimo verso della prima stanza (v. 12: “e dica: - La salute tua è apparita —”) suggerisce la natura miracolosa di quest’eccezionale intellezione, corredata da un annuncio celestiale. In questo contesto, la parola “salute” è usata nel senso di “perfezione morale”, ereditato da Guinizzelli e rielaborato in termini averroistici come “raggiungimento del massimo grado della conoscenza intellettuale”, “salvezza intesa nel senso di sollievo di uno stato di grave prostrazione dell’animo” (Rea, p. 145). La donna cavalcantiana non è dunque portatrice di Salvezza in senso prettamente spirituale, come avverrà per Beatrice, ma la sua apparizione viene contrassegnata da un connotato religioso, legato ai riecheggiamenti biblici che contaminano la lirica amorosa. Così l’annuncio di questa salvezza “laica” si esprime in un’eco vetero-testamentaria (*Ps 34, 3*: “dic animae meae salus tua sum”). Così ancora, le ricorrenze del verbo “parere”, si arricchiscono di un nuovo connotato con il verbo “apparire” usato nel senso paolino di epifania (*Tit. II, 11*: “apparuit gratia Dei salvatoris nostri”). La contaminazione religiosa del linguaggio inaugurata in questo verso si andrà affermando nella stanza seguente.

La seconda ed ultima stanza (v. 13-20) si riattacca alla stanza precedente secondo la logica della *coblas capfinidas* con la variazione sul verbo “apparire”. Il polittoto (v. 12: “apparita”, v. 13: “appare”) delinea così una continuità tra i due soggetti di questo verbo: “la salute” (v. 12) e “la donna” (v. 13) accentuando in tal modo l’epifania della donna amata. Quest’apparizione miracolosa, quasi divina, si inserisce in una teatralizzazione molto elaborata, in cui la rivelazione finale viene preceduta (v. 14: “che le vien’ davanti”), anzi preparata da un’amplificazione sonora. La dimensione vocale dello spettacolo, già inaugurata nella stanza precedente (v. 12: “dica”), si sviluppa gradualmente (v. 14: “s’ode una voce”, v. 15 : “il su’ nome canti”, v. 19: “sospiri che dicono”). La voce celestiale dell’inizio si articola in un canto, simile al coro degli angeli, poi accompagnato dai “sospiri” del poeta che diventa dunque partecipe di questa lode celestiale della donna.

Espressione corporale della lode, i “sospiri” del poeta si accompagnano al suo tremore (v. 17-18: “sento che ’l su’ valor mi fa tremare;/ e movonsi nell’anima sospiri”). Nel contesto vitalistico di questa ballata, il tremore e i sospiri non vanno certo interpretati come un sintomo di una paura destata dalla donna o di dolore (come è invece il caso altrove nel canzoniere di Cavalcanti). Oltre il connotato erotico (da ricondurre alla tradizione provenzale), tremore e sospiri suggeriscono anche l’esperienza spirituale dell’estasi, di per sé ineffabile, ma che il poeta cerca comunque di raccontare (v. 16-20: “che, s’i’ ’l vo’ contare... sospiri/ che dicono”). Di nuovo, si vede come questa sfida trovi una soluzione poetica: si risolve nella dissociazione dell’io in entità autonome (qui i “sospiri”) a cui viene delegata la parola impossibile del poeta come in altri componimenti cavalcantiani, ma in questo caso con valenza vitalistica e non nella messa in scena di una morte imminente dell’amante. Oltre a queste dimensioni, si può anche notare a proposito di questi “sospiri” del poeta, un’eco alla Passione, suggerita dall’intertestualità biblica che sorregge l’intera stanza, ambito in cui la rappresentazione dell’amante si carica dei connotati della martiriologia. Altri componimenti cavalcantiani rivelano in modo più palese ancora questa contaminazione agiografica nella rappresentazione del poeta (XII, “vedra ’l su’ core/ che morto e’ porta ’n man, tagliato in croce”), ma si tratta di connotati dolorosi, mentre questa ballata ne propone una versione euforica più rara nel canzoniere.

Questa rappresentazione del poeta come martire giubilante fa riscontro ad una serie di connotati religiosi relativi alla donna e suggeriti da diversi echi biblici. La voce che annuncia la miracolosa epifania della donna (v. 14: “una voce che le vèn davanti”) evoca immancabilmente l’annuncio di Cristo da Giovanni Battista. Tale riecheggiamento è tanto più pregnante che la donna amata da Cavalcanti è appunto chiamata Giovanna, o “primavera” e, proprio sulla sua immedesimazione con Giovanni Battista che “prima verrà”, verte il famoso componimento dantesco della *Vita Nova*. Per altro, il canto celestiale che precede ed annuncia l’apparizione della donna (v. 14-16: “una voce che le vèn davanti [...] canti/ s' dolcemente”) fa eco a due passi biblici. Da un canto, il riferimento neotestamentario (*Giov. 12, 27-28*: “pater clarifica nomen tuum venit ergo vox de caelo et clarificavi et iterum clarificabo”), se certo non assimila la donna a Dio a livello dottrinale, contribuisce a creare un’atmosfera di attesa, anzi di sospiro. D’altro canto, la ripresa veterotestamentaria (*Ps. 67, 5*: “*Cantate Deo psalmum dicite nomini eius iter facite ei qui ascendit super occasum dominus nomen illi*”) sottolinea la valenza esortativa dell’imperativo cavalcantiano (v. 19: “guarda”) che suggerisce l’imminenza dell’apparizione. Infine, il genitivo anteposto (v.15: “d’umiltà il su’ nome canti”) mette in risalto l’ “umiltà” della donna, qualità morale dal forte connotato mariano.

Quest’intero dispositivo sonoro della scenografia, che mira a condizionare lo spettatore, sfocia sulla dimensione spettacolare dell’apparizione finale, sottolineata dalla ridondanza di *verba videnda* (v. 19-20: “Guarda”, “miri”, “vedra’ ”). L’ultimo verso (v. 20: “vedra’ la sua virtù nel ciel salita”) si carica di un’ulteriore eco neotestamentaria (*Act. I, II*: “qui et dixerunt: ‘Viri Galilaei, quid statis adspicientes in caelum? Hic Iesus, qui adsumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidisti eum euntem in caelum’”). Il riferimento all’Angelo dell’Ascensione non va tuttavia interpretato come un’assimilazione della donna ad un angelo in senso teologico, e la “virtù” rimanda alla perfezione morale della donna, non certo ad una facoltà redentrice in senso religioso. In effetti, il riferimento biblico traduce ancora una volta una contaminazione religiosa del linguaggio lirico e del modello aristotelico, ma resta privo di portata teologica. In altri termini, la parola “cielo”, che fa eco alla “stella” del v. 11, non rimanda al regno di Dio e di un’eventuale donna angelo, bensì al “processo di sublimazione conoscitiva”, “perché l’occasione fisica (“coste’ ”) [...] determina la conoscenza di un’entità trascendente il cui luogo può ben essere definito nel cielo” (Contini p. 521).

In conclusione, questa ballata propone un’analisi dell’amore secondo modelli aristotelici, di cui si trovano diversi esempi nel canzoniere e che verrà poi sistematizzata in modo parodico nel sonetto XXVIII (*Pegli occhi fere un spirito sottile...*). Ma l’amore viene generalmente presentato in Cavalcanti come un’esperienza tragica, “un accidente, che sovente è fero” (XXVII, *Donna me prega...*, v. 2), e l’originalità di questa ballata risiede nella sua prospettiva vitalistica. Da quest’esperienza concreta ed individuale prende lo spunto una dinamica mentale di astrazione progressiva che sfocia, non in una passione che aliena le capacità razionali ed intellettive dell’amante, come altrove, bensì nel compimento del processo conoscitivo, attuato dall’Intelletto agente sull’intelletto possibile del poeta, consentendogli di accedere agli intellegibili universali. L’espressione di quest’esperienza eccezionale ed ineffabile di per sé, trova in questa ballata soluzioni liriche, in particolare nella contaminazione religiosa del lessico o nella ripresa di clausole bibliche. Privi di portata teologica, questi riecheggiamenti

scritturali conferiscono a quest'esperienza personale una dimensione universale e ma vengono anche funzionalizzati nella teatralizzazione della rivelazione finale e l'enfatizzazione dell'apparizione della donna in una vera e propria epifania.

- **Guido Cavalcanti, *La forte e nova mia disaventura ...***

Il secondo testo proposto all'analisi si presenta come il contrapposto del testo precedente. Questa ballata è emblematica dei numerosi componimenti cavalcantiani che presentano una rappresentazione tragica della passione amorosa (per esempio in XIII, XXXI, XXXIII, XXXV).

Questa ballata mezzana si struttura in una ripresa e quattro stanze, composte di endecasillabi e un settenario. Ogni stanza introduce nella mutazione una nuova rima (ABAB), mentre la sirma (BzZ) riprende l'ultima rima della ripresa (YzZ). L'unità della ballata è anche assicurata dalla *coblas capfinidas* con la ripresa delle parole "desfatta" tra la ripresa e la prima stanza, e "fortuna" tra la seconda e la terza stanza.

La ballata si articola in quattro movimenti principali. La ripresa (v.1-3) introduce il tema centrale della perdita dolorosa della donna, non più trattato nella prospettiva di una realtà storica stereotipata, come nella poesia cortese, ma considerato in una dimensione tutta interiore. Il secondo movimento deborda dalla prima alla seconda stanza (v. 4-14), nell'analisi di questo doppio fenomeno di perdita dell'immagine interiore della donna, e della conseguente alienazione delle facoltà intellettive del poeta turbato dalla passione. La fine della seconda e l'intera terza stanza sviluppano, in un terzo movimento (v. 15-24), la metafora della fortuna, orientando il discorso verso il destino inesorabile del poeta. Il quarto movimento, infine, coincide con l'ultima stanza (v. 24-31): in questo congedo si precisa gradualmente la morte imminente dell'anima intellettuale del poeta, palesata dalla dissociazione delle sue parole ormai affidate a se stesse, e ad ultimo, dalla focalizzazione esterna sul suo corpo.

Nel primo movimento, che corrisponde alla ripresa (v. 1-3), l'episodio cortese dell'impossibilità di rivedere donna, viene presentato come un'esperienza personale, disastrosa, interiore e senza precedenti.

L'uso della prima persona incentra l'episodio sul poeta (v. 1: "mia", v. 2: "m'ha", v. 3: "avea"), presentato come il protagonista attuale di un'esperienza negativa (v. 1: "mia disaventura", v. 2: "m'ha desfatto"). L'unico connotato positivo si riferisce al passato (v. 3: "ogni dolce penser, ch'i' avea, d'amore"), un passato ormai trascorso come sottolinea l'inciso della relativa ("ch'i' avea") prima del genitivo ("penser...d'amore"), mettendo in risalto l'opposizione tra felicità passata e infelicità presente. La dimensione disastrosa di quest'esperienza è sorretta da una rete lessicale (v. 1: "forte" nel senso di crudele, "disaventura", v. 2: "desfatto") e accentuata dalla ripresa del prefisso reversativo "dis/des". L'aggettivo indefinito "ogni" sottolinea la portata generale di tale perdita. Quest'esperienza, personale e disastrosa, viene rappresentata secondo un processo di focalizzazione interna, prima nel cuore del poeta (v. 2: "nel core") poi nella sua mente (v. 3: "ogni [...] penser"), vale a dire, in termini aristotelici, nella sua anima intellettuale, quella appunto che contraddistingue l'uomo rispetto agli altri animali. Si noti tuttavia che l'*enjambement* tra il secondo e il terzo verso,

rimanda il complemento oggetto del verbo principale all'ultimo verso (v. 2-3: "ha desfatto .../ogni penser"), creando un effetto di sospeso sulla natura profonda di questa "disavventura" interiore che, solo alla fine della ripresa, si rivela essere d'ordine intellettuale, dunque con gravi conseguenze: "il disfaccimento dei pensieri amorosi equivale ad una sorta di morte intellettuale" (Rea, p. 190). L'aggettivo "nova" (v.1) suggerisce che l'esperienza presente è inaudita e segna, in tal senso, una rottura tra la dolcezza del passato (v. 3: "dolce penser, ch'i' avea") e l'amarezza del futuro suggerita dalla parola "disavventura" (v. 1), etimologicamente rivolta appunto verso le cose venture. Le quattro stanze svilupperanno la descrizione di questa esperienza irreversibile e le sue tragiche conseguenze sul destino del poeta.

Il secondo movimento, che corrisponde alla prima stanza e all'inizio della seconda (v. 4-14), annuncia la morte intellettuale del poeta, descrivendo il processo che porta alla dissoluzione dell'immagine interiore della donna, e alla conseguente perturbazione delle facoltà intellettive del poeta prostrato nella disperazione e in un funesto dolore.

Il polittoto (v. 2: "desfatto", e v. 4: "disfatta") riallaccia la prima stanza alla ripresa secondo la logica della *coblas capfinidas*. La variante fonetica "des/dis" (se proprio imputabile all'autore e non ad un'instabilità grafica), e l'accordo femminile, non con l'oggetto grammaticale ma con il quello logico (v. 4: "disfatta m'ha ...la vita") sono gli indizi di un'evoluzione di significato della parola (*desfatta* > *disfatta*), ormai usata nel senso di estraniamento dalla vita intellettuale, di alienazione mentale, dunque di imminente morte intellettuale del poeta. Questo processo mortifero è così inoltrato (v. 4: « m'ha già *tanto* che... »), che cominciano a manifestarsene gli effetti tragici. La rima tra "vita" e "partita" (v. 4, 6) ribadisce l'idea di morte mentre le parole "disfatta" (v. 4), "destrutta" e "partita" (v. 6) amplificano gradualmente il senso di disaggregazione finalmente espressa come una separazione definitiva ("partita"). Lo stato di prostrazione e di alienazione del poeta gli impedisce di trattenere l'immagine della donna (v. 7: "s' ch'i' non veggio là dov'ella sia"). In questo contesto interiore, il verbo "vedere" non rimanda alla visione realizzata dall'anima sensitiva, grazie all'organo dell'occhio, ma all'immagine interiorizzata della donna, nell'anima intellettuale: in altre parole, non si tratta della scomparsa della donna reale, resa inaccessibile allo sguardo del poeta, bensì dell'immagine della donna nell'interiorità del poeta. Perciò l'"anima destrutta" del v. 6 corrisponde all'anima intellettuale, completamente destrutturata dalla perdita dell'immagine interiore. Allo stesso modo, la "donna mia" (v. 5) ripresa poi nel pronome "ella" (v. 7) non si riferisce alla donna reale ma al suo *phantasma*, ovvero la sua proiezione interiore. Anche il locativo "dove" (v. 7) va interpretato in questo senso: non rimanda ad un luogo concreto, ma ad uno stato dell'anima, metaforicamente espresso in termini di ubicazione (secondo le teorie aristoteliche, se l'anima sensitiva è associata a certi organi, come l'occhio per esempio, l'anima intellettuale non è insediata nel cervello in particolare né in nessun altro organo). Proprio in questo momento di irreversibile perdita, l'uso del possessivo ("donna *mia*", v. 5) appare come un ultimo tentativo disperato di trattenere con il linguaggio, nel momento in cui sfugge, l'immagine che già "dall'anima destrutta s'è partita" (v. 6). L'aggettivazione positiva e consueta (v. 5: "la *gentil, piacevol* donna mia") conferma che questa perdita non è imputata alla donna la quale non viene tenuta responsabile

dello stato di prostrazione del poeta, dovuto a meccanismi interni spesso associati alla passione amorosa (“un accidente che sovente è fero”, *Donna me prega*).

Questi meccanismi di perturbazione delle facoltà intellettive vengono esplicitati nei versi successivi, come un difetto di controllo del pensiero (v. 8: “Non è rimasto in me tanta balia”). La posizione a fine verso delle parole “balia” riferita al poeta, e “valore” (v. 9) riferita alla donna, sottolinea l’inadeguatezza tra l’oggetto del pensiero e gli strumenti di comprensione: “ch’io de lo su’ valore/ possa comprender nella mente fiore” (v. 9-10). Nel verbo “comprendere” si stratificano tre livelli di significato: quello di *contenere* nell’interiorità rappresentata come un luogo, quello di *trattenere* l’immagine, e quello di *capire*. L’inconcepibilità della donna è un motivo classico in Cavalcanti (VI, IX), ma mentre è di solito “intrinseca alla perfezione della stessa donna” (Rea, p. 190), in questo caso viene correlata a precise circostanze, ad un “contingente stato di prostrazione psichica” (*Ibid.*). Questa differenza non è da poco: se la perturbazione dell’anima intellettiva del poeta è legata a circostanze particolari, allora v’è una possibilità, pur strenua, di realizzazione positiva, esplorata nella canzone XXVI, per citare il testo analizzato sopra. Se invece la donna è per natura inconcepibile dalle facoltà intellettive umane, allora la prostrazione è l’esito inevitabile di ogni passione.

La perturbazione intellettiva viene qui associata all’azione di un pensiero ossessivo, (causa o sintomo che esso sia) : “Vèn, che m’uccide, un[o] sottil pensiero” (v. 11). La relativa prolettica (“che m’uccide”), mette in risalto l’effetto, prima ancora di conoscere l’agente del male, soggetto del verbo. L’iperbole (“uccide”) amplifica tragicamente quest’effetto, esplicitando l’idea di morte fin qui solo suggerita. L’aggettivo “sottil” evoca la finezza penetrante della lama di un’arma che incute la ferita mortale, mentre il prefisso “sub” suggerisce il pensiero subdolo e sornione che si insinua come un veleno nel corpo. Per i suoi connotati negativi, questo “sottil pensiero” si oppone dunque al “dolce penser [...] d’amore” del v. 3, riferito ad un passato trascorso, in cui il poeta “avea” la padronanza delle proprie facoltà intellettive, mentre ormai non è più l’attore, l’agente di questo “sottil pensiero” che è lui invece ad imporre al poeta la sua presenza (“vèn”) e il suo discorso (“par che dica”, v. 12). L’enjambement dei versi 11-12 (“pensero/ che par che dica”) differisce la relativa e la completiva (“ch’i’ mai no la veggia”) creando un sospeso sul contenuto stesso di questo pensiero funesto che è finalmente l’unico che il poeta riesca ad esprimere, sottolineando in tal modo il suo carattere ossessivo.

Questa funesta speculazione non si presenta come un’analisi logica di elementi irrefutabili, ma come una proiezione nel futuro, espressa al congiuntivo per effetto di attrazione modale (v. 12: “che par che dica ch’i’ mai no la veggia”). L’impiego del verbo *vedere*, in prima persona alla forma negativa, accomuna questo verso al verso 7 (“s’ ch’i’ non veggio là dov’ella sia”) con tuttavia un effetto di gradazione tra il presente (v. 7: “non veggio”) e il “futuro” (v. 12: “mai no’ la veggia”). La portata assoluta di questa proiezione (“mai”) traduce una sentenza definitiva nella quale si radica l’essenza profondamente negativa di questo pensiero: la disperazione, esplicitata al v. 13 (“disperato”). Il prefisso privativo “dis” fa eco ad una serie di parole chiavi della ballata (“disavventura”, “desfatto”, “destrutto”) sottolineando in questo caso la privazione di speranza. Nella prospettiva cavalcantiana, questa speranza perduta non va certo interpretata in chiave religiosa di Salvezza cristiana, e neppure limitata ad un significato “sentimentale” nella “storia cortese”, ma forse intesa in senso aristotelico di

possibilità di raggiungere il massimo grado di conoscenza consentito appunto dall'immagine della donna (come in XXVI). Il riecheggiamento biblico della parola "disperato" (*Geremia 15, 18*: "quare factus est dolor meus perpetuus et plaga mea desperabilis") non conferisce dunque a questa disperazione un senso religioso, ma traduce "una ricerca di universale corrispondenza", alla stregua di altre riprese geremiane dalle *Lamentazioni* (Rea, p. 29). Anche l'aggettivo "fero" (v. 13), ripreso dalla canzone dottrinale *Donna me prega* ("un accidente che sovente è fero"), rimanda ad un'analisi dell'amore nelle sue leggi universali.

Al verso 13 ("quest'ho tormento disperato e fero"), l'etimologia provenzale di "tormento" si riallaccia alla tradizione cortese. Il forte connotato dell'occitanico *torment*, forma inizialmente riferita alla tortura, consente un doppio senso, di dolore fisico e spirituale, come quello dei dannati dell'inferno. I verbi coordinati dal polisindeto del verso 14 ("che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia"), riprendono senz'altro metafore convenzionali del linguaggio amoroso. Tuttavia, la sinestesia ("ncende"/ "amareggia") si carica di un connotato infernale, con un passaggio dalla sensazione tattile del bruciore delle fiamme, al gusto dell'amarrezza che rimanda alla metafora spirituale del peccato. In tal senso, il verbo "amareggiare" si contrappone al "dolce penser" del v. 3, secondo la logica del rovesciamento dei valori nell'aldilà. Ancora una volta, questa proiezione infernale, non rimanda ad un aldilà cristiano ma, metaforicamente, alla morte dell'anima intellettiva (morta l'anima intellettiva, l'uomo vivente viene dunque ridotto alla sua anima sensitiva che lo accomuna agli altri animali). Infine, la scomparsa definitiva dell'io al verso 14, in cui i quattro verbi transitivi ("strugg'e", "dole", "ncende", "amareggia") sono privi di complemento oggetto e usati in forma assoluta, segna la dissoluzione definitiva dell'io e il compimento di un processo già avviato nei versi precedenti. L'io era stato espresso come soggetto del verbo, ma sempre in forme negative (v. 7: "i' non veggio", v. 9-10: "ch'io .../possa comprender... fiore", v. 12: "i' mai no la veggia"), o espresso come complemento (v. 4: "difatta m'ha", v. 11: "m'uccide"), o ancora relegato nella circostanziale (v. 8: "non è rimasto in me") per indicare appunto un luogo svuotato. Ormai, nelle forme verbali assolute del verso 14 che pur traducono, attraverso le sensazioni, una forte presenza fisica, l'io sembra essersi completamente dissolto nel dolore.

Il secondo movimento, fino alla fine della seconda stanza (v. 15-24), è incentrato sulla metafora della ruota della fortuna che girando, attualizza nel dolore e nell'angoscia la morte annunciata, e permette *in extremis* una rivalutazione finalmente lucida dell'esperienza amorosa.

L'impotenza del poeta, ribadita al verso 15 ("Trovar non posso") viene sottolineata dal contrasto con il signore onnipotente della corte d'Amore di cui affiora il campo lessicale (v. 15: "pietate cheggia", v. 16 "mercé di quel signore"). La richiesta di pietà, residuo metaforico di un contesto cortese contrassegnato dalla gerarchia feudale, diventa però, in questo dramma tutto interiore e "autoreferenziale", assurda, "insensata" (Rea, p. 191) e forse sintomo della perturbazione della facoltà razionali del poeta. L'assimilazione di Amore al signore di questa corte si rifà ad una metafora convenzionale alla quale Cavalcanti sovrappone però in questo caso l'immagine della ruota della fortuna, messa in risalto dalla ripetizione della parola "fortuna" nel processo della *coblas capfinidas* (v. 17, 20) e dal verbo *girare* (v. 17). Questa ruota viene azionata da Amore (v. 16-17: "quel signore /che gira la fortuna del dolore"). In questa composizione metaforica, l'onnipotenza feudale diventa quella del caso, indifferente per natura (v. 20: "per la Fortuna che di me non cura"), e incapace di compassione, verso cui ogni

richiesta di pietà è dunque vana come suggerisce l'uso per antifrasi della parola "mercè" (v. 16). Il verbo *volgere* (v. 20, 21: per la Fortuna [...] /c'ha volta Morte dove assai mi spiace"), non è una semplice ridondanza del *girare* del v. 17. Al movimento di rotazione della fortuna, che suggeriva il carattere fugace della felicità passata ("ogni dolce penser ch'avea"), si è sostituito insensibilmente l'immagine della ruota di un gioco di fiera nel momento in cui si stabilizza nella posizione peggiore ("dove assai mi spiace"). Anche se l'interpretazione sintattica di questi due versi è dibattuta ("la morte" va inteso come soggetto e "la fortuna" come complemento oggetto o vice versa?), la morte del poeta diventa indubitabilmente sempre più imminente.

L'approssimarsi della morte è palesato dall'immagine del malato nel suo letto (v. 19: "lo spirito del cor dolente giace"). Quest'immagine è attinta al Guinizzelli che, per esprimere il perdono del poeta alla donna che lo ha ferito a morte con il suo sguardo, usa il paragone con il malato che perdona in procinto di morire ("passo dentr'al cor... troppo aggravata cosa... che more in letto e giace", *Tegno de folle...*, v. 13-17). Nella rielaborazione cavalcantiana, la morte imminente dell'anima intellettuale sembra minacciare persino "le funzioni vitali del poeta ["lo spiriti del cor"]", travolte, assieme a quelle intellettive, dalla violenza della passione" (Rea, p. 192). La questione è proprio di sapere se la morte fisica suggerita in questo verso 19, sia solo una metafora della morte dell'anima intellettuale o se, conformemente ai trattati di medicina medievale, la passione violenta, degenerando in *melancholia*, si propaghi all'anima sensitiva e vegetativa, provocando la morte fisica (Rea, p. 25). In questo verso, troviamo insomma l'illustrazione di questo giudizio di Rea: "la morte, presenza perennemente incombente nel discorso cavalcantiano [...] è la condizione di morte morale ed intellettuale dell'uomo privato del giudizio razionale e perciò averroisticamente degradato ad "autonoma". Ma nella drammatizzazione lirica, diviene spesso morte fisica vera e propria, alla quale una siffatta passione, prostrando le funzioni vitali può infine condurre, come del resto previsto dalla patologia dell'*amor hereos* descritta nella coeva trattatistica medica" (p. 25). Nel genitivo qualitativo (v. 18: "in loco di paura") l'ubicazione ("in loco") evoca metaforicamente lo stato dell'anima prostrata nella paura, tramite l'immagine di un'interiorità, svuotata di se stessa in questi versi 18 e 19 in cui l'*io* scompare, e riempita di sola angoscia (v. 18: "Pieno d'angoscia"). Quest'angoscia, in cui riecheggia il lamento dei profeti veterotestamentari (*Isai 21, 3*: "angustia possedit me"; *Daniel 13, 22*: "angustiae sunt mihi undique"), assume un valore universale.

Annunciata nei versi precedenti (v. 11: "m'uccide", v. 19: "giace"), l'idea di morte viene chiaramente esplicitata (v. 21: "morte", v. 23: "si more") e attualizzata con l'uso del presente (v. 19: "lo spirito del cor dolente *giace*"; v. 23: "nel tempo ch'e' *si more*"). Questo presente conferisce alla morte del poeta una dimensione universale, sottolineata dal *si* passivante ("si more") che fa suonare il verso 23 come una sentenza morale. Questa perifrasi (v. 23: "nel tempo ch'e' si more") permette di dilatare il momento della morte, che non corrisponde più ad un solo punto del tempo, ma ad una specie di lungo martirio che, anche nell'economia metrica dei versi, controbilancia perfettamente la perifrasi usata per la vita (v. 24: "dilettevole ore"). La rima tra "dolore" (v. 17) e "dilettevole ore" (v. 24) sottolinea il rovesciamento che si opera nella valutazione dell'esperienza amorosa, giudicata finalmente vana. In questo senso, il verso 24 ("m'ha fatto perder dilettevole ore") trasforma il rimpianto del verso 3 ("dolce penser ch'i' avea d'amor") in definitivo rimorso. Nel momento di verità

della morte, il passato dedicato all'amore si connota negativamente, presentandosi come un errore (v. 22: "ch'è stata fallace", v. 24: "m'ha fatto perder"). In un certo qual modo, la denuncia di questa "speranza [...] fallace" razionalizza il "tormento disperato e fero", quasi come il sintomo di una mente risanata *in extremis*, in cui l'angoscia viene sostituita dall'amarezza.

L'ultima stanza (v. 25-31) funge formalmente da congedo, anche se la sua funzione viene profondamente ridefinita. Le rime diventano, per metonimia, una proiezione dell'interiorità devastata del poeta ormai ridotto ad una maschera della Morte in un'ironica teatralizzazione.

Il vocativo iniziale (v. 25: "Parole mie") non si rivolge alla donna, come in un congedo tradizionale, bensì alle rime stesse del poeta, in coerenza con la dinamica autoreferenziale che sorregge l'intera ballata. In un certo senso, la destrutturazione mentale del poeta "desfatto", si ripercuote nelle sue "parole defatte", cioè nella forma stessa della sua poesia ormai incompatibile con le forme liriche cortesi. Questo disfacimento va di pari passo con una rifunzionalizzazione del congedo, e più generalmente, della poesia. Al contrario di quanto proclami il poeta al verso 28 ("lo nome de la mia donna chiamate"), la funzione principale della lirica amorosa non è più, per Cavalcanti, quella di celebrare, o lodare la donna amata, bensì di esprimere il proprio dolore interiore per poterlo dividerlo con un lettorato che diventa il suo vero e proprio destinatario. La ridondanza tra *gire* e *andare* (v. 26: "là dove piace a voi di gire andate") sottolinea questa dinamica della destinazione delle parole ad lettore che il poeta lascia volutamente indefinito, dunque potenzialmente universale ("dove piace a voi"), proprio come quello della canzone dottrinale ("tu puoi sicuramente gir, canzone,/là 've ti piace, ch'io t'ho si adornata..."), *Donna me prega*, v. 71-72).

Le rime del poeta diventano, per metonimia, un'immagine del poeta stesso: l'aggettivazione (v. 25: "disfatte") riprende quella riferita all'io nella ballata ("desfatto") secondo un processo caratteristico del Cavalcanti (si pensi alle "parole adornate/ di pianto, dolorose e sbigottite", *Deh, spiriti miei...*, v. 3-4). Anche il gerundio del verso 27 ("sospirando") andrebbe interpretato in questo senso. L'aggettivo "paurose", non solo lascia intendere che queste rime siano penetrate di paura, come il poeta "in loco di paura" (v. 18), ma forse anche, per la polisemia del termine, che facciano paura a chi le leggesse, proprio come il volto del poeta, all'ultimo verso, fa paura a chi lo vede (v. 30-31: "che, qual mira de fòre,/ vede la Morte sotto al meo colore"): una paura destata dalla compassione e dall'immedesimazione con il dolore altrui, questa compassione con il lettore, ricercata nell'intera ballata, in particolare tramite la portata universale dei riecheggiamenti dei biblici.

Il congedo si richiude con un'inversione della focale (v. 30-31: "che, qual mira de fòre,/ vede la Morte sotto al meo colore"). Questa focalizzazione esterna segna un estraniamento del poeta dalla propria interiorità. Il suo pallore ("meo colore") evoca per metonimia, il volto del poeta e, per ulteriore metonimia, il suo corpo, un corpo vivo fisicamente, ma disanimato. Il pallore diventa così il sintomo della sua morte "interiore", quella della sua anima intellettuale. Per la prima volta nell'intera ballata, l'*io* del poeta si afferma (v. 29: "Io pur rimango in tant'aversitate"), ma solo per abitare un corpo ormai privo di anima intellettuale, "degradato ad autonoma" per dirla con Rea (p. 25), simile ad un

burattino sul palcoscenico, o ad una maschera grottesca⁴. Visto dal di fuori (“qual mira fore”) in questa teatralizzazione finale, il corpo del poeta appare come il contrapposto della donna trionfante nell’epifania finale della Canzone *Veggio negli occhi*.

Radicalmente contrapposta alla canzone XXVI, che propone una rappresentazione vitalistica dell’innamoramento, questa ballata illustra il processo distruttivo indotto della passione amorosa che può perturbare l’anima intellettuale fino alla sua morte, anche se ciò non induce necessariamente la morte fisica del poeta. In ambedue i casi, ritroviamo processi poetici tipici del Cavalcanti, come la teatralizzazione o il riecheggiamento biblico, ma rifunzionalizzati diversamente in base ai relativi contesti. Così come la teatralizzazione ora al servizio sia di un’epifania trionfante della donna, ora al servizio di una grottesca pantomima del poeta sbigottito, gli echi biblici sorreggono a volte un annuncio di imminente salvezza di derivazione neotestamentaria, a volte un dolore assunto a livello universale tramite la ripresa dei profeti dell’Antico Testamento (*Isaia, Daniele e Geremia*).

2) Textes tirés de G. Bassani, *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli, 2012

- *Una lapide in via Mazzini*, de « Fuggito da Ferrara... » à la fin du chapitre (pp. 93-96)

La nouvelle *Una lapide in via Mazzini*, publiée dès 1952, avait déjà été intégrée en 1956 au tout premier cycle ferrarais de Bassani, d’abord intitulé *Cinque storie ferraresi*, puis *Dentro le mura* à partir de 1973. La réapparition énigmatique de Geo Jozs – seul rescapé des 183 déportés juifs ferrarais exterminés à Buchenwald, revenu en août 1945 pour découvrir tout d’abord son nom sur une plaque commémorative à l’entrée de la synagogue de via Mazzini, puis son impossible acceptation et réinsertion dans sa ville natale, jusqu’à devenir lui-même personnage métalittéraire, « de roman » ou « de tragédie », métonymique de l’inconcevable expérience de cette communauté – cette réapparition compte donc parmi les noyaux les plus anciens de la narration bassanienne, et le jury aurait volontiers écouté à ce propos un rappel synthétique, sinon de l’histoire éditoriale de ce texte emblématique et des macro textes qui l’englobent, au moins du projet du *Romanzo di Ferrara*.

L’extrait, tiré de la partie centrale de la nouvelle, est pour l’essentiel un monologue intérieur en style indirect de Daniele Jozs, l’oncle de Geo, recueilli par ce dernier, peu après leurs retrouvailles, dans la tour médiévale de l’immeuble de la famille Jozs, réquisitionné par les partisans de l’ANPI : les candidats ont souvent négligé cette contextualisation, dont

⁴ Il bianco, unità di misura dei colori e più luminoso di tutti, diventa per metonimia, la metafora dell’apparenza, percepita dalla vista (Pirovano, p. 150). Nella canzone dottrinale tuttavia, sulla scia di Dino del Gabbo, l’amore non è una cosa che possa essere conosciuta attraverso la vista: “E’ non si po’ conoscer per lo viso/ compreso: -bianco in tale obietto cade;/ e, chi ben aude, - fomra non si vede:/ dunqu’elli meno, che da lei procede” (*Donna me prega*, v. 63-66).

certains détails étaient pourtant indispensables à une bonne compréhension du texte.

Daniele, couché sur un matelas de fortune, se souvient d'abord de sa fuite de Ferrare après l'armistice de septembre 1943, puis de son retour triomphal en ville, comme résistant, à la libération ; il est surtout troublé par l'attitude de son neveu, avec qui tout dialogue semble impossible. Introduit par une interrogative adversative (« Ma Geo? – si domandava... »), ce dernier est incapable de la moindre joie ou d'un quelconque enthousiasme pour son retour, pour la victoire des alliés ou pour le monde nouveau qui semble s'offrir à eux ; de plus Daniele, depuis longtemps écarté de la famille car pauvre et antifasciste, semble jalouser les liens d'affection incompréhensibles de Geo à l'égard de son autre oncle, Geremia Tabet, fasciste notoire ayant réussi à échapper aussi bien aux lois raciales de 1938 qu'à l'épuration de l'après-guerre. Ainsi, la troisième partie du texte, plus longue et plus elliptique que les précédentes, retrace en détail la première visite de Geo ému au domicile de Geremia, avec Daniele comme témoin, le soir même de son retour, en août 1945, avant qu'il ne devienne pour tout Ferrare une « énigme » et qu'il ne disparaisse inexplicablement en 1948.

Le mouvement du texte, parfois peu mis en évidence par les candidats, est celui d'une progression vers l'obscurité énigmatique de son protagoniste, Geo Josz, à la fois incompréhensible témoin et insupportable incarnation du passé honteux de sa ville et de sa communauté – entre éclats, hurlements et silences elliptiques et convenus. Ces contradictions irrésolues d'une communauté entière et d'une ville, incarnées jusqu'à la folie par ce martyr qu'on ne voudra plus écouter lorsqu'il pourra parler, sont sans cesse mises en lumière par divers éléments du texte : ses péripéties et nœuds dramatiques (l'attitude incompréhensible de Geo face à ses oncles, qui tous deux veulent « guardare al futuro », ses gestes et cris « hystériques et passionnés, presque sauvages », l'obscurité de l'impasse Roversella, le comportement inconséquent de Daniele face au *vecchio fascista*, le statut même de Geremia et son pacte de silence, enfin le regard fixe de Geo sur le *pizzo* de son oncle avocat) ; sa syntaxe (les subjonctifs, les questions répétées et sans réponse de Daniele et du narrateur tout au long de l'extrait et de la nouvelle, tout comme les nombreuses parenthèses et les ellipses) ; enfin son dispositif narratif complexe, où le monologue intérieur indirect de Daniele est entrecoupé par la présence d'un narrateur choral capable, dans la dernière partie du texte, d'assumer également le discours de Geremia (« Il passato era passato, inutile stare lì a rivangarlo! ») – mais jamais celui de Geo.

Daniele lui-même, personnage complémentaire et antithétique au protagoniste (on pouvait ainsi noter le faux nom sur la tombe de son épouse, son plaisir à s'asseoir au Caffè della Borsa, ou encore un engagement politique affirmé, *a contrario* de son neveu) n'est pas un témoin lucide de ce retour du refoulé, car Geo le met lui aussi face à un insoutenable déni, résumé par la contradiction explicite entre son optimisme (« che gioia per lui ritrovare la città [...] ripulita completamente da tutti i fascisti di qualsiasi tipo ») et l'évidence diffuse dans la nouvelle que le fascisme n'a été objet ni d'examen de conscience ni de reniement chez beaucoup de bourgeois ferrarais.

- *Due fiabe*, 1, chapitre 1 en entier (pp. 699-702)

Le texte proposé aux candidats, publié en 1970, est un récit bassanien complet désigné dans son titre même comme conte, genre a priori inattendu dans le *Romanzo di Ferrara*, mais déjà identifié par la critique dans d'autres parties du cycle (notamment dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, où sa présence, bien que plus implicite, transparait assez nettement).

La première des *Due fiabe* qui ouvrent donc *L'odore del fieno* raconte l'histoire de Egle Levi-Minzi, *zitella* mais bon parti de la communauté juive de Ferrare, vivant avec ses parents et réticente au mariage et qui, après avoir dissuadé plusieurs soupirants de la ville et des alentours, finit par séduire, lors d'un office à la synagogue de via Mazzini, un jeune immigré ukrainien, Yuri Rotstein. Yuri sera déporté – ainsi que ses parents – dans les camps d'extermination nazis, non sans avoir auparavant épousé et donné à Egle un fils qui portera son même nom.

Le conte, bien que constitué de trois parties typographiquement marquées, s'inscrit dès lors dans un temps cyclique, au moyen de plusieurs artifices à la fois lexicaux, rhétoriques et narratifs, afin de renvoyer à la vie et à son perpétuel renouvellement. Le jury attendait des candidats une attention toute particulière à cette dimension : par exemple en ouverture, avec la formule de l'*incipit* et la polysyndète enfantine, l'anaphore de « strano », l'évocation du trio « quasi proverbiale » composé d'Egle et de ses parents, ou l'énumération des prétendants refusés – mais également dans les allusions à des festivités ou à des mythologies évoquées par des *topoi* (les matrones alignées à Pourim, Lohengrin assimilé à un prince charmant) qui donnent d'emblée au texte un ton joyeux, presque festif et puéril ; de même, on retrouvait des caractéristiques de ce genre dans les parties suivantes, liées par anadiplose : l'exotisme et le plurilinguisme marqué dans la description physique de Yuri et de sa famille et la dimension épique de leur « transmigrazione », le subterfuge érotique du premier salut au Temple, enfin la description finale de l'enfant, fruit d'un amour éternellement présent marqué par un déictique remarquable (« ... personificazione stessa della vita che in eterno finisce e ricomincia, [...] vive ancora adesso [...] e per sempre, nella loro grande casa di Ferrara »).

Si les candidats devaient être en mesure d'illustrer cet aspect du texte, d'autres parmi ses caractéristiques, comme le réalisme, ne devaient pas manquer d'être questionnées : on pouvait souligner par exemple la précision historique et sociale du récit dans sa description des liens communautaire régionaux ou au sein du Temple, ou encore dans la description des emplois liés au culte, ou bien la justesse psychologique dans le portrait de Egle ou dans la narration indirecte chorale, récurrente chez Bassani. De même, la capacité de Bassani à lier en une durée unique des strates temporelles hétérogènes par analepses, prolepses et ellipses narratives constitue-t-elle une remarquable variation dans la structure de ses contes, particulièrement au regard des invariants célèbres étudiés par la narratologie.

On pouvait également, à ce propos, revenir sur l'hybridation des genres et les transitions de ton voulues par l'auteur dans ce texte (ainsi que dans la seconde fable, voire dans le *Romanzo*), parfois très brutales (le début de la dernière partie est exemplaire à cet égard) ou indiscernables, comme dans le dernier paragraphe du texte. Quoi qu'il en soit, le jury attendait une réflexion sur les caractéristiques, les significations et les enjeux de la fable dans l'œuvre de Bassani, et regrette que plusieurs candidats, pour cette épreuve et pour

d'autres, aient prêté si peu d'attention aux titres des textes dont étaient tirés les extraits qui leur ont été proposés.

- *Altre notizie su Bruno Lattes*, de « Delimitato torno torno... » à « ... stava già recitando le preghiere dei defunti » (pp. 707-709)

Le texte propose le début de cette nouvelle du dernier recueil de récits du *Romanzo de Ferrara* et lui donne son titre, *L'odore del fieno* (première publication en 1972), mais on retrouve ici un personnage apparu dès le début du cycle, publié vingt ans auparavant (*Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, in *Dentro le mura*), puis plusieurs fois, plus marginalement, dans d'autres récits (*Il giardino dei Finzi Contini*).

Bruno Lattes semble être de fait un *alter ego* assez approfondi dans l'œuvre bassanienne, et le jury attendait le rappel de quelques éléments de ce statut et de cette intertextualité unique de la part des candidats, puisqu'elle se développe par ailleurs et de façon tout aussi marquée autour de l'objet de la première partie du texte, le cimetière juif ferrarais qui jouxte les murs de la vieille ville.

Le narrateur bassanien évoque ce cimetière comme un lieu de sérénité où architecture, végétation et rites communautaires se conjuguent en une solennité ancienne, tout d'abord au présent de la narration puis rétrospectivement, dans la chronique paradoxale d'un lieu de vie autour des années de promulgation des lois raciales : entre grands arbres majestueux, sentinelles de garde à la poudrière de la vieille tour des murs et cortèges funèbres en attente de passage, devant les chars chargés d'herbe fraîchement fauchée tirés par les bœufs des paysans du *contado*. On pouvait remarquer que si la description du même cimetière dans *Il giardino dei Finzi Contini* est centrée sur la tombe monumentale de la famille, là aussi le narrateur évoquait avant tout, analeptiquement, une végétation vitale et envahissante pour ce lieu si emblématique de son œuvre.

La seconde partie du texte se recentre précisément, après une ellipse souvent négligée par les candidats, sur le noyau familial de l'un de ces cortèges, quelques années auparavant (en 1933 exactement, comme on pouvait le déduire en lisant attentivement la suite de la nouvelle) et sur le protagoniste de l'extrait, Bruno Lattes adolescent, qui assiste sans enthousiasme aux funérailles d'un oncle longtemps malade. Enfin, au moment de la mise en terre du cercueil et jusqu'à la récitation des prières des morts qui concluent l'extrait, la narration nous fait entendre indirectement le monologue intérieur de Bruno, sa rage juvénile, son rejet de tout fatalisme, et son refus surtout d'appartenir à la « tribu » des Lattes, et plus généralement à la communauté juive (« loro », qui répond antithétiquement au « nostro cimitero » du narrateur), pour préférer s'inscrire dans la lignée de sa mère catholique, qui lui apparaît comme plus vitale et qu'il idéaliserait plus encore dans d'autres textes.

On attendait des candidats une réflexion sur ce trait de caractère, sur sa signification et son évolution à la fois dans la nouvelle (Bruno sera renvoyé brutalement à sa judaïté à partir de la promulgation de lois raciales, en 1938) et dans le cycle (il fait l'objet d'une prise de conscience progressive, à la fois culturelle et politique, dans *Clelia Trotti*, précisément à partir de cette année fatidique). Enfin, quelques mots au moins sur la signification symbolique de

l'expression et du titre *l'odore del fieno* étaient indispensables, à la fois en tant qu'hommage au territoire et à la culture romagnols et ferrarais, et comme réactivation d'une mémoire qui, en évoquant le passé, célèbre encore la vie.

- *Il giardino dei Finzi-Contini*, "Prologo" (pp. 268-271)

Le texte proposé est tiré de la deuxième partie du "Prologue" de *Il giardino dei Finzi-Contini*. Un dimanche d'avril 1957, pendant une sortie en voiture avec des amis, le narrateur visite un cimetière étrusque et la vision des anciennes tombes d'une civilisation perdue devient pour lui l'occasion de se souvenir des Finzi-Contini et de la communauté juive de Ferrare avant la Shoah.

Bassani a lui-même souligné l'importance de ce prologue en insistant sur le fait qu'il anticipe le thème fondamental du roman : « la recherche de la mort pour trouver au fond de celle-ci son contraire ». Il ne faut pas oublier, déclarait-il, « que l'enfant, Giannina, est en quelque sorte la vie, elle est une anticipation de Micol ».

L'extrait proposé s'ouvre précisément sur le personnage de l'enfant, protagoniste de la première séquence du passage et figure complexe car à travers elle l'auteur annonce un certain nombre de thèmes qui structurent le roman et, au-delà, son œuvre tout entière. Aussi le jury s'attendait-il à ce que le candidat s'attarde au cours de son explication au moins sur les points suivants :

- La mélancolie de Giannina comme indicateur de la nécessité d'un rapport « sentimental » avec le passé, seul en mesure de prévenir cette forme d'oubli qu'est l'indistinction à laquelle fait référence le père de Giannina.

- L'opposition entre la figure de Giannina, soucieuse de connaître et le groupe des jeunes filles, qui significativement avancent en sens contraire, et dont la liberté et la gaité sont clairement synonymes d'insouciance et d'oubli du passé : ce qui les rend étranges, c'est-à-dire "différentes" des visiteurs dont elles entravent, d'ailleurs, la marche vers les tombes.

- La « leçon » de Giannina qui apprend aux adultes la nécessité de préserver le caractère vivant du passé.

- La dimension allégorique de Giannina qui est visiblement aussi figure de la poésie et qui, tel le *fanciullino* de Pascoli, grâce à son innocence et à la sagesse "poétique" de sa phrase révèle une vérité fondamentale aux adultes.

Concernant la deuxième séquence du passage (l. 35-66), correspondant à la visite de la nécropole, on pouvait remarquer :

- L'analogie suggérée entre la tombe de la noble famille Matuta et la maison de la famille aristocratique, les Finzi-Contini, protagoniste du roman.

- Le mécanisme poétique du récit et plus généralement du *Roman de Ferrare* consistant à regarder au passé non pas seulement dans une perspective documentaire, philologique ou antiquaire mais avec la volonté de redonner vie à ce passé grâce aux instruments, psychologiques, analogiques et fictionnels propres à la littérature.

- La célébration du devoir de mémoire dont le cimetière, présence obsédante dans le *Roman de Ferrare*, constitue l'emblème pérenne.

La dernière séquence (l. 67-84) amorce en quelque sorte déjà le récit des Finzi-Contini. La visite à la nécropole a été le déclencheur de la réminiscence du narrateur qui suggère, dans ce dernier passage, la nécessité d'offrir un lieu de mémoire aux morts de la shoah demeurés sans sépulture. Le roman peut, en quelque sorte, remplir le tombeau des Finzi-Contini de la mémoire des membres de cette famille morts en Allemagne après leur déportation et dont on a perdu la trace.

- *L'odore del fieno* (pp. 766-769)

L'extrait est tiré des dernières pages de *L'odore del fieno*, VI^e et dernier livre du *Roman de Ferrare*, qui forment un bref chapitre intitulé « Laggiù in fondo al corridoio ». C'est dans cette conclusion, pour ainsi dire, du *Roman* que Bassani semble livrer la clé de sa poétique en insistant sur deux aspects centraux de son oeuvre : d'un côté son architecture lentement mûrie, sans cesse reprise et finement ciselée, de l'autre « l'objectivation formelle du sentiment (et du moi) [F. Bausi]. Compte tenu de la nature théorique et méta-poétique de ce passage, l'explication supposait, outre une très bonne connaissance de l'ensemble de l'oeuvre, la capacité du candidat de commenter les métaphores poétiques utilisées par Bassani pour décrire son travail d'écriture et de les mettre en relation avec les récits auxquels elles se rapportent.

L'extrait se divise en deux grandes parties. La première, où figure la métaphore centrale du « *corridoio* » est consacrée à la structure de quatre des cinq récits qui composent *Dentro le mura*, de *La passeggiata prima di cena* à *Una notte del '43*. La deuxième décrit comment les cinq récits de *Dentro le mura* ont permis à Bassani de construire l'univers ferrarais du roman et fait apparaître l'exigence, concrétisée dans *Gli occhiali d'oro*, de placer au cœur du récit, outre la ville de Ferrare, le moi de l'écrivain.

L'analyse du candidat devait notamment prendre en compte :

- La métaphore du couloir, le long couloir de la mémoire et de la littérature au fond duquel il est possible de retrouver le passé, de lui redonner vie en montrant le caractère éternel de la vie.
- L'insistance sur les renvois d'un texte à l'autre dans le *Roman de Ferrare* comme reflet de la cohésion de l'ensemble et de sa structure extrêmement méditée et travaillée. Les personnages, les lieux, les situations reviennent d'un texte à l'autre dans les récits qui composent *Dentro le mura* anticipant le réseau - développé à l'extrême - présent à l'intérieur du *Roman de Ferrare*.
- La référence à une structure sous-jacente dans les récits, illustrée par des métaphores géométriques. Celle-ci est aussi un renvoi aux deux niveaux – réel et symbolique - sur lesquels se situe constamment l'écriture bassanienne.
- Les relations et les liens subtils qui lient les éléments des récits qui composent le *Roman*, et donc l'architecture complexe de cet édifice, ont pour fonction de révéler les correspondances secrètes qui existent entre les hommes, les choses et les événements, de rendre tangible, en quelque sorte, l'existence d'une réalité qui les transcende.
- L'analyse de la décision, à partir de *Gli occhiali d'oro*, de donner une place centrale au moi de l'écrivain dans le *Roman de Ferrare*. Cette décision pouvait faire l'objet d'un examen critique. Même après *Gli occhiali d'oro* Bassani écrit des romans où le moi n'apparaît pas – *L'Airone* –

tandis que dans les récits de *Dentro le mura* le *moi* n'est pas tout à fait absent. Là où il ne dit pas « moi » l'auteur transfère néanmoins une part d'autobiographie dans ses personnages et inversement là où l'auteur figure comme personnage, son *moi* n'est pas directement autobiographique mais apparaît plutôt "éparpillé" entre les divers personnages du récit. Ainsi, dans *Dentro le mura*, on peut considérer que David et Elia Corcos, Geo Jozs et Bruno Lattes, Pino Barilari etc. constituent autant d'*alter ego*, bien que toujours partiels, naturellement, de l'auteur/narrateur.

II) Traductions improvisées

- **Texte 1**

En août, dans nos pays, un peu avant le soir, une puissante chaleur embrase les champs. Il n'y a rien de mieux à faire que de rester chez soi, au fond de la pénombre, en attendant l'heure du dîner. Ces métairies, que tourmentent les vents d'hivers et que l'été accable, ont été bâties en refuges et, sous leurs murailles massives, on s'abrite tant bien que mal de la fureur des saisons.

Depuis dix ans j'habite le mas Théotime. Je le tiens d'un grand-oncle qui portait ce nom. Comme il est situé en pleine campagne, la chaleur l'enveloppe et, du moment que juillet monte, on n'y peut respirer avec plaisir qu'aux premières heures du jour ou bien la nuit. Encore faut-il qu'il passe un peu de brise. Alors on peut se tenir près de la source, sous le buis, car c'est là qu'on rencontre un air doux, qui sent l'eau vive et la feuille. J'étais seul et je jouissais de cette solitude qu'exaltait la chaleur environnante.

Henri Bosco, *Le mas Théotime*, 1945

Proposition de traduction

In agosto, nelle nostre contrade, poco prima di sera, un caldo potente arroventa i campi. Non vi è nulla di meglio da fare che rimanere in casa, nella penombra profonda, aspettando l'ora di cena. Quelle masserie, tormentate dai venti invernali e prostrate dall'estate, sono state edificate a mo' di rifugi, e dentro le loro spesse mura ci si ripara, per quanto possibile, dal furore delle stagioni.

Da dieci anni abito il maso Théotime. L'ho avuto da un prozio che portava quel nome. Dato che è situato in piena campagna, è immerso nella calura, e con l'inoltrarsi di luglio non vi si può respirare con piacere che alle prime ore del giorno, oppure di notte, sempre che vi sia un filo di brezza. Allora si può stare accanto alla sorgente, sotto il bosso, poiché è lì che si avverte una frescura che sa di foglie e di acqua che scorre.

Ero solo e godevo di quella solitudine esaltata dal calore circostante.

- **Texte 2**

Après la sieste [grand-père] gagnait le grenier. De temps en temps on interprétait un bruit sourd comme un meuble qu'on traîne, tel autre comme un petit éboulement, tel autre encore comme un bris de verre, et on s'inquiétait - mais le plus souvent on avait beau tendre l'oreille, il semblait s'être endormi. Grand-mère se montrait soucieuse : mais qu'est-ce qu'il fabriquait là-haut? Elle redoutait qu'il eût déniché dans notre inextricable fouillis une autre île du Levant. On mourait d'envie de monter voir, mais le grenier nous était interdit. Non formellement, aucune instruction dans ce sens, mais grand-père en son domaine n'était pas un homme qu'on dérangeait. Son mutisme, cette façon de vous regarder sans voir, l'œil mi-clos derrière la fumée de sa cigarette, tissait autour de lui un périmètre de sécurité qui ne se

franchissait qu'avec son assentiment. Il redescendait une heure avant le dîner, un fil de toile d'araignée dans les cheveux, de la poussière sur son veston, se brossait avec soin, refaisait entre deux ongles le plis de son pantalon [...].

Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, 1990

Proposition de traduction

Dopo il riposo pomeridiano il nonno si recava in soffitta. Di tanto in tanto un rumore sordo faceva pensare a un mobile trascinato, un altro a una piccola frana, un altro ancora al rumore di vetri rotti, e ci preoccupavamo – ma il più delle volte per quanto tendessimo l'orecchio, sembrava che si fosse addormentato. La nonna era preoccupata: ma che combina lassù? Temeva che nella nostra inestricabile confusione egli avesse scovato un'altra isola del Levante. Morivamo dalla voglia di salire a vedere, ma l'accesso alla soffitta ci era vietato. Non formalmente, nessuna istruzione in questo senso, ma il nonno sul suo territorio non era un uomo da disturbare. Il suo mutismo, quel suo modo di guardarti senza vederti, con l'occhio semichiuso dietro al fumo della sigaretta, tracciava intorno a lui un perimetro di sicurezza che non poteva essere oltrepassato se non con il suo consenso. Tornava giù un'ora prima della cena, con un filo di ragnatela tra i capelli, della polvere sulla giacca, si spazzolava con cura, rifaceva tra due unghie la piega dei pantaloni [...].

• **Texte 3**

Il était immense et très mince. En levant le bras il eût touché les solives. Sa tête était légèrement penchée en avant, comme si le cou n'eût pas été planté sur les épaules, mais à la naissance de la poitrine. Il n'était pas voûté mais cela faisait comme s'il l'était. Ses hanches et ses épaules étroites étaient impressionnantes. Le visage était beau. Viril et marqué de deux grandes dépressions le long des joues. On ne voyait pas les yeux, que cachait l'ombre portée de l'arcade. Ils me parurent clairs. Les cheveux étaient blonds et souples, jetés en arrière, brillant soigneusement sous la lumière du lustre. Le silence se prolongeait. Il devenait de plus en plus épais, comme le brouillard du matin. Epais et immobile. L'immobilité de ma nièce, la mienne aussi sans doute, alourdissaient le silence, le rendaient de plomb. L'officier lui-même, désorienté, restait immobile, jusqu'à ce qu'enfin je visse naître un sourire sur ses lèvres. Son sourire était grave et sans nulle trace d'ironie. Il ébaucha un geste de la main, dont la signification m'échappa.

Vercors, *Le silence de la mer*, 1942

Proposition de traduction

Era smisurato e assai esile. Alzando le braccia avrebbe toccato le travi del soffitto. Il capo era leggermente chino in avanti, come se il collo non fosse stato piantato sulle spalle, ma alla radice del petto. Non era curvo, ma era come se lo fosse. I fianchi e le spalle strette erano impressionanti. Il volto era bello. Virile e segnato da due grandi incavi lungo le gote. Non si vedevano gli occhi, che nascondeva l'ombra proiettata dall'arcata sopracciliare.

Mi sembrarono chiari. I capelli erano biondi e morbidi, all'indietro, e brillavano accuratamente sotto la luce del lampadario.

Il silenzio si prolungava. Si faceva sempre più denso come la nebbia del mattino. Denso ed immobile. L'immobilità di mia nipote, anche la mia senza dubbio, appesantivano quel silenzio, lo rendevano di piombo. L'ufficiale stesso, disorientato, restava immobile, finché infine vidi spuntargli sulle labbra un sorriso. Il suo sorriso era grave e privo di ogni traccia di ironia. Accennò un gesto con la mano, il cui significato mi sfuggì.

- **Texte 4**

Mon père avait acheté cet appartement au milieu des années 60. Un achat au comptant. En peu de temps il avait amassé plus d'argent qu'un Rotko n'en avait jamais eu. À cette époque, l'agent immobilier qu'il avait contacté l'avait entraîné rue Dupin, où une grande barre d'habitation, dite « de standing », « avec tout le confort moderne », venait d'être livrée. Lorsque mon père s'était trouvé devant le bâtiment de six étages, il avait compté les fenêtres sur la rue ; l'agent, de son côté, lui débitait la liste des avantages de la résidence flambant neuve : chauffage électrique, vide-ordures, cloisons insonorisées, volets roulants ...

[...] Sur le trottoir d'en face, il avait remarqué un immeuble XVII à la façade à colombages. Comme un panneau l'indiquait, l'appartement du premier était libre. Plongeant le regard à travers l'ouverture qui s'offrait à la rue, mon père y découvrit de hauts plafonds, un lustre à boules, des poutres apparentes sur une table nappée, il aperçut des chandeliers en bronze ; dans un coin, de ravissants cabriolets, rehaussés de velours [...]

Thierry Hesse, *Démon*, 2010

Proposition de traduction

Mio padre aveva comprato quell'appartamento a metà degli anni Sessanta. Un acquisto in contanti. In poco tempo, aveva accumulato più soldi di quanto un Rotko ne avesse mai avuti. A quell'epoca, l'agente immobiliare che aveva contattato lo aveva condotto in rue Dupin, dove era stato appena ultimato un grande complesso abitativo detto di classe, «con tutte le comodità moderne». Quando mio padre si era ritrovato davanti a quell'edificio di sei piani, aveva contato le finestre che si affacciavano sulla via; da parte sua, l'agente snocciolava i vantaggi del complesso nuovo fiammante: riscaldamento elettrico, scarico a colonna per i rifiuti, pareti insonorizzate, avvolgibili alle finestre...

[...] Sul marciapiede di fronte, aveva notato una palazzina del diciassettesimo secolo con la facciata con le travi di legno apparenti. Come indicava un cartello, l'appartamento del primo piano era libero. Guardando attraverso la finestra che si affacciava sulla strada, mio padre vi scoprì soffitti alti, un lampadario a sfere di vetro, travi a vista; su un tavolo coperto da una tovaglia, vide candelabri di bronzo; in un angolo, splendide poltroncine ornate di velluto [...].

- **Texte 5**

Je laissais les autres finir de goûter dans le bas du parc, au bord des cygnes, et je montais en courant dans le labyrinthe, jusqu'à telle charmille où je m'asseyais, introuvable, adossé aux noisetiers taillés, apercevant le plant d'asperges, les bordures de fraisiers, le bassin où, certains jours, les chevaux faisaient monter l'eau en tournant, la porte blanche qui était la « fin du parc » en haut, et au delà, les champs de bleuets et de coquelicots.

Dans cette charmille, le silence était profond, le risque d'être découvert presque nul, la sécurité rendue plus douce par les cris éloignés qui, d'en bas, m'appelaient en vain, quelquefois même se rapprochaient, montaient les premiers talus, cherchant partout, puis s'en retournaient, n'ayant pas trouvé ; alors plus aucun bruit ; seul de temps en temps le son d'or des cloches qui au loin, par-delà les plaines, semblait tinter derrière le ciel bleu, aurait pu m'avertir de l'heure qui passait ; mais, surpris par sa douceur et troublé par le silence plus profond, vidé des derniers sons, qui le suivait, je n'étais jamais sûr du nombre des coups.

Marcel Proust, *Sur la lecture*, Actes Sud, 1988.

Proposition de traduction

Lasciavo gli altri finire di fare merenda giù nel parco, vicino ai cigni, e salivo di corsa nel labirinto, fino a un carpineto dove mi sedevo, introvabile, appoggiato ai noccioli potati, scorgendo la piantina di asparagi, i bordi piantati a fragole, il bacino dove, in certi giorni, i cavalli facevano salire l'acqua girando, la porta bianca che segnava « la fine del parco » in alto e, più in là, i campi di fiordalisi e di papaveri.

In quel carpineto, il silenzio era profondo, il rischio di venire scoperti quasi inesistente, il senso di sicurezza reso più dolce dalle grida lontane che, da giù, mi chiamavano invano, a volte si avvicinavano, salivano le prime scarpate, cercando ovunque, poi se ne ritornavano indietro, non avendomi trovato; allora più nessun rumore ; solo, ogni tanto, il suono aureo delle campane che, in lontananza, di là dalle pianure, sembrava echeggiare dietro il cielo azzurro, avrebbe potuto avvisarmi del passar delle ore; ma, sorpreso dalla sua dolcezza e turbato dal silenzio più profondo, svuotato degli ultimi suoni, che seguiva, non ero mai sicuro del numero dei rintocchi.

• **Texte 6**

Il était le dernier rejeton d'une famille noble et riche, mais peu mondaine, et qui très tard et jalousement l'avait retenu entre les murs solitaires d'un manoir écarté de la province. À quinze ans, on voyait fleurir en lui tous les dons de l'esprit et de la beauté, mais il s'était détourné des succès que chacun lui promettait à Paris avec une fermeté singulière. Le démon de la connaissance s'était déjà rendu maître de toutes les forces de cet esprit. Il visita les universités de l'Europe, et de préférence les plus anciennes, celles où les maîtres du Moyen Age laissaient encore le souvenir d'un savoir philosophique rarement dépassé par les modernes. [...]

Dans ces dernières années, la beauté de son visage toujours plus constamment pâle avait pris un caractère presque fatal. Les lignes fermes du front divisé en deux lobes bombés se

Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

perdaient dans une chevelure blonde et aérienne, d'un tissu si délié que le vent en y jouant en déplissait et allongeait les boucles sèches et divisées - caractère extrêmement rare de certaines figures vouées aux recherches toujours exténuantes de la spéculation.

Julien Gracq, *Au château d'Argol*, 1938

Proposition de traduction

Era l'ultimo rampollo di una famiglia nobile e ricca, ma poco mondana, e che a lungo e con gelosia, lo aveva trattenuto tra le mura solitarie di un maniero isolato della regione. A quindici anni, si vedevano fiorire in lui tutti i doni dello spirito e della bellezza, ma aveva girato le spalle ai successi che tutti gli promettevano a Parigi con una fermezza singolare. Il demone della conoscenza si era già impadronito di ogni forza di quello spirito. Frequentò le università dell'Europa, e preferibilmente quelle più antiche, proprio quelle in cui i maestri del Medioevo lasciavano ancora il ricordo di una scienza filosofica di rado superata dai moderni. [...]

Negli ultimi anni, la bellezza del suo viso sempre più costantemente pallido aveva assunto un carattere quasi fatale. I lineamenti risolti della fronte divisa in due lobi bombati si perdevano in una capigliatura bionda e aerea, la cui consistenza così morbida che il vento, giocandovi, ne spettinava e disfaceva i boccoli leggeri e separati – particolarità estremamente rara di certe figure destinate alle ricerche sempre estenuanti della speculazione.

• **Texte 7**

Quand je me retrouvai dans l'appartement à la moquette pâlie, je me réveillai, brutalement ; je n'avais pas atterri chez Jacques, mais à la maison ; j'allais passer l'année entre ces murs. J'embrassai d'un coup d'œil la suite des jours et des mois : quel désert ! Les anciennes amitiés, les camaraderies, les plaisirs, j'en avais fait table rase ; Garric était perdu pour moi ; je verrais Jacques au mieux deux ou trois fois par mois, et rien ne m'autorisait à attendre de lui plus qu'il ne m'avait donné. Je connaîtrais donc à nouveau le découragement des réveils où ne s'annonce aucune joie ; le soir, la caisse à ordures qu'il faut descendre ; et la fatigue et l'ennui. Dans le silence des châtaigneraies, le délire fanatique qui m'avait soutenue l'an dernier avait achevé de s'éteindre ; tout allait recommencer : sauf cette espèce de folie qui m'avait permis de tout supporter.

Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958

Proposition de traduction

Quando mi ritrovai nell'appartamento dalla moquette sbiadita, mi svegliai, brutalmente; non ero finita da Jacques, ma a casa; avrei passato l'anno tra quei muri. Abbracciai con un'occhiata la serie dei giorni e dei mesi: che deserto! Le vecchie amicizie, il cameratismo, i piaceri, ne avevo fatto tabula rasa: Garric era per me perduto; avrei visto Jacques tutt'al più due o tre volte al mese, e niente mi autorizzava ad aspettarmi da lui più di quanto non mi avesse dato. Avrei quindi conosciuto di nuovo lo scoramento dei risvegli nei quali nessuna gioia viene annunciata; la sera, la cassetta della spazzatura che bisogna portare

giù; e la stanchezza e la noia. Nel silenzio dei castagneti, il delirio fanatico che mi aveva sostenuto l'anno scorso aveva terminato di spegnersi; tutto sarebbe ricominciato: tranne quella specie di follia che mi aveva permesso di sopportare tutto.

- **Texte 8**

Dans les déjeuners de fête, les références au passé se raréfiaient. Il était hors d'intérêt d'exhumer pour les jeunes convives les grands récits de notre entrée dans le monde, et nous avions autant horreur qu'eux des guerres et de la haine entre les peuples. Nous n'évoquions pas davantage l'Algérie, le Chili ou le Vietnam, ni Mai 68 ni la lutte pour l'avortement libre. Nous n'étions contemporains que de nos enfants.

Le temps d'avant quittait les tables familiales, s'évadait du corps et des voix des témoins. Il était à la télévision dans des documents d'archives commentés par une voix de nulle part. Le « devoir de mémoire », c'était une obligation civique, le signe d'une conscience juste, un nouveau patriotisme. Après quarante ans de consentement à l'indifférence envers le génocide des Juifs [...] on croyait ressentir de la honte mais c'était une honte retardée. C'est seulement en regardant *Shoah* que la conscience contemplait avec effroi l'étendue possible de sa propre inhumanité.

Annie Ernaux, *Les années*, 2008

Proposition de traduction

Nei pranzi di festa, i riferimenti al passato diventavano rari. Esumare i grandi racconti della nostra entrata nel mondo era senza interesse per i giovani invitati, e avevamo il loro stesso orrore per le guerre e per l'odio tra i popoli. Non evocavamo molto neanche l'Algeria, il Cile o il Vietnam, né il Maggio del '68 né la lotta per l'aborto libero. Eravamo contemporanei soltanto dei nostri figli.

Il tempo passato abbandonava le tavolate familiari, evadeva dal corpo e dalle voci dei testimoni. Era in televisione nei documenti d'archivio commentati da una voce che non veniva da nessuna parte. Il « dovere di memoria » era un obbligo civico, il segno di una coscienza giusta, un nuovo patriotismo. Dopo quarant'anni di consenso all'indifferenza nei confronti del genocidio degli Ebrei [...] credevamo di provare vergogna ma era una vergogna ritardata. È soltanto guardando *Shoah* che la coscienza contemplava con spavento l'entità possibile della propria disumanità.

- **Texte 9**

Les guerres du monde suivaient leur cours. L'intérêt qu'on avait pour elles était inversement proportionnel à leur durée et leur éloignement, dépendait surtout de la présence ou non d'Occidentaux parmi les protagonistes. On n'aurait pu dire depuis combien d'années les Iraniens et les Irakiens s'entre-tuaient, les Russes tentaient de mater les Afghans. Encore moins les motifs, persuadés intimement qu'ils ne le savaient plus eux-mêmes et signant sans conviction des pétitions pour des conflits dont on avait oublié les causes. On s'embrouillait entre les factions en lutte au Liban, les chiïtes et les sunnites, les chrétiens en plus. Qu'on se

massacre pour la religion nous dépassait, preuve que ces populations en étaient restées à un stade inférieur. Nous en avons fini avec l'idée de guerre. On ne croisait plus de garçons en uniforme et faire l'armée était une corvée à laquelle tous essayaient d'échapper. L'antimilitarisme avait perdu sa justification, la chanson du *Déserteur* de Boris Vian référait à un temps évanoui.

Annie Ernaux, *Les années*, 2008

Proposition de traduction

Le guerre del mondo seguivano il loro corso. L'interesse che avevamo per esse era inversamente proporzionale alla loro durata e alla loro distanza, dipendeva soprattutto dalla presenza o no di Occidentali tra i protagonisti. Non avremmo potuto dire da quanti anni gli Iraniani e gli Iracheni si uccidevano a vicenda, i Russi tentavano di domare gli Afghani. Ancor meno le ragioni, intimamente persuasi che non lo sapessero più neanche loro e firmando senza convinzione delle petizioni per dei conflitti di cui avevamo dimenticato le cause. Ci confondevamo a proposito delle fazioni in lotta in Libano, gli sciiti e i sunniti, i cristiani in più. Che ci si massacrasse a causa della religione andava oltre il nostro intendimento, era la prova che quelle popolazioni erano restate ad uno stadio inferiore. Avevamo eliminato l'idea della guerra. Non incontravamo più ragazzi in uniforme e fare il soldato era una faticaccia alla quale tutti cercavano di sfuggire. L'antimilitarismo aveva perduto la propria giustificazione, la canzone del *Disertore* di Boris Vian faceva riferimento a un'epoca scomparsa.

III) Epreuve professionnelle

1) Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve

EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des épreuves écrites d'admission :

« Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum ; exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ; coefficient 2). L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat ».

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

RÉSULTATS DE L'ÉPREUVE dite PROFESSIONNELLE

27 candidats admissibles

Notes sur 20	Nombre de candidats ayant obtenu cette note
17	1
16	2
09	1
06	2
05	5
04	2
03	5
02	9

Moyenne des admissibles : 05,03

Moyenne des admis : 09,44

Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports des sessions précédentes. Les critères d'évaluation établis par le jury et que vous retrouverez ci-dessous sont précis et détaillés et se fondent sur la réflexion théorique qui sous-tend les programmes en vigueur.

Le jury attend que les candidats conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, nous préconisons que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à la définition d'objectifs didactiques puis à la recherche d'une mise en œuvre didactique pour atteindre ces objectifs.

Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve.

EXPLICITATION DES CRITERES D'EVALUATION - ATTENTES DU JURY ET CONSEILS

Ce paragraphe énonce les critères et les attentes du jury qui évalue avant tout la pertinence et la cohérence profonde de l'exposé. Lorsque le candidat a défini par une analyse de niveau universitaire la ligne directrice et la problématique de son dossier, les objectifs pédagogiques en découlent logiquement et ce sont les objectifs fixés qui déterminent la mise en œuvre didactique.

Le jury n'attend pas la description détaillée de toutes les séances et de toutes les activités mais la mise en lumière du processus d'apprentissage, la logique des enchaînements, la justification didactique des activités choisies, le tout accompagné d'exemples illustratifs des choix réalisés.

A. Compréhension et spécificité du dossier

Le candidat débutera sa préparation comme sa présentation par une analyse du dossier. Chaque document du dossier fera l'objet d'une analyse complète et de niveau universitaire. Le candidat dégagera le lien et l'articulation entre les documents (complémentarité, opposition, illustration etc.), la cohérence interne du dossier, son thème fédérateur. Il présentera au jury, de façon synthétique et concise, après avoir fait un choix portant sur les éléments qui seront utilisés dans le projet didactique, 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'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'approprier 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 de la séance

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.

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 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.

Composition des dossiers

Les dossiers de cette année comportent chacun au moins un document iconographique, un texte et une vidéo. Ils sont construits de telle sorte qu'ils peuvent concerner toutes les activités langagières.

2) Dossier AMBIENTE

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Vidéo

Extrait du TGr Lazio – novembre 2011

L'ecomostro di Ceccano

DOCUMENT 2 - Texte

Extrait de *La speculazione edilizia*, Italo Calvino, 1963

DOCUMENT 3 - Article

Da Milano a Palermo, viaggio fotografico a caccia di ecomostri - reportage photo Maria Teresa Furnari –
texte Renato Benedetto

<http://reportage.corriere.it/cronache/2014/>

DOCUMENT 4 - Article

Ecomostri: riqualificare è meglio che demolire. Parola di architetto - Federica D'Amato - article tiré du site du quotidien il Centro – Edition de Pescara- 09 octobre 2013

<http://ilcentro.gelocal.it/pescara/cronaca/2013/10/09/>

DOCUMENT 5 - Article

L'ex fabbrica Tobler, ristrutturata intorno al suo cortile – article tiré du blog Rotta su Torino, 18 mai 2015

<http://rottasutorino.blogspot.fr/2015/05/>

DOCUMENT 6 - Article

Un ponte della Salerno-Reggio trasformato in condominio - Dario D'Elia – article tiré du site Tom's Hardware, avril 2014

<http://www.tomshw.it/news/>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Espaces et échanges - Quels sont les résultats de l'action de l'homme sur le paysage ?

Idee de progrès - Quelles sont les formes de remédiation à la dégradation de l'environnement ?

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a passé plus de 20 minutes sans regarder le jury, ce qui, d'un point de vue communicationnel, est rédhibitoire. Sa présentation a aplati les documents sans mettre à jour la perspective diachronique qui les reliait. Son français était relâché.

- Le 2^{ème} candidat a analysé correctement les documents, mettant en évidence les enjeux du dossier. Toutefois sa maîtrise encore imparfaite du français ne lui a pas permis d'obtenir la moyenne.

- La 3^{ème} candidate a écarté de son projet pédagogique le texte d'Italo Calvino arguant de la difficulté pour les élèves. Mais, à force d'expurger le dossier de ses difficultés, il n'y a plus rien à en tirer d'intéressant en classe : il est vaguement question d'écologie, vaguement question d'architecture, vaguement question de mafia.

3) Dossier FASCISME

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Affiche

Archives historiques de Modène – 1944

DOCUMENT 2 - Illustration

Extrait de Mariella COLIN, *Les enfants de Mussolini. Littératures, livres, lectures d'enfance et de jeunesses sous le fascisme. De la Grande Guerre à la chute du régime*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2010, 398 p.

DOCUMENT 3 – Vidéo

Extrait du film de Federico FELLINI, *Amarcord*, 1973

DOCUMENT 4 – Vidéo

Extrait du film de Florestano VANCINI, *Il delitto Matteotti*, 1973

DOCUMENT 5 – Texte

Extrait de *Il vecchio con gli stivali*, Vitaliano BRANCATI, 1946

DOCUMENT 6 – Texte

Extrait de *Vangelo veneziano*, Nantas SALVALAGGIO, 1994

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir

Quelles sont les formes de répression à la disposition du pouvoir ?

Quels sont les mécanismes de la répression (de l'avertissement à l'assassinat) ?

Quelles attitudes peut-on avoir face au pouvoir (dénoncer le pouvoir comme Matteotti, accepter le pouvoir...)?

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a fourni une prestation de piètre qualité : analyse du dossier approximative et longue description paraphrastique et superficielle des documents. La candidate ne savait pas les dates de début et de fin du fascisme. La langue française utilisée était relâchée. Son exploitation pédagogique était incohérente avec la problématique posée.

- La 2^{ème} candidate a effectué une bonne analyse des documents. Toutefois le projet pédagogique (faire jouer et enregistrer l'interrogatoire d'un opposant par des fascistes) a suscité un grand émoi au sein du jury. Lors de l'entretien, la candidate s'est rendu compte du problème éthique soulevé par sa tâche finale et a su se corriger.

- Le 3^{ème} candidat a fait montre d'une culture et d'une analyse solides qui lui ont permis de cerner les enjeux du dossier et d'en proposer une exploitation cohérente. A aucun moment le candidat n'a perdu de vue sa problématique : les objectifs et les activités proposées pour la séquence étaient en totale adéquation et permettaient de préparer les élèves à la réalisation du projet final.

4) Dossier JOURNALISME

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Vidéo

Extrait du film *Fortapàsc*, Marco RISI, 2009

DOCUMENT 2 - Article

Interview de Fabrizio Gatti

<http://magazine.festivaldelgiornalismo.com/?p=1584>

DOCUMENT 3 - Texte

Extrait de *Sostiene Pereira*, Antonio TABUCCHI, 1994

DOCUMENT 4 - Article

Recension de *Il giornalista* de Miriam MAFAI

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir - Le rôle du journaliste dans la société. Dans quelle mesure le journaliste est-il essentiel ?

Analyse des productions des candidats

- La 1ère candidate a fourni une description très plate du dossier sans jamais prononcer des mots clés comme " verità", "censura" ni remettre en contexte les documents.
- La 2ème candidate a obtenu la meilleure note en fournissant une analyse complète, sachant mettre en perspective les documents les uns avec les autres et en ne perdant jamais de vue la problématique énoncée au début de son exposé.
- La 3ème candidate a occulté la remise en contexte des documents par exemple en ne situant pas Myriam Maffai par rapport à la censure fasciste. Sa langue française est de qualité très médiocre.

5) Dossier MAFIA

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Vidéo

Interview de Paolo BORSELLINO, juin 1992

DOCUMENT 2 - Vidéo

Reportage intitulé « *Addiopizzo Travel diventa tour operator* », juin 2014

DOCUMENT 3 - Texte

Page extraite du *Manifesto dell'antimafia* de Nando DALLA CHIESA sur « la zona grigia », 2014

DOCUMENT 4 - Article

Article de Roberto SAVIANO publié sur le site de *Repubblica*, 2010

http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/03/25/news/libro_saviano-2883442/

DOCUMENT 5 – Texte

Communiqué de presse du *Ministero per i beni e le attività culturali* à l'occasion de la biennale de Venise, 2011

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir - L'engagement citoyen. Le pouvoir de la parole.

Mythes et héros - Les nouveaux héros sont-ils ces citoyens qui s'engagent au service de la société ?

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate s'est laissée dépassée par ses connaissances sur la mafia sans prendre en compte la spécificité de ce dossier. Son analyse était plate et à aucun moment les documents n'ont été mis en relation. Pendant l'entretien, elle n'a pas répondu aux questions qui lui étaient posées par le jury si ce n'est par monosyllabes.

- La 2^{ème} candidate dont la langue française était très médiocre, n'a pas su cerner l'enjeu du dossier ni mettre les documents en relation. La mise en œuvre est une longue liste d'activités langagières qui ne construisent pas de sens et ne répondent à aucune problématique.

- La 3^{ème} candidate avait une qualité de français telle qu'elle était incompréhensible par moment. Sa tâche finale était très problématique : réaliser une exposition en italien au CDI avec 3 panneaux : *Mafia ieri, oggi e domani*. Elle n'a pas su voir les problèmes que ce dernier panneau pouvait soulever.

6) Dossier TRAVAIL

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Article

Extrait du site Rainews.it, novembre 2015

Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

DOCUMENT 2 - Texte

Discours d'Adriano Olivetti, 23 avril 1955

Extrait de: A. Olivetti, "Città dell'uomo", Edizioni di Comunità, Milano 1959

DOCUMENT 3 - Texte

- Couverture et 4^{ème} de couverture de *La dismissione* - Ermanno REA, 2002,

- Extrait de *La dismissione* p. 65-66

DOCUMENT 4 - Vidéo

Il pianeta acciaio di Emilio Marsili, 1962 - Fondazione Ansaldo.

DOCUMENT 5 - Article

La Lucania che non t'aspetti: le bellezze della 'Lagonegro valley'

Article de Monica RUBINO - août 2015 – publié sur le site de Repubblica

<http://www.repubblica.it/viaggi/2015/08/26/news/>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Idee de progrès / Espace et échanges

Industrialisation-désindustrialisation-nouvelles formes d' "imprenditorialité".

Quelles formes de développement économique durable peut-on imaginer ?

Quelles conséquences a eu l'échec de l'industrialisation du Sud de l'Italie ?

Quel est le rapport entre la nature et la technique?

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate n'a pas fourni d'analyse fine des documents mais a en revanche fourni un cours très détaillé et structuré, occultant totalement l'approche diachronique.

- La 2^{ème} candidate a abordé le dossier avec une bonne problématique (quelle est la place et quel est le rôle du Sud de l'Italie dans l'évolution industrielle du pays ?) mais s'est ensuite perdue dans des considérations environnementales, éloignées du sujet. La langue française était de piètre qualité.

- La 3^{ème} candidate a proposé une tâche finale intéressante (réunissant un entrepreneur avec un ouvrier sidérurgique licencié pour débattre lors d'une convention). Elle n'a néanmoins pas su utiliser suffisamment les supports contenus dans le dossier pour étayer sa mise en œuvre malgré une analyse assez fine.

7) Dossier ARTISTE ET POUVOIR

Composition du dossier

Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

DOCUMENT 1 - Tableau
Aeroritratto di Benito Mussolini aviatore

Alfredo GAURO AMBROSI, 1930.

320x200 cm – peinture sur toile

DOCUMENT 2 - Peinture murale
Peinture murale de BLU
Campobasso, 2011

DOCUMENT 3 - Article
Gaetano Porcasi, un pittore antimafia - Salvo VITALE
Extrait du site I siciliani
<http://www.isiciliani.it/sostieni/>

DOCUMENT 4 - Vidéo
Spot *Italia/viaggia nella bellezza*
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

DOCUMENT 5 – Texte
La divina commedia - Dante ALIGHIERI
Extrait du chant VI du Purgatoire (texte et paraphrase)

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Lieux et formes du pouvoir

L'artiste et le pouvoir : qui a besoin de l'autre ? L'artiste peut être contre ou au service de, mais il peut aussi dépasser ce manichéisme pour servir autre chose (la *legalità* ou la solidarité et la mémoire comme dans le cas de Porcasi, de BLU).

Le pouvoir a besoin de l'artiste pour asseoir son image, sa communication.

Cette entrée permettait de contextualiser les différentes formes d'expressions artistiques et de ne pas aplatir la réflexion.

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a fourni une description superficielle des documents sans mettre en évidence par exemple que l'*Aeroritratto di Benito Mussolini* - tableau de Alfredo Gauro- était de la propagande, ou affirmant par exemple que la Mafia était un contre-pouvoir.

- La 2^{ème} candidate propose un projet pédagogique en 6h dont le but est de faire élaborer "una frasi" à une classe niveau B1.

- La 3^{ème} candidate, qui a organisé une séquence de 3h à partir de ce dossier, a cité et analysé la paraphrase en italien moderne de la *Divina commedia* sans jamais lire ni prononcer un seul vers du texte écrit par Dante, a affirmé que les œuvres d'art parlent d'elles-mêmes pour ensuite se contredire et parler du sens caché des œuvres d'art.

Remarque générale concernant les trois dossiers liés à l'art : le jury s'est rendu compte que les candidats n'avaient pas l'habitude d'utiliser l'art dans leur classe. Très peu nombreux ont été ceux qui savaient présenter l'œuvre et son auteur, la décrire, l'interpréter, lui donner du sens et l'inscrire dans un contexte historique et/ou culturel.

8) Dossier MECENAT

Composition du dossier

DOCUMENTS 1A et 1B - Fresques

1A *Lorenzo il Magnifico fra filosofi e letterati del suo tempo*, Giorgio VASARI, 1556-1558

Fresque – Florence, Palazzo Vecchio, Museo, sala di Lorenzo il Magnifico

1B *Lorenzo il Magnifico, circondato dagli artisti nel giardino delle sculture, incontra Michelangelo*, Ottavio VANNINI, 1638-1642

Fresque – Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, sala di Giovanni da San Giovanni

DOCUMENT 2 - Article

Per l'Orchestra fondata da Claudio Abbado il futuro è nel crowdfunding - Diletta Parlangeli

Extrait du site du quotidien La Stampa - 19/03/2016

<http://www.lastampa.it/2016/03/19/tecnologia/idee/>

DOCUMENT 3 - Vidéo

Campagne MusicRaiser du groupe Pagliaccio, originaire de Biella, octobre 2014

DOCUMENT 4 - Fresques

Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo, Ambrogio LORENZETTI, 1337-40,

Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena

DOCUMENT 5 – Texte

Orlando furioso, Ludovico ARIOSTO.

Chant I, 1-4 Proemio

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Idée de progrès - Le mécénat hier et aujourd'hui : comment et pourquoi ? (nouveaux protagonistes et nouvelles technologies)

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate, forte de ses connaissances et de son expérience dans des classes ESABAC, s'est laissée noyer par tous les apports culturels et n'a pas su présenter une seule séance de son projet pédagogique, modifiant sans cesse ses pistes, rectifiant, faisant et défaisant son projet pour n'en rien laisser.

- Le 2^{ème} candidat : le ton badin de cette présentation n'a pas occulté la vacuité des propos. Il faut absolument aller au cœur des documents pour en tirer une analyse fine qui permette de les mettre en perspective.

- La 3^{ème} candidate a survolé le dossier et a présenté les documents de manière stéréotypée : l'Italie pays de l'art sans aller plus loin. La mise en œuvre pédagogique ainsi que la tâche proposée sont remarquables d'incohérence : l'évaluation de l'EOC dans une classe du cycle terminal consiste à enregistrer sa lecture d'un article et la tâche intermédiaire à élaborer une saynète à partir du *Proemio dell'Orlando Furioso*.

9) Dossier STREET ART

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Vidéo

Reportage réalisé pour La Nazione sur le MeP - Marco LEONI, 2011

DOCUMENT 2 - Article

Bologna, Blu cancella tutti i suoi murali: "No alla street art privatizzata"

Michele SMARGIASSI -12 marzo 2016

Extrait du site internet de *Repubblica*.

<http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna>

DOCUMENT 3 - Page internet

Il murale di Falcone imbrattato, 2011

Page du blog de Condello Domenico

<http://www.stopcensura.com/2011/05/vergogna-catania-imbrattato-il-murale.html>

DOCUMENT 4 - Article

Street art: arte o vandalismo? - Anna Fornaciari- 2015

Extrait d'un site Internet

Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

<http://takeawayartblogger.com/2015/12/11/street-art-arte-o-vandalismo/>

DOCUMENT 5 - Article

La street art e la guerra alle apparenze. Intervista a NemO'S

Giampiero Ciccio - octobre 2015

Extrait du site internet de L'ECODELSUD

<http://www.lecodelsud.it/la-street-art-e-la-guerra-alle-apparenze-intervista-a-nemos>

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Espaces et échanges -

Quelle expression artistique trouve sa place dans la rue et dans la ville ?

Quels sont les avantages de cet espace public ? (L'art pour l'art ; l'anonymat ; la gratuité)

Quels en sont les limites et inconvénients ? (Vandalisme ; mécontentement des riverains ; valeur de cet art)

Que représentent et qu'apportent alors les musées ? (Transmission du patrimoine et, partant, d'une identité ; le musée en tant qu'œuvre d'art en soi ; l'intimité et le recueillement nécessaires pour goûter une œuvre)

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a été dépassée par la nouveauté de ce dossier et n'est pas parvenue à faire le lien entre les documents ; son analyse s'est avérée superficielle.

- La 2^{ème} candidate a su se saisir du dossier et mettre en évidence les liens thématiques entre les documents, les faisant tout à tour se répondre ou s'opposer, le tout dans un français de grande qualité. Chaque séance a permis d'apporter un ou plusieurs éléments de réponse à la problématique.

- La 3^{ème} candidate s'est exprimée de manière floue et approximative dans un français imprécis et relâché, sans cerner l'italianité du dossier. La mise en œuvre pédagogique n'a pas ciblé le sens et les activités proposées ne répondaient à aucun objectif.

10) Dossier SENIORS

Composition du dossier

DOCUMENT 1 - Vidéo

Portrait d'une *badante*, Larissa, intitulé *Vita da badante*, 2010

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

DOCUMENT 2 - Texte

Agrégation interne 2016 – Rapport du jury

Extrait d'une nouvelle de Dino BUZZATI tiré de *Viaggi agli Inferni del secolo*, 1966

DOCUMENT 3 composé de deux documents

DOC3 - Vidéo

Extraits d'un documentaire de 2009 intitulé *Per chi suona la campanella*

<https://www.youtube.com/watch?v=ZBFHtUuoyVM&spfreload=10>

DOC3bis

Fiche de présentation du documentaire

DOCUMENT 4 - Article

« *Anche gli anziani vanno via dall'Italia* », Fabrizio CERAMI, 2013

Analyse générale du dossier : notions/problématiques possibles

Sentiment d'appartenance : singularités et solidarités - Quelle solidarité avec les personnes âgées ? Quelle place pour les seniors dans une société mondialisée et rentable ?

Analyse des productions des candidats

- La 1^{ère} candidate a présenté une analyse correcte du dossier mais a proposé une problématique qui a laissé le jury dubitatif : " Gli anziani, un'umanità da preservare o da scartare? " sans même se rendre compte du côté provocateur de cette question.
- La 2^{ème} candidate n'a pas compris le texte de Buzzati et demande à sa classe de lire et de diviser le texte en parties sans même s'être assurée que les élèves aient compris le texte, elle-même ne percevant pas l'ironie du texte.
- La 3^{ème} candidate propose sans sourciller à ses élèves de seconde un jeu de rôle : incarner des enfants 7/8 ans ou des personnes âgées de 80 ans. De plus, son débit de parole extrêmement rapide ne laissait guère le temps au jury de prendre des notes.