

Percorsi Interdisciplinari nella Cultura Occidentale: Un'Analisi Tematica

Lorenzo Mattei

Giugno 2025

Sommario

Il presente saggio si propone di intraprendere un'analisi sistematica e approfondita di tredici macro-temi fondamentali che attraversano la cultura occidentale, con un focus particolare sul periodo che va dal tardo Ottocento alla contemporaneità. L'obiettivo primario di questa ricerca è quello di trasformare una serie di connessioni schematiche e nozionistiche in una trattazione organica e complessa, sviscerando ogni argomento nelle sue molteplici sfaccettature. Attraverso un approccio olistico e interdisciplinare, che spazia dalla letteratura alla storia, dalla filosofia all'arte e alle scienze, questo lavoro mira a illuminare la fitta rete di rimandi, influenze e parallelismi che lega le diverse espressioni del pensiero umano. Partendo da una matrice tematica comune, ogni percorso viene esplorato in profondità, dimostrando come le grandi questioni esistenziali — il conflitto, l'identità, la comunicazione, la malattia, il tempo — trovino rappresentazione e interpretazione coerente, sebbene variegata, nei diversi campi del sapere. Il fine ultimo è fornire una risorsa di studio che non si limiti a giustapporre informazioni, ma che costruisca un vero e proprio edificio della conoscenza, capace di rivelare la profonda unità culturale che sottende la nostra modernità.

Indice

1	Guerra, Conflitti e Pace	5
1.1	Letteratura Italiana: L'Ermetismo e la Parola Essenziale di Ungaretti . . .	5
1.2	Storia: Le Catastrofi del "Secolo Breve"	6
1.3	Filosofia: Il Conflitto come Motore della Storia in Marx	6
1.4	Storia dell'Arte: La Frammentazione della Guerra in Picasso e Dix	7
1.5	English Literature: The War Between Idealism and Horror (Brooke vs. Owen)	8
1.6	Literatura Española: El Conflicto Interior y Exterior (Unamuno y Lorca) .	9
1.7	Scienze: La Perversione della Chimica nelle Armi Belliche	9
2	Forma e Trasformazione	11
2.1	Letteratura Italiana: La Gabbia della Forma in Pirandello	11
2.2	Storia: La Trasformazione dello Stato e delle Relazioni Internazionali . . .	11
2.3	Filosofia: La Trasformazione Continua della Vita (Bergson e Sartre)	12
2.4	Storia dell'Arte: La Dissoluzione della Forma nel Novecento	13
2.5	English Literature: The Transformation of the Modernist Novel Form . . .	14
2.6	Literatura Española: La "Nivola" de Unamuno y la Transformación del Género	15
2.7	Scienze: Anabolismo e Catabolismo, la Trasformazione Chimica della Vita	16
3	Il Doppio e la Maschera	17
3.1	Letteratura Italiana: L'Umoreismo Pirandelliano e la Frantumazione dell'Io	17
3.2	Storia: La Maschera della Propaganda e il Doppio Volto del Potere	17
3.3	Filosofia: L'Io Scisso tra Inconscio e Morale (Freud e Nietzsche)	18
3.4	Storia dell'Arte: Il Conflitto tra Realtà e Inconscio nel Surrealismo	19
3.5	English Literature: The Victorian Double Morality (Stevenson and Wilde)	20
3.6	Literatura Española: La Máscara Social en el Realismo de Galdós y Clarín	21
3.7	Scienze: Il DNA come Doppio e la Maschera del Fenotipo	22
4	Linguaggio e Comunicazione	23
4.1	Letteratura Italiana: La Sfiducia nella Parola Poetica di Montale	23
4.2	Storia: La Propaganda Totalitaria e la Lingua come Potere	23
4.3	Filosofia: Le Due Vie del Linguaggio nel '900 (Wittgenstein e Heidegger) .	24
4.4	Storia dell'Arte: La Rottura del Linguaggio Artistico (Dada e Manzoni) . .	25
4.5	English Literature: Orwell's "Newspeak" as Thought Control	25
4.6	Literatura Española: Nuevas Formas de Comunicación (Gómez de la Serna y Jiménez)	26
4.7	Scienze: Il Dogma Centrale della Biologia come Sistema di Comunicazione	27
5	L'Altro, il Diverso e l'Emarginato	29
5.1	Letteratura Italiana: Il Pregiudizio come Marchio d'Infamia in Verga . . .	29
5.2	Storia: La Disumanizzazione dell'Altro nel Nazismo	29
5.3	Filosofia: L'Emarginazione Economica e Psicologica (Marx e Freud)	30
5.4	Storia dell'Arte: L'Angoscia dell'Emarginato e il Rifiuto come Arte	31
5.5	English Literature: The Colonial Other and the Spiritual Outcast	32
5.6	Literatura Española: La Marginalidad como Destino Trágico (Cela y Lorca)	33
5.7	Scienze: Il Virus HIV come "Altro" Biologico e Sociale	33

6	Identità e Coscienza	35
6.1	Letteratura Italiana: La Coscienza Labirintica dell'Inetto Sveviano	35
6.2	Storia: La Ricostruzione dell'Identità Nazionale dopo il Fascismo	35
6.3	Filosofia: La Coscienza come Prodotto e Campo di Battaglia (Nietzsche e Freud)	36
6.4	Storia dell'Arte: L'Identità Onirica e Angosciata (Dalí e Munch)	37
6.5	English Literature: The Stream of Consciousness and the Paralysis of Identity (Woolf and Joyce)	38
6.6	Literatura Española: La Crisis Radical de la Identidad en Unamuno	38
6.7	Scienze: Il Ruolo degli Ormoni nella Definizione dell'Identità	39
7	Salute e Malattia	41
7.1	Letteratura Italiana: La Malattia come Prospettiva Privilegiata in Svevo	41
7.2	Storia: La Malattia come Evento Storico (Guerra e Pandemia)	41
7.3	Filosofia: La Malattia come Prospettiva e Strumento in Nietzsche	42
7.4	Storia dell'Arte: Il Corpo Sano e il Corpo Malato (Matisse e Munch)	43
7.5	English Literature: The Spiritual Sickness of Civilization in T.S. Eliot	44
7.6	Literatura Española: La Enfermedad como Condición Existencial y Social	44
7.7	Scienze: La Malattia come Conseguenza dell'Inquinamento Industriale	45
8	Figure Femminili	47
8.1	Letteratura Italiana: La Lupa di Verga, Passione e Tragedia	47
8.2	Storia: Hannah Arendt e la Banalità del Male	47
8.3	Filosofia: La Decostruzione dell'Essenza Femminile	48
8.4	Storia dell'Arte: L'Evoluzione dell'Immagine Femminile	49
8.5	English Literature: Two Models of Female Struggle (Hawthorne and Brontë)	50
8.6	Literatura Española: La Crítica al Rol de la Mujer en el Realismo	50
8.7	Scienze: Il Contributo Essenziale e Ignorato delle Donne Scienziato	51
9	Viaggio, Esilio e Migrazioni	53
9.1	Letteratura Italiana: Il Viaggio di Ritorno e lo Sradicamento Esistenziale	53
9.2	Storia: L'Esilio Politico e le Migrazioni Post-Coloniali	53
9.3	Filosofia: L'Uomo come Eterno Esule in Heidegger	54
9.4	Storia dell'Arte: Il Viaggio come Esperienza Psicologica nel Futurismo	55
9.5	English Literature: The Journey as a Clash of Cultures and Failure	56
9.6	Literatura Española: El Viaje como Alienación en la Metrópoli (Lorca)	56
9.7	Scienze: La Tettonica a Placche, il Viaggio dei Continenti	57
10	L'Intellettuale nella Società	59
10.1	Letteratura Italiana: Il Compito Morale dell'Intellettuale in Leopardi	59
10.2	Storia: La Spaccatura degli Intellettuali di Fronte ai Totalitarismi	59
10.3	Filosofia: Due Modelli Opposti di Intellettuale (Comte e Marx)	60
10.4	Storia dell'Arte: L'Artista come Progettista Sociale o Commentatore Critico	61
10.5	English Literature: The Aesthete Intellectual and the Prophet Intellectual	62
10.6	Literatura Española: El Intellectual como Conciencia Crítica (Unamuno)	63
10.7	Scienze: Primo Levi, lo Scienziato come Testimone	63

11 Natura, Civiltà e Progresso	65
11.1 Letteratura Italiana: La Critica all'Illusione del Progresso (Leopardi e Verga)	65
11.2 Storia: L'Ideologia del Progresso come Giustificazione dell'Imperialismo . . .	65
11.3 Filosofia: Due Visioni Opposte del Progresso (Comte e Bergson)	66
11.4 Storia dell'Arte: Il Rapporto Dialettico tra Natura, Civiltà e Progresso . .	67
11.5 English Literature: The Critique of Industrial Civilization in Dickens . . .	68
11.6 Literatura Española: La Naturaleza como Refugio Idílico en Jiménez . . .	68
11.7 Scienze: Le Biotecnologie e la Modifica della Natura	69
12 Amore, Affetti e Famiglia	71
12.1 Letteratura Italiana: La Famiglia tra Valore Sacro e Disgregazione in Verga	71
12.2 Storia: La Famiglia come Cellula dello Stato Totalitario Fascista	71
12.3 Filosofia: La Famiglia come Nucleo dello Sviluppo Psicico in Freud	72
12.4 Storia dell'Arte: L'Amore come Passione Tormentata nell'Espressionismo .	73
12.5 English Literature: Critique of the Bourgeois Family and Puritan Morality	74
12.6 Literatura Española: La Familia como Prisión en Lorca	75
12.7 Scienze: Le Basi Biologiche della Famiglia (Gametogenesi e Fecondazione)	75
13 Il Tempo	77
13.1 Letteratura Italiana: Il Tempo Soggettivo e "Misto" di Zeno	77
13.2 Storia: La Periodizzazione del Tempo e il "Secolo Breve"	77
13.3 Filosofia: Il Tempo della Scienza vs. il Tempo della Vita in Bergson	78
13.4 Storia dell'Arte: La Rappresentazione del Tempo nelle Avanguardie	79
13.5 English Literature: Time as Flow and as Absurd Waiting	80
13.6 Literatura Española: El Tiempo Mítico y Circular de García Márquez . . .	80
13.7 Scienze: Il "Tempo Profondo" delle Scienze della Terra	81
Conclusioni	83
Suggerimenti per lo Studio	84
Glossario dei Concetti Chiave	85
Riferimenti bibliografici	87
Tabelle di Coerenza Programmatica	88

1 Guerra, Conflitti e Pace

1.1 Letteratura Italiana: L'Ermetismo e la Parola Essenziale di Ungaretti

L'esperienza della Prima Guerra Mondiale segna uno spartiacque invalicabile nella storia della coscienza europea e, di conseguenza, nella sua rappresentazione letteraria. **Giuseppe Ungaretti**, volontario sul fronte del Carso, diventa il testimone e l'interprete più radicale di questa catastrofe. La sua raccolta *L'allegria* (il cui primo nucleo fu *Il porto sepolto*, 1916) rappresenta una rivoluzione copernicana rispetto alla tradizione poetica precedente, in particolare quella dannunziana, opulenta e retorica. La guerra di trincea, con la sua brutalità quotidiana, la sporcizia, la morte anonima e la precarietà assoluta, rende ogni parola superflua un'oscenità. Ungaretti opera quindi una drastica scarnificazione del linguaggio. La sua diventa una **poesia della parola nuda ed essenziale**¹, in cui ogni termine è isolato nel bianco della pagina, caricato di un peso semantico immenso, quasi fosse appena estratto dal silenzio o dal fango. In componimenti come *Veglia*, l'orrore è descritto con una lucidità quasi fisica: la vicinanza notturna a un "compagno massacrato" con la sua "bocca digrignata" non genera repulsione, ma un paradossale e disperato attaccamento alla vita. È la constatazione della distruzione che riafferma il valore dell'esistenza. In *San Martino del Carso*, il paesaggio devastato ("Di queste case non è rimasto che qualche brandello di muro") diventa l'analogia perfetta, il correlativo oggettivo² della distruzione interiore del poeta ("Di tanti che mi corrispondevano non è rimasto neppure tanto"). Il cuore del poeta è "il paese più straziato". Tuttavia, proprio in mezzo all'orrore, emerge un insopprimibile anelito alla fratellanza. In *Fratelli*, la parola stessa "fratelli", pronunciata nella notte da soldati che non si conoscono, risuona come una rivelazione, "una foglia appena nata", un'epifania di umanità in un contesto di disumanizzazione totale. La poesia di Ungaretti, quindi, non è solo una testimonianza della guerra, ma una ricerca di autenticità e di un nuovo umanesimo che può nascere solo dalle macerie, attraverso una parola purificata dal dolore.

Concetti chiave per l'orale

Guerra di trincea → crisi del linguaggio dannunziano → scarnificazione, poesia della "parola nuda". Poesie-simbolo: Veglia (orrore e attaccamento alla vita), San Martino del Carso (correlativo oggettivo tra distruzione esterna e interna), Fratelli (ritrovata umanità).

¹Questa poetica prende il nome di **Ermetismo**, un movimento poetico italiano degli anni '20 e '30 del Novecento. Il termine allude a una poesia "chiusa", quasi esoterica, che ricerca la massima concentrazione di significato nella singola parola, caricandola di valenze analogiche e simboliche. L'obiettivo è attingere a una verità profonda attraverso una parola scarnificata e quasi magica.

²Il **correlativo oggettivo** è un concetto critico introdotto da T.S. Eliot, ma applicabile a poeti come Montale e Ungaretti. Si tratta di una tecnica per cui un'emozione non viene descritta direttamente, ma evocata attraverso la presentazione di un oggetto, una situazione o una catena di eventi concreti che ne diventano l'equivalente oggettivo.

1.2 Storia: Le Catastrofi del "Secolo Breve"

Il periodo compreso tra il 1914 e il 1991, definito dallo storico Eric Hobsbawm "il secolo breve", è dominato dalla logica del conflitto su scala globale. La **Prima Guerra Mondiale (1914-1918)** introduce il concetto di "**guerra totale**": per la prima volta, il conflitto non è più un affare limitato agli eserciti, ma coinvolge l'intera società. Le popolazioni civili diventano un fronte interno, soggette a razionamenti, propaganda martellante e bombardamenti. La tecnologia, simbolo del progresso ottocentesco, mostra il suo volto più terrificante con l'introduzione di armi di distruzione di massa come i gas chimici e i carri armati. Il fragile ordine post-bellico crolla con la crisi del '29, creando il terreno fertile per l'ascesa dei **totalitarismi**. Fascismo, Nazismo e Comunismo staliniano si presentano come ideologie totalizzanti in lotta per l'egemonia mondiale. La **Seconda Guerra Mondiale (1939-1945)** è la conseguenza diretta di questo scontro, un conflitto ancora più devastante, caratterizzato da crimini contro l'umanità senza precedenti, come la Shoah, e culminato nell'uso dell'arma atomica. Il dopoguerra non porta a una pace reale, ma all'inizio della **Guerra Fredda (1945-1991)**. Il mondo si divide in due blocchi contrapposti, guidati da USA e URSS. La pace è garantita da un paradosso: l'equilibrio del terrore, basato sulla minaccia della distruzione mutua assicurata (MAD) tramite gli arsenali nucleari. I conflitti non scompaiono, ma assumono la forma di "guerre per procura" in teatri periferici (Corea, Vietnam, Afghanistan). In questo contesto, nascono istituzioni internazionali per la costruzione della pace: la **Società delle Nazioni**, dopo la Prima Guerra Mondiale, si rivela un fallimento per la sua incapacità di imporre sanzioni efficaci; l'**Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU)**, nata nel 1945, pur con i suoi limiti strutturali (come il diritto di veto nel Consiglio di Sicurezza), rappresenta un tentativo più strutturato di mediare i conflitti e promuovere la cooperazione internazionale.

Concetti chiave per l'orale

"Secolo breve" (Hobsbawm, 1914-1991). PGM: guerra totale, fronte interno. Crisi '29 → totalitarismi. SGM: Shoah, bomba atomica. Guerra Fredda: equilibrio del terrore (MAD), guerre per procura. Istituzioni per la pace: fallimento Società delle Nazioni, nascita ONU.

1.3 Filosofia: Il Conflitto come Motore della Storia in Marx

Secondo **Karl Marx**, il conflitto non è un'aberrazione o un evento periodico, ma il motore stesso della storia. Nella sua concezione materialistica, la storia di ogni società è, fondamentalmente, "storia di lotte di classe". Come esposto nel *Manifesto del Partito Comunista* (1848), scritto con Friedrich Engels, la società è sempre stata divisa in classi antagoniste: liberi e schiavi, patrizi e plebei, baroni e servi della gleba e, nella modernità, **borghesia e proletariato**. La pace, in questo quadro, è un'illusione. La "pace borghese" non è altro che una tregua armata, uno stato di dominio in cui la classe dominante (la borghesia, che detiene i mezzi di produzione) opprime e sfrutta la classe dominata (il proletariato, che possiede solo la propria forza-lavoro). Questo conflitto è insanabile all'interno del sistema capitalistico, poiché gli interessi delle due classi sono strutturalmente inconciliabili. La guerra tra nazioni, per Marx, è spesso una sovrastruttura di questo conflitto fondamentale: un modo per la borghesia di diverse nazioni di competere per

mercati e risorse, o per distogliere il proletariato dalla sua vera lotta, deviandone la rabbia verso un nemico esterno. La vera pace, la **pace perpetua**, non può essere raggiunta attraverso trattati o accordi tra stati borghesi. Può essere solo il risultato finale della **rivoluzione proletaria**. La rivoluzione non è un'opzione, ma una necessità storica, l'unico modo per spezzare le catene dell'alienazione e dell'oppressione. Solo dopo la vittoria del proletariato e l'abolizione della proprietà privata dei mezzi di produzione, si potrà giungere a una società senza classi e, di conseguenza, senza Stato (che per Marx è lo strumento di oppressione di una classe sull'altra). In questa società comunista finale, il conflitto si estinguerà, poiché la sua radice economica sarà stata eliminata.

Concetti chiave per l'orale

Materialismo storico: la storia è "lotta di classe" (borghesia vs proletariato). La pace è un'illusione (dominio di classe). La guerra tra nazioni è una sovrastruttura del conflitto economico. La vera pace si raggiunge solo con la rivoluzione proletaria → società senza classi → fine del conflitto.

1.4 Storia dell'Arte: La Frammentazione della Guerra in Picasso e Dix

L'arte del Novecento abbandona la rappresentazione eroica e celebrativa della guerra per trasformarsi in un grido di denuncia e in una profonda riflessione sul dolore. Due opere, in particolare, incarnano questa svolta. **Guernica** (1937) di **Pablo Picasso** è l'icona universale della brutalità della guerra moderna sui civili. Realizzata in risposta al bombardamento aereo della città basca durante la Guerra Civile Spagnola, l'opera non descrive l'evento in modo realistico, ma ne cattura l'essenza caotica e disumana attraverso il linguaggio del **Cubismo**. La tela monocromatica (bianco, nero e grigio) evoca la freddezza di un reportage giornalistico, ma la sua grammatica visiva è quella dell'incubo. Le forme sono frammentate, i corpi contorti, le figure (il toro, il cavallo, la madre con il bambino morto, il soldato caduto) diventano simboli universali di sofferenza. Se Picasso universalizza il dolore, **Otto Dix**, con il suo **Trittico della Guerra** (1929-1932), lo ancora alla cruda materialità del fronte. In quanto veterano della Prima Guerra Mondiale, l'arte di Dix è una testimonianza autobiografica, un parallelo visivo alla poesia dei soldati-poeti come Ungaretti e Owen. Appartenente alla corrente della **Nuova Oggettività**³ tedesca, Dix reagisce all'Espressionismo con un realismo spietato. Ispirandosi agli antichi polittici rinascimentali, crea un'opera sacra al contrario: i pannelli mostrano la partenza per il fronte, la visione apocalittica della trincea e i sopravvissuti mutilati. A differenza dell'esaltazione futurista, Dix non lascia spazio a nessuna gloria: la guerra è solo putrefazione e orrore. Insieme, la "parola nuda" di Ungaretti e la forma frammentata di Picasso e Dix dimostrano come, di fronte a una realtà andata in pezzi, anche il linguaggio – sia esso poetico o pittorico – debba essere distrutto e ridotto all'essenziale per poter esprimere l'indicibile.

³La **Nuova Oggettività** (in tedesco *Neue Sachlichkeit*) fu un movimento artistico tedesco degli anni '20, emerso come reazione all'Espressionismo. I suoi artisti rigettavano l'emotività soggettiva per un realismo crudo, spesso grottesco e satirico, finalizzato alla denuncia sociale e politica della società tedesca del dopoguerra.

Concetti chiave per l'orale

*L'arte diventa denuncia contro la guerra. **Picasso, Guernica**: simbolo universale della violenza sui civili, linguaggio del Cubismo, frammentazione, monocromia. **Otto Dix, Trittico della Guerra**: testimonianza autobiografica (come Ungaretti/Owen), Nuova Oggettività, realismo crudo, guerra come putrefazione fisica e morale, nessuna gloria.*

1.5 English Literature: The War Between Idealism and Horror (Brooke vs. Owen)

English poetry on the First World War, produced by the so-called **War Poets**⁴, documents a tragic evolution in the perception of the conflict, moving from a naive patriotism to a total disillusionment. **Rupert Brooke**, who died at the beginning of the war in 1915, embodies the first phase. His famous poem *The Soldier* is a manifesto of romantic idealism applied to war. The poet imagines his own death in a "foreign field" not as a tragedy, but as an act of purification and noble sacrifice. That piece of land will become "for ever England," enriched by the dust of a body "by England bor'n, shaped, made aware." Death is a patriotic ecstasy, a return to the motherland. This vision, very popular at the beginning of the conflict, would soon prove to be a terrible lie. **Wilfred Owen**, who died a week before the armistice in 1918, represents the most powerful and authentic voice of the horror of the trenches. His most famous poem, *Dulce et Decorum Est*, is a systematic demolition of Brooke's idealism. The title quotes a verse by Horace ("It is sweet and honorable to die for one's country"), which Owen will call "the old Lie." The poem does not describe heroes, but soldiers "bent double, like old beggars under sacks," who cough and trudge through the mud. The central event is a gas attack, described with clinical and chilling detail: a comrade fails to put on his mask in time, and the poet is forced to see him "drowning" in the gas, "gargling" from the froth-corrupted lungs. The image of his "devil's sick of sin" face will haunt the poet's dreams. Owen uses a brutal, realistic, and dissonant language to show war for what it is: a degrading experience, devoid of any honor, that destroys both body and mind. His goal is not to celebrate, but to warn: "My friend, you would not tell with such high zest / To children ardent for some desperate glory, / The old Lie".

Concetti chiave per l'orale

*Evolution of war poetry: from idealism to horror. **Brooke, The Soldier**: romantic idealism, death as a noble sacrifice, patriotic ecstasy. **Owen, Dulce et Decorum Est**: anti-idealism, war as physical and mental degradation, the "old Lie", realistic description of horror (gas attack), purpose is to warn, not to glorify.*

⁴The **War Poets** were a group of poets, largely soldiers, who wrote about their direct experiences during the First World War. Their work marked a crucial shift from a patriotic and idealized vision of the conflict to a realistic and brutal depiction of the horror of trench warfare.

1.6 Letteratura Española: El Conflicto Interior y Exterior (Unamuno y Lorca)

En la literatura española, el tema del conflicto se manifiesta a menudo como una profunda tensión entre la dimensión interior, existencial, y la exterior, social y política. **Miguel de Unamuno**, figura central de la **Generación del '98**, vive el trauma de la derrota española en la guerra hispano-estadounidense (1898) como un síntoma de la crisis espiritual de la nación. Sin embargo, su concepto de conflicto es primariamente filosófico. Él habla de "**agonía**", en su sentido etimológico griego de "lucha". La vida humana es una perenne lucha entre la fe (el deseo de inmortalidad) y la razón (la conciencia de la muerte). Este conflicto insanable, que Unamuno llama "el sentimiento trágico de la vida", es la esencia de la existencia. En obras como *Niebla*, el conflicto se traslada al plano ontológico, con el personaje luchando contra su autor. La agonía de Unamuno es, por tanto, un reflejo del conflicto interior del hombre moderno, pero también un eco de la profunda crisis de identidad de la España de su tiempo. **Federico García Lorca**, exponente de la **Generación del '27**, traduce la tensión social de la España pre-bélica en imágenes poéticas cargadas de una violencia latente y de un sentido de fatalidad. En su *Romancero Gitano*, y en particular en el ***Romance sonámbulo***, la atmósfera está cargada de presagios de muerte. La figura del gitano herido, el color verde que simboliza tanto el deseo erótico como la muerte, la frustración amorosa: todo contribuye a crear un aura de tragedia inminente. Esta violencia subterránea, ligada a un mundo rural arcaico gobernado por códigos de honor y pasiones primordiales, puede ser leída como un presagio de la brutal explosión de la **Guerra Civil Española** (1936-1939), un conflicto que costará la vida al propio Lorca y que marcará una herida profunda y nunca del todo cicatrizada en la historia del país.

Concetti chiave per l'orale

Unamuno (Gen. '98): conflitto interiore, filosofico. "Agonia" come lotta tra fede (immortalità) e ragione (morte) → "sentimento tragico della vita". **Lorca (Gen. '27):** conflitto esteriore, sociale. Violenza latente e fatalismo nel *Romancero Gitano* come presagio della Guerra Civile Spagnola.

1.7 Scienze: La Perversione della Chimica nelle Armi Belliche

La Prima Guerra Mondiale è tristemente nota come "la guerra dei chimici", un momento in cui la conoscenza scientifica, in particolare la **chimica organica**, fu sistematicamente piegata a scopi di distruzione di massa. Questo evento rappresenta una drammatica perversione dell'ideale positivista della scienza come motore di progresso per l'umanità. La chimica organica, la scienza che studia i composti del carbonio e le trasformazioni della materia vivente, divenne uno strumento per creare agenti bellici devastanti. Il caso più emblematico è quello del **gas mostarda** (o iprite), un idrocarburo clorurato (solfuro di dicloroetile). A differenza dei primi gas usati, come il cloro o il fosgene, che erano principalmente agenti soffocanti, il gas mostarda è un agente **vescicante e alchilante**. La sua azione è subdola e terrificante: non causa solo danni all'apparato respiratorio, ma attacca la pelle, gli occhi e le mucose, provocando ustioni chimiche

gravissime, vesciche e piaghe dolorose. A livello cellulare, agisce come un agente alchilante, legandosi covalentemente al DNA e alle proteine, inducendo la morte cellulare (apoptosi) e causando danni a lungo termine, inclusa una maggiore incidenza di tumori. La produzione su scala industriale di queste sostanze dimostrò come il progresso scientifico e tecnologico potesse essere messo al servizio della morte. Questo sollevò profonde questioni sulla **responsabilità etica dello scienziato**. Figure come Fritz Haber, premio Nobel per la sintesi dell'ammoniaca (fondamentale per i fertilizzanti), furono anche i pionieri dello sviluppo delle armi chimiche tedesche. La guerra chimica mostrò in modo inequivocabile che la scienza non è intrinsecamente "buona" o "cattiva", ma è uno strumento potente le cui applicazioni dipendono dalle scelte morali e politiche della società e dei singoli individui che la praticano.

Concetti chiave per l'orale

PGM come "guerra dei chimici" → perversione del progresso scientifico. Chimica organica usata per la distruzione. Esempio: gas mostarda (iprite). Meccanismo d'azione: agente vescicante e alchilante, danneggia il DNA. Tema centrale: responsabilità etica dello scienziato (caso Fritz Haber).

2 Forma e Trasformazione

2.1 Letteratura Italiana: La Gabbia della Forma in Pirandello

Luigi Pirandello fonda tutta la sua opera sulla drammatica e insanabile contrapposizione tra **Vita** e **Forma**. Influenzato dal pensiero di filosofi come Henri Bergson, Pirandello concepisce la **Vita** come un flusso continuo, caotico, irrazionale e in perenne mutamento (lo "slancio vitale"). L'uomo, per poter esistere in società e per dare un senso alla propria esistenza, ha bisogno di cristallizzare questo flusso in una **Forma**: un'identità definita, un ruolo sociale, una maschera, delle convinzioni. Tuttavia, ogni Forma è una prigioniera, una "trappola". Fissando la Vita, la uccide. La società, con le sue convenzioni, le sue leggi e i suoi pregiudizi, è la principale costruttrice di queste forme-prigione. L'individuo si trova così scisso: da un lato sente il magma indistinto della Vita che pulsa dentro di sé, dall'altro è costretto a recitare la parte che la Forma gli impone. Questa tragica condizione è al centro dei suoi romanzi più celebri. In ***Il fu Mattia Pascal***, il protagonista coglie l'occasione della sua presunta morte per tentare una trasformazione radicale: liberarsi della sua vecchia Forma (marito infelice, bibliotecario frustrato) per abbracciare la pura libertà della Vita. Diventa Adriano Meis. Ben presto, però, si accorge che vivere senza una Forma, senza un'identità anagrafica e sociale, è impossibile. Non può denunciare un furto, non può sposare la donna che ama, non può, in sostanza, esistere per gli altri. La sua ricerca di una trasformazione autentica si rivela un fallimento. È costretto a "uccidere" Adriano Meis e a tentare di rientrare nella sua vecchia Forma, scoprendo però che anche quella è ormai perduta: sua moglie si è risposata e lui è per tutti "il fu Mattia Pascal". La sua unica identità residua è quella di un "forestiere della vita". In ***Uno, nessuno e centomila***, questa riflessione raggiunge il suo apice. Vitangelo Moscarda, a seguito di un banale commento della moglie sul suo naso, scopre di non essere "uno" (come si percepiva), ma "centomila" (tante quante sono le immagini che gli altri hanno di lui), e quindi, in ultima analisi, "nessuno". La sua ricerca di trasformazione lo porta a un tentativo disperato di distruggere tutte le forme che lo imprigionano, compiendo gesti folli per smontare l'immagine del "buon usuraio". La dissoluzione della forma-individuo si compie nel finale, quando, rinunciando a ogni identità, si abbandona al puro fluire della Vita nella natura, morendo e rinascendo ogni attimo, senza più la prigioniera di un nome o di una coscienza.

Concetti chiave per l'orale

Conflitto Vita vs Forma. Vita: flusso caotico (slancio vitale bergsoniano). Forma: maschera, prigioniera sociale. Il fu Mattia Pascal: fallimento della trasformazione, impossibile vivere senza Forma. Uno, nessuno e centomila: dissoluzione della Forma, identità frammentata, panismo finale.

2.2 Storia: La Trasformazione dello Stato e delle Relazioni Internazionali

Il Novecento è stato un secolo di profonde e radicali trasformazioni delle forme politiche e istituzionali. Un esempio paradigmatico è la crisi e la caduta dello **Stato liberale** in

Italia. Questa forma di Stato, basata sulla separazione dei poteri, sui diritti individuali e su un sistema parlamentare rappresentativo (seppur con suffragio inizialmente limitato), entrò in una crisi profonda dopo la Prima Guerra Mondiale. L'incapacità della classe dirigente liberale di gestire le tensioni sociali del dopoguerra (il "biennio rosso"), la frustrazione per la "vittoria mutilata" e la violenza squadrista crearono le condizioni per l'ascesa del **Fascismo**. L'avvento di Mussolini nel 1922 e la successiva instaurazione della dittatura (1925-1926) rappresentano una completa **trasformazione della forma-Stato**. Il sistema pluralistico liberale viene smantellato e sostituito da uno **Stato totalitario**. Le libertà di stampa, di associazione e di parola vengono soppresse; i partiti politici vengono messi fuorilegge e sostituiti dal Partito Unico; il Parlamento viene esautorato e rimpiazzato da organi corporativi (la Camera dei Fasci e delle Corporazioni). Lo Stato non è più un arbitro neutrale, ma un'entità etica che pretende di controllare ogni aspetto della vita dei cittadini, dalla culla alla tomba, forgiando "l'uomo nuovo" fascista. Un'altra trasformazione epocale, di segno opposto, riguarda le **relazioni internazionali** in Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale. Per secoli, il sistema europeo si era basato sul principio della **sovranità assoluta degli Stati-nazione**, un modello di competizione e diffidenza reciproca che aveva portato a guerre continue. Di fronte alle macerie del 1945, statisti come Schuman, Adenauer e De Gasperi compresero che l'unico modo per garantire una pace duratura era superare questo modello. La nascita della **Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA)** nel 1951 fu un atto rivoluzionario: per la prima volta, delle nazioni decidevano volontariamente di **cedere una parte della loro sovranità** a un'autorità sovranazionale per la gestione di risorse strategiche. Questo processo di integrazione, proseguito con la CEE (1957) e culminato nella nascita dell'**Unione Europea (UE)** (1992), rappresenta la creazione di una forma politica inedita, un'entità ibrida in cui la sovranità è condivisa e le decisioni vengono prese in comune. È una trasformazione che ha cambiato la natura stessa dello Stato in Europa, spostando il paradigma dalla competizione alla cooperazione.

Concetti chiave per l'orale

Due trasformazioni della forma-Stato. 1) Da Stato Liberale a Stato Totalitario (Fascismo): annullamento pluralismo, controllo totale sulla società. 2) Da Stato-Nazione sovrano a Integrazione Europea (CECA → UE): cessione volontaria di sovranità per garantire la pace, paradigma della cooperazione.

2.3 Filosofia: La Trasformazione Continua della Vita (Bergson e Sartre)

La filosofia del Novecento, in reazione al positivismo e al meccanicismo ottocenteschi, ha posto al centro della sua riflessione il tema della vita come perenne e imprevedibile trasformazione. **Henri Bergson**, in opere come *L'evoluzione creatrice* (1907), critica radicalmente la visione scientifica del mondo come un sistema deterministico. Per lui, la realtà fondamentale non è la materia inerte, ma lo "**slancio vitale**" (*élan vital*), una forza creatrice, libera e imprevedibile che attraversa l'universo e spinge l'evoluzione in direzioni sempre nuove. La materia rappresenta la resistenza, il movimento discendente che tende a solidificare e a frenare questo slancio. L'intelligenza umana, secondo Bergson, è uno

strumento forgiato per agire sulla materia: tende a "spazializzare" il tempo, a scomporre il flusso continuo della vita in concetti statici e forme definite. In questo senso, l'intelligenza tradisce la natura profonda della realtà, che è pura trasformazione. Il vero modo per cogliere la vita è l'intuizione, che ci permette di immergerci nel suo flusso incessante. L'esistenzialismo ateo di **Jean-Paul Sartre** porta questa idea di trasformazione sul piano della responsabilità umana. Nella sua celebre formula "l'esistenza precede l'essenza", Sartre afferma che l'uomo non ha una natura, una "forma" predefinita, un'essenza data a priori (né da Dio, né dalla biologia). L'uomo, prima di tutto, *esiste*, si trova gettato nel mondo, e solo dopo, attraverso le sue azioni e le sue scelte, definisce sé stesso. L'uomo è un **progetto**: è ciò che sceglie di essere. Questa totale libertà è anche una "**condanna**": siamo condannati a essere liberi, a inventarci continuamente, senza scuse o giustificazioni. Ogni scelta che compiamo non definisce solo noi stessi, ma propone un modello di umanità per tutti. La nostra vita non è altro che un processo di continua trasformazione, una costruzione di sé che si arresta solo con la morte. L'angoscia deriva proprio dalla consapevolezza di questa totale responsabilità: non c'è una "forma" sicura in cui rifugiarsi, ma solo l'aperta possibilità della trasformazione.

Concetti chiave per l'orale

Bergson: la realtà è "slancio vitale", flusso creativo e imprevedibile. L'intelligenza solidifica e tradisce la vita; l'intuizione la coglie. **Sartre**: "l'esistenza precede l'essenza". L'uomo non ha una forma predefinita, ma è un "progetto" che si costruisce con le scelte. La libertà è una "condanna" alla continua trasformazione.

2.4 Storia dell'Arte: La Dissoluzione della Forma nel Novecento

La storia dell'arte del XX secolo può essere letta come un processo inarrestabile di messa in discussione, trasformazione e infine dissoluzione della forma figurativa tradizionale, che per secoli si era basata sulla rappresentazione mimetica della realtà. Il punto di rottura è il **Cubismo**, inaugurato da **Pablo Picasso** con *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Qui, la forma non è più vista da un unico punto di vista, ma viene scomposta e analizzata da più prospettive simultaneamente. I corpi delle figure sono frammentati in piani geometrici, il volume è appiattito, lo spazio è annullato. Non si tratta ancora di una negazione totale della forma, ma di una sua radicale **ricomposizione** secondo una logica interna all'opera, non più esterna e realistica. Il passo successivo è compiuto da **Wassily Kandinsky**, pioniere dell'**Astrattismo Lirico**. Nelle sue "Improvvisazioni" e "**Composizioni**", la forma figurativa scompare del tutto. L'obiettivo non è più rappresentare il mondo visibile, ma esprimere la "necessità interiore" dell'artista. Il colore, la linea e la macchia si liberano da ogni funzione descrittiva e diventano i veicoli di emozioni e stati spirituali. L'arte si trasforma in una sorta di musica visiva, una comunicazione puramente spirituale che nega la materialità della forma. Nel secondo dopoguerra, l'attacco alla forma diventa ancora più radicale con l'**Arte Informale**. In Italia, **Lucio Fontana** compie un gesto estremo e iconico: invece di dipingere sulla tela, la attacca fisicamente. Con i suoi "buchi" e i suoi "tagli" (*Concetti Spaziali*), Fontana trasforma la tela da superficie da decorare a oggetto tridimensionale. Il taglio non è un atto di distruzione, ma di creazione: apre la superficie bidimensionale a una dimensione "altra", lo spazio reale che sta dietro. La forma-tela,

simbolo dell'arte tradizionale, viene violata e trasformata in un nuovo oggetto artistico, un "concetto" che va oltre la pittura stessa. È il culmine del percorso di dissoluzione della forma ereditata dalla tradizione.

Concetti chiave per l'orale

*Percorso di dissoluzione della forma. **Cubismo (Picasso)**: scomposizione e visione simultanea. **Astrattismo (Kandinsky)**: abbandono totale della figurazione, arte come espressione della "necessità interiore". **Arte Informale (Fontana)**: attacco fisico alla tela (tagli), trasformazione da superficie a oggetto tridimensionale, superamento della pittura.*

2.5 English Literature: The Transformation of the Modernist Novel Form

Literary Modernism, in the early decades of the 20th century, carried out a profound transformation of the novel-form, which was now judged inadequate to represent the complex and fragmented inner reality of modern man. Influenced by Freud's theories on the psyche and Bergson's on time, writers like Virginia Woolf and James Joyce abandoned traditional narration to explore their characters' consciousness. The key technique of this transformation is the "**stream of consciousness**". The goal is to reproduce on the page the chaotic, uninterrupted, and non-linear flow of thoughts, sensations, memories, and mental associations that constitute an individual's psychic life. The traditional plot, based on a logical and chronological sequence of external events, dissolves. The action moves inside the characters' minds. In *Mrs Dalloway* (1925) by **Virginia Woolf**, the entire narrative unfolds over a single day, but the external plot (preparations for a party) is merely a pretext to explore Clarissa Dalloway's inner universe. Her thoughts wander freely between the present, memories of the past, and reflections on life and death. The narrative shifts fluidly from her mind to that of other characters, creating a choral portrait of London society, perceived through the filter of individual subjectivities. **James Joyce**, in *Ulysses* (1922), takes this technique to its extreme consequences. Here too, the story is concentrated in a single day (June 16, 1904), following the wanderings of Leopold Bloom in Dublin. Joyce uses a wide range of narrative styles and techniques, culminating in the famous interior monologue of Molly Bloom, an uninterrupted stream of thoughts, devoid of punctuation, that occupies the last forty pages of the novel. The form of the solid and orderly Victorian novel is completely transformed to make way for a direct, and often chaotic, representation of the life of the mind, which is considered more "real" than external reality.

Concetti chiave per l'orale

*Crisi del romanzo vittoriano. Nuova tecnica: "stream of consciousness" per rappresentare la vita interiore. **Woolf**, *Mrs Dalloway*: il tempo è interiore (memoria, sensazioni), il plot esterno è un pretesto. **Joyce**, *Ulysses*: tecnica portata all'estremo, monologo interiore di Molly Bloom, distruzione della sintassi.*

2.6 Literatura Española: La "Nivola" de Unamuno y la Transformación del Género

En el panorama literario español, la transformación de la forma narrativa encuentra en **Miguel de Unamuno** uno de sus intérpretes más originales y radicales. Inconforme con las convenciones de la novela realista decimonónica, que consideraba demasiado rígidas y artificiosas, Unamuno decide crear un nuevo género literario: la "**Nivola**"⁵. El término, un neologismo acuñado por él mismo, aparece por primera vez en el prólogo de su novela *Niebla* (1914). Con este nombre, Unamuno quiere distanciarse de la novela tradicional, subrayando la naturaleza más fluida, filosófica y menos estructurada de su obra. Las características de la "Nivola" son una ruptura programática con el realismo:

1. **Mínima descripción ambiental:** La atención se concentra casi exclusivamente en el diálogo y los monólogos interiores de los personajes, que son "agonistas", es decir, portadores de un conflicto existencial.
2. **Trama exigua:** La trama es a menudo un simple pretexto para poner en escena debates filosóficos y crisis de identidad.
3. **El personaje se rebela contra el autor:** Este es el elemento más revolucionario. En el capítulo XXXI de *Niebla*, el protagonista, Augusto Pérez, atormentado por la duda sobre su propia existencia, viaja a Salamanca para hablar con el autor del libro, Miguel de Unamuno. Cuando Unamuno le revela que él es solo un personaje de ficción y que ha decidido hacerlo morir, Augusto se rebela. Reivindica su propio derecho a la existencia y amenaza a su vez con hacer morir a su creador, sosteniendo que también Unamuno podría ser solo el personaje de un sueño de Dios.

Este enfrentamiento metanarrativo demuele la "cuarta pared" y transforma radicalmente la forma de la novela. La obra ya no es un mundo cerrado y autosuficiente, sino un lugar de reflexión sobre la naturaleza de la realidad, la ficción y la libertad. Unamuno, por tanto, no se limita a transformar la técnica narrativa, sino que cuestiona el estatuto ontológico mismo de la letteratura. A esta transformación formal contribuye también el **Modernismo** hispanoamericano de **Rubén Darío**, que renueva el lenguaje poético español con una búsqueda de musicalidad, exotismo y preciosidad formal, en oposición a la prosaicidad de la sociedad burguesa.

Concetti chiave per l'orale

Unamuno crea la "Nivola" in opposizione al romanzo realista. Caratteristiche: prevalenza del dialogo, poca trama. Elemento rivoluzionario in Niebla: rottura della "quarta parete" con la ribellione del personaggio (Augusto Pérez) contro l'autore (Unamuno). La forma si dissolve per interrogare la natura stessa della finzione.

⁵La **Nivola** es un neologismo acuñado por Unamuno para definir sus novelas, en contraposición a la *novela* tradicional. Se caracteriza por la prevalencia del diálogo y del monólogo interior sobre la descripción, por una trama exigua y, sobre todo, por la ruptura de las convenciones narrativas, como la célebre rebelión del personaje contra su autor.

2.7 Scienze: Anabolismo e Catabolismo, la Trasformazione Chimica della Vita

A livello biologico, la vita stessa è definita da un processo incessante di trasformazione chimica della materia e dell'energia, noto come **metabolismo**. Il metabolismo si compone di due processi antitetici ma strettamente interconnessi: l'anabolismo e il catabolismo. L'**Anabolismo** (o biosintesi) è l'insieme delle reazioni chimiche che portano alla **costruzione** di molecole complesse a partire da molecole più semplici. È un processo che richiede energia (reazioni endoergoniche). Un esempio fondamentale di anabolismo è la **sintesi proteica**: all'interno dei ribosomi, piccole molecole chiamate amminoacidi vengono assemblate secondo le istruzioni fornite dal DNA (attraverso l'RNA messaggero) per formare lunghe e complesse catene polipeptidiche, cioè le proteine. Le proteine sono le "macchine" molecolari che svolgono quasi tutte le funzioni cellulari, dalla catalisi enzimatica al supporto strutturale. Altri esempi di anabolismo includono la sintesi dei lipidi per le membrane cellulari o la formazione del glicogeno (una riserva di zuccheri) nel fegato e nei muscoli. Il **Catabolismo** è l'insieme delle reazioni che portano alla **degradazione** di molecole complesse in molecole più semplici, con un conseguente **rilascio di energia** (reazioni esoergoniche). Questa energia viene immagazzinata in molecole "trasportatrici", principalmente l'ATP (adenosina trifosfato), la "valuta energetica" della cellula. L'esempio cardine del catabolismo è la **respirazione cellulare**. In questo processo, molecole organiche come il glucosio vengono progressivamente ossidate (demolite) attraverso una serie di tappe (glicolisi, ciclo di Krebs, fosforilazione ossidativa) per produrre anidride carbonica, acqua e una grande quantità di ATP. Anabolismo e catabolismo sono in un equilibrio dinamico perfetto. L'energia liberata dal catabolismo viene utilizzata per alimentare i processi costruttivi dell'anabolismo. Questo ciclo perenne di trasformazione, di creazione (sintesi) e distruzione (degradazione), è l'essenza stessa del mantenimento della vita a livello molecolare.

Concetti chiave per l'orale

*Il metabolismo è la trasformazione chimica della vita. **Anabolismo**: reazioni di costruzione (es. sintesi proteica), richiede energia. **Catabolismo**: reazioni di degradazione (es. respirazione cellulare), rilascia energia (ATP). Questo ciclo perenne di costruzione/distruzione è l'essenza della vita.*

3 Il Doppio e la Maschera

3.1 Letteratura Italiana: L'Umorismo Pirandelliano e la Frantumazione dell'Io

Il tema del doppio e della maschera è il cuore pulsante dell'opera di **Luigi Pirandello**, che lo esplora sia nella sua produzione narrativa e teatrale sia nella sua riflessione teorica. Nel saggio ***L'umorismo*** (1908), Pirandello definisce la sua peculiare visione del mondo. L'umorismo non è il semplice comico (l'"avvertimento del contrario", che suscita la risata), ma il **"sentimento del contrario"**. Esso nasce dalla riflessione: dopo aver riso di una situazione (es. vedere una vecchia signora goffamente truccata), la riflessione ci porta a chiederci *perché* quella signora si comporti così. Forse lo fa per nascondere la sua vecchiaia, per tentare di trattenere l'amore di un marito più giovane. A questo punto, la risata si smorza e si trasforma in un sorriso amaro, compassionevole. L'umorismo, quindi, svela il doppio volto, tragico e comico, di ogni situazione umana. Questa poetica si applica perfettamente al concetto di **maschera**. Per Pirandello, la maschera è la forma, l'identità fissa che la società ci impone e che noi stessi ci auto-imponiamo per poter vivere. È una prigione sociale che nasconde il flusso caotico e contraddittorio della vita. L'individuo non è "uno", ma è scisso tra l'immagine pubblica (la maschera) e il proprio sentire privato. In ***Uno, nessuno e centomila***, questa scissione dell'io viene portata alle estreme conseguenze. Il protagonista, Vitangelo Moscarda, scopre di avere non una, ma **"centomila"** maschere, una per ogni persona che lo guarda. Ognuno ha un'immagine di lui che non coincide con quella che lui ha di sé. Questa consapevolezza lo porta a capire di non avere una vera identità, di essere "nessuno". La maschera diventa così la metafora della frantumazione dell'io moderno. In ***Il fu Mattia Pascal***, il tema del doppio è letteralmente incarnato dalla creazione di un alter ego, Adriano Meis. Mattia Pascal indossa la maschera di un uomo nuovo per sfuggire alla sua vecchia vita, ma scopre che anche questa nuova identità è una maschera, ancora più costrittiva perché priva di riconoscimento sociale. La sua esistenza è quella di un doppio che non può mai coincidere con sé stesso, prigioniero di un gioco di specchi da cui è impossibile uscire. La letteratura pirandelliana, quindi, utilizza il doppio e la maschera per smontare le certezze dell'identità individuale, mostrando l'uomo come un essere scisso, inautentico e perennemente in conflitto con il proprio ruolo sociale.

Concetti chiave per l'orale

Umorismo: non comicità (avvertimento del contrario), ma riflessione tragica (sentimento del contrario). **Maschera:** forma sociale, prigione che nasconde la vita. **Uno, nessuno e centomila:** frantumazione dell'io in infinite maschere. **Il fu Mattia Pascal:** il doppio (Adriano Meis) come maschera fallimentare.

3.2 Storia: La Maschera della Propaganda e il Doppio Volto del Potere

Nel Novecento, la maschera cessa di essere solo una metafora letteraria per diventare un potente strumento politico, utilizzato dai regimi totalitari e dalle superpotenze per

nascondere la realtà e plasmare il consenso. Il **Fascismo in Italia** fu maestro nell'uso della **propaganda** come maschera per celare la sua natura violenta e repressiva. Il regime costruì meticolosamente un'immagine monolitica e vincente di sé stesso. Attraverso il controllo ferreo dei mezzi di comunicazione (stampa, radio, cinema), la propaganda creava il mito del Duce infallibile, del popolo italiano unito e militarizzato, e dell'"**uomo nuovo**" fascista: virile, atletico, disciplinato e pronto a sacrificarsi per la patria. Questa maschera di ordine, efficienza (i "treni in orario") e grandezza nazionale nascondeva la realtà della soppressione del dissenso, delle violenze squadriste, del confino politico, della polizia segreta (OVRA) e di una politica estera aggressiva. La maschera serviva a creare un'identità fittizia che giustificava il potere assoluto. Durante la **Guerra Fredda**, il tema del doppio volto caratterizzò la politica internazionale. Entrambe le superpotenze, **USA e URSS**, presentarono al mondo una maschera ideologica. Gli Stati Uniti si ergevano a paladini del "mondo libero", della democrazia e dei diritti umani, una narrazione che mascherava spesso una politica estera aggressiva, l'appoggio a dittature anticomuniste in America Latina e in altre parti del mondo, e profonde contraddizioni interne come la segregazione razziale. D'altra parte, l'Unione Sovietica si presentava come la guida della rivoluzione proletaria mondiale, la patria dell'eguaglianza, della giustizia sociale e della liberazione dei popoli oppressi dal colonialismo. Questa maschera idealizzata nascondeva la realtà di un regime totalitario, la repressione brutale di ogni dissenso interno (i gulag), la mancanza di libertà fondamentali e una politica estera imperialistica che portò all'assoggettamento dei paesi dell'Europa orientale (il "Patto di Varsavia"). In entrambi i casi, la propaganda funzionava come una maschera che presentava un volto nobile e desiderabile, nascondendo gli interessi geopolitici e le pratiche repressive che costituivano il "doppio" oscuro del loro potere.

Concetti chiave per l'orale

*La maschera come strumento politico. **Fascismo**: propaganda come maschera di ordine ed efficienza per nascondere la violenza. **Guerra Fredda**: doppio volto delle superpotenze. **USA**: maschera del "mondo libero" vs. appoggio a dittature. **URSS**: maschera dell'eguaglianza vs. totalitarismo e gulag.*

3.3 Filosofia: L'Io Scisso tra Inconscio e Morale (Freud e Nietzsche)

La filosofia del "sospetto" di fine Ottocento e inizio Novecento ha demolito l'idea di un io trasparente e unitario, svelando la sua natura intrinsecamente doppia e mascherata. **Sigmund Freud**, il padre della **psicanalisi**, ha rivoluzionato la concezione dell'identità umana con la sua teoria strutturale della psiche. Nella sua **seconda topica**⁶ (1923), Freud descrive la personalità come il risultato di un conflitto dinamico tra tre istanze:

1. **L'Es (Id)**: È l'istanza più primitiva e inconscia, il serbatoio delle pulsioni (in particolare quella sessuale, *Libido*, e quella aggressiva). L'Es opera secondo il "principio di piacere", cercando la gratificazione immediata dei desideri. È il nostro "doppio" oscuro, la parte istintuale e caotica che la civiltà cerca di reprimere.

⁶La **seconda topica** è il modello della mente proposto da Freud nel 1923, che suddivide la psiche in tre istanze funzionali: l'**Es** (l'inconscio pulsionale), il **Super-io** (la coscienza morale e le norme interiorizzate) e l'**Io** (la parte cosciente che media tra le altre due e la realtà).

2. **Il Super-io (Super-Ego):** È l'istanza morale, l'interiorizzazione delle norme, dei divieti e dei valori imposti dai genitori e dalla società. Rappresenta la coscienza morale, il giudice interiore che provoca sensi di colpa.
3. **L'Io (Ego):** È la parte cosciente e razionale della personalità, che funge da mediatore. L'Io opera secondo il "principio di realtà", cercando di soddisfare le pulsioni dell'Es in modo socialmente accettabile, tenendo conto delle esigenze del mondo esterno e dei divieti del Super-io. L'Io, quindi, è la **maschera** della nostra coscienza, il volto che presentiamo al mondo, costantemente in bilico tra le pretese del nostro doppio pulsionale e le imposizioni della morale. La nevrosi, per Freud, nasce proprio da un conflitto irrisolto tra queste istanze.

Anche **Friedrich Nietzsche**, in *La nascita della tragedia* (1872), propone una visione dualistica della realtà e della psiche umana. Egli individua due impulsi fondamentali alla base della cultura greca e dell'esistenza stessa:

- **L'Apollineo:** È l'impulso alla forma, all'ordine, alla misura, alla razionalità e all'individuazione. È il principio del sogno, dell'apparenza bella e ordinata, la **maschera** della civiltà che nasconde la verità caotica della vita.
- **Il Dionisiaco:** È l'impulso al caos, all'ebbrezza, alla sfrenatezza istintuale, alla dissoluzione dell'individuo nell'unità primordiale della vita. È la verità originaria, il flusso oscuro e terribile che l'apollineo cerca di velare.

La grande tragedia greca, per Nietzsche, nasceva dall'equilibrio perfetto tra questi due impulsi. La civiltà moderna, invece, ha represso il dionisiaco in favore di un apollineo razionalista e sterile (il "socratismo"), costringendo l'uomo a vivere dietro la maschera della razionalità e a negare il suo "doppio" istintuale.

Concetti chiave per l'orale

Freud: *l'io è scisso. Seconda topica: conflitto tra Es (pulsioni, il doppio oscuro), Super-io (morale) e Io (mediatore, la maschera).* **Nietzsche:** *dualismo tra Apollineo (forma, ordine, maschera della civiltà) e Dionisiaco (caos, istinto, il doppio represso). La modernità reprime il Dionisiaco.*

3.4 Storia dell'Arte: Il Conflitto tra Realtà e Inconscio nel Surrealismo

Il **Surrealismo**, movimento d'avanguardia nato a Parigi nel 1924 sotto la guida di André Breton, esplora sistematicamente il tema del doppio e della maschera indagando il rapporto tra la realtà visibile e il mondo nascosto dell'inconscio, del sogno e della follia. I surrealisti, fortemente influenzati dalla psicanalisi di Freud, cercavano di far emergere il "funzionamento reale del pensiero" in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione. **René Magritte** è il maestro dello spiazzamento e del conflitto tra immagine e parola. Nella sua celebre opera ***Il tradimento delle immagini*** (1929), che raffigura una pipa con la scritta "Ceci n'est pas une pipe" (Questa non è una pipa), Magritte mette in scena un cortocircuito logico. La maschera della rappresentazione realistica viene strappata:

quella che vediamo non è una pipa, ma l'immagine di una pipa. L'opera svela il doppio livello della realtà: l'oggetto e la sua rappresentazione, la parola e l'immagine, che non coincidono mai perfettamente. **Salvador Dalí**, con il suo "metodo paranoico-critico", cercava di visualizzare direttamente le ossessioni e le immagini del suo inconscio. Le sue opere sono popolate da "doppi" e da immagini ambigue che possono essere lette in modi diversi, rappresentando la scissione tra il mondo esteriore e quello interiore. L'artista che forse ha incarnato più visceralmente il tema del doppio e della maschera è **Frida Kahlo**. Nei suoi innumerevoli autoritratti, Frida non cerca di abbellire la sua immagine; al contrario, usa il suo volto come un palcoscenico per mettere in scena il suo dolore fisico (causato da un grave incidente) e la sua sofferenza interiore. In opere come *Le due Frida* (1939), la scissione è esplicita: due versioni di sé stessa, una con il cuore intatto e l'altra con il cuore spezzato e sanguinante, siedono una accanto all'altra. L'autoritratto diventa così lo strumento per esplorare la propria identità scissa, il conflitto tra la maschera esteriore di forza e i colori vibranti del Messico e il "doppio" sofferente che si nasconde sotto la superficie.

Concetti chiave per l'orale

*Il Surrealismo esplora l'inconscio (influenza di Freud). **Magritte**: conflitto immagine-parola, svela la maschera della rappresentazione. **Dalí**: metodo paranoico-critico per visualizzare il doppio interiore. **Frida Kahlo**: autoritratto come messa in scena del doppio, conflitto tra maschera di forza e sofferenza interiore.*

3.5 English Literature: The Victorian Double Morality (Stevenson and Wilde)

Victorian society, with its rigid moral code, its emphasis on respectability, and its repression of instincts, provided the ideal ground for the emergence of literary masterpieces that explore the duality of human nature and social hypocrisy. **Robert Louis Stevenson**, in his novella *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), gives a literal and terrifying form to the splitting of the personality. Dr. Jekyll is the embodiment of Victorian respectability: an established, cultured, and well-liked physician. However, within himself, he harbors dark and primordial impulses that his social **mask** forces him to suppress. To unleash this "double" without compromising his reputation, he creates a potion that physically transforms him into Mr. Hyde, a deformed, evil, and purely instinctual being. Hyde represents the repressed, bestial nature hidden behind the facade of civilization. The experiment, however, gets out of hand: the evil double takes over, demonstrating the impossibility of cleanly separating good and evil within a single person and implicitly criticizing the hypocrisy of a society that, by denying the existence of evil, makes it even more monstrous. **Oscar Wilde**, in his only novel *The Picture of Dorian Gray* (1890), explores the theme of the double through the motif of the magic portrait. Dorian Gray is a young man of extraordinary beauty who, obsessed with the idea of not aging, makes a Faustian pact: he will forever maintain his youth and beauty (his perfect **mask**), while his portrait will age and bear the physical signs of his moral corruption and dissolute life. The portrait becomes his hidden **double**, his true conscience, the visible testimony of his inner degradation. Dorian can thus lead a double life, maintaining an

angelic appearance while indulging in every vice. The novel is a fierce critique of the **double morality** of the era's society, which placed an obsessive importance on outward appearance while ignoring the corruption hidden behind the mask of perfection. In the end, however, the double cannot be denied forever: in an attempt to destroy the portrait, Dorian kills himself, revealing the inseparability of soul and body, of mask and truth.

Concetti chiave per l'orale

*Critica all'ipocrisia vittoriana. **Stevenson**, **Jekyll and Hyde**: scissione letterale tra Jekyll (maschera della rispettabilità) e Hyde (doppio istintuale represso). **Wilde**, **Dorian Gray**: Dorian (maschera di eterna giovinezza) e il ritratto (doppio che invecchia e mostra la corruzione morale). Critica alla doppia morale della società.*

3.6 Literatura Española: La Máscara Social en el Realismo de Galdós y Clarín

La novela realista española de la segunda mitad del siglo XIX, aunque sin los tintes góticos de Stevenson o el refinamiento estético de Wilde, explora con gran agudeza psicológica el tema de la máscara como instrumento de supervivencia y de conflicto dentro de una sociedad rígida y clasista. En obras maestras como ***Fortunata y Jacinta*** (1887) de **Benito Pérez Galdós**, la sociedad madrileña es un escenario donde cada personaje se ve obligado a llevar una máscara. Las dos protagonistas femeninas encarnan esta dinámica. **Jacinta** es la esposa burguesa, estéril y frustrada, obligada a llevar la máscara de la perfecta respetabilidad y de la sumisión a su marido, ocultando su infelicidad y su deseo de maternidad. **Fortunata**, su rival, es la mujer del pueblo, amante del marido de Jacinta y madre de su hijo. Ella, a su vez, lleva la máscara de la desfachatez y la vitalidad instintiva para ocultar su vulnerabilidad y su desesperada necesidad de ser aceptada socialmente. Ambas tienen un "doble" deseo inexpresado: Jacinta desea la fertilidad y la pasión de Fortunata, mientras que Fortunata anhela la legitimidad y la respetabilidad de Jacinta. Sus identidades están definidas por su rol social, una máscara que las aprisiona y determina su trágico destino. En ***La Regenta*** (1884-85) de **Leopoldo Alas "Clarín"**, la protagonista, Ana Ozores, es otra víctima de la máscara social. Atrapada en un matrimonio sin amor con un hombre mucho mayor que ella, en la sofocante y provinciana ciudad de Vetusta, Ana lleva la máscara de la devoción religiosa y de la virtud para reprimir sus deseos románticos y sensuales. Su vida es una continua oscilación entre dos máscaras: la de la pecadora tentada por el adulterio (con el seductor Álvaro Mesía) y la de la santa mística (alentada por su confesor, Fermín de Pas). Su verdadera identidad es aplastada por estas dos fuerzas externas que intentan imponerle un papel. La máscara, en Clarín, no es solo una convención, sino un instrumento de control social y psicológico que porta la protagonista a la soledad y la desesperación.

Concetti chiave per l'orale

*La maschera sociale nel realismo. **Galdós, Fortunata y Jacinta:** Fortunata (popolana) e Jacinta (borghese) portano maschere sociali opposte ma complementari, che nascondono un "doppio" desiderio. **Clarín, La Regenta:** Ana Ozores è vittima della maschera, schiacciata tra la maschera della peccatrice e quella della santa.*

3.7 Scienze: Il DNA come Doppio e la Maschera del Fenotipo

Il concetto di doppio e maschera trova un'incredibile e precisa analogia nel cuore stesso della biologia molecolare: la struttura e la funzione del **DNA (acido desossiribonucleico)**. A livello fisico, la molecola del DNA è l'epitome del **doppio**. La sua celebre struttura, scoperta da Watson e Crick nel 1953 grazie ai dati cruciali di Rosalind Franklin, è una **doppia elica**. Essa è formata da due lunghi filamenti polinucleotidici, avvolti l'uno sull'altro. Questi due filamenti sono complementari e antiparalleli: le basi azotate di un filamento si appaiano in modo specifico con quelle dell'altro (Adenina con Timina, Guanina con Citosina). Questa dualità è fondamentale per la vita: durante la replicazione cellulare, la doppia elica si apre e ogni filamento funge da stampo per la sintesi di un nuovo filamento complementare, garantendo la trasmissione fedele dell'informazione genetica da una generazione di cellule alla successiva. A livello concettuale, il rapporto tra genotipo e fenotipo può essere letto attraverso la metafora del doppio e della maschera.

- Il **Genotipo** è l'insieme completo dell'informazione genetica di un organismo, il "testo" scritto nel DNA. È il "doppio" nascosto, il codice segreto che si trova nel nucleo di ogni cellula. Contiene le istruzioni complete e potenziali per costruire e far funzionare l'intero organismo.
- Il **Fenotipo** è l'insieme di tutte le caratteristiche osservabili di un organismo (l'aspetto fisico, il metabolismo, il comportamento). È la "**maschera**" che l'organismo presenta al mondo, l'espressione visibile e manifesta del genotipo.

Questa maschera, tuttavia, non è una semplice traduzione diretta del codice genetico. Il fenotipo è il risultato di una complessa interazione tra il genotipo e l'ambiente. Due individui con lo stesso genotipo (come i gemelli omozigoti) possono sviluppare fenotipi leggermente diversi se esposti a condizioni ambientali differenti (dieta, stile di vita, ecc.). La maschera del fenotipo, quindi, nasconde la complessità del doppio genetico e delle influenze ambientali che concorrono a modellarla.

Concetti chiave per l'orale

*Doppio fisico: DNA come **doppia elica** complementare. Doppio concettuale: rapporto genotipo/fenotipo. **Genotipo:** il "doppio" nascosto, il codice genetico potenziale. **Fenotipo:** la "maschera" visibile, risultato dell'interazione tra genotipo e ambiente.*

4 Linguaggio e Comunicazione

4.1 Letteratura Italiana: La Sfiducia nella Parola Poetica di Montale

Se per Ungaretti la parola, purificata dall'orrore, poteva ancora attingere a una verità umana fondamentale, per **Eugenio Montale** la crisi del linguaggio è più radicale e insanabile. Nella sua prima raccolta, ***Ossi di seppia*** (1925), Montale esprime una profonda sfiducia nella capacità della parola poetica di rivelare verità assolute o di offrire messaggi positivi. La poesia non può più essere, come per i poeti-vati dell'Ottocento, portatrice di certezze. In un mondo privo di senso, il linguaggio non può fare altro che testimoniare questa condizione di aridità esistenziale. Il componimento-manifesto di questa poetica è ***Non chiederci la parola***. Qui, Montale si rivolge direttamente al lettore, negando la possibilità di offrire "la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe". La poesia non possiede più formule magiche o verità definitive. L'unica cosa che il poeta può fare è operare "in negativo": può solo dire "ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo". Il linguaggio diventa aspro, scarno, antimusicale, come gli "ossi di seppia" gettati sulla spiaggia, residui corrosi di una vita che non c'è più. Il lessico è petroso, i suoni stridenti ("strozzare", "scalcinato", "secco"), riflettendo il paesaggio ligure, che è il correlativo oggettivo del **"male di vivere"**. La comunicazione poetica, quindi, è frammentaria e limitata: non può indicare una via di salvezza, ma può solo, nel migliore dei casi, segnalare un "varco" o una "maglia rotta nella rete" che permetta di intravedere, per un istante, la possibilità di una fuga dall'oppressione della realtà, senza però mai garantirla.

Concetti chiave per l'orale

Crisi del linguaggio e sfiducia nella parola poetica. Poesia come testimonianza negativa: "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo" (Non chiederci la parola). Correlativo oggettivo del "male di vivere" (paesaggio ligure). Comunicazione limitata: la poesia non dà certezze, ma può solo indicare un "varco".

4.2 Storia: La Propaganda Totalitaria e la Lingua come Potere

I regimi totalitari del Novecento, **Nazismo** e **Fascismo**, compresero prima e meglio di chiunque altro che il controllo del linguaggio e della comunicazione è un pilastro fondamentale per il mantenimento del potere. La **propaganda totalitaria** non fu semplicemente un'attività di persuasione, ma un progetto sistematico di ingegneria sociale volto a plasmare le coscienze, annullare il pensiero critico e creare una realtà alternativa. Gli strumenti utilizzati furono i moderni **mezzi di comunicazione di massa**: la radio, che portava la voce del leader in ogni casa; il cinema, con i cinegiornali dell'Istituto Luce o i film di Leni Riefenstahl, che creavano un'epica del regime; i manifesti e le adunate oceaniche, che davano un'impressione visiva di unanimità e potenza. Il linguaggio stesso fu manipolato e impoverito. La complessità della realtà veniva ridotta a **slogan** semplici, martellanti e facilmente memorizzabili ("Credere, Obbedire, Combattere"; "Ein Volk, ein Reich, ein Führer"). Si creava un nemico esterno (l'ebreo, il bolscevico, le "plutocrazie")

su cui proiettare ogni colpa, e un lessico d'odio per disumanizzarlo. Il linguaggio divenne **performativo**: non si limitava a descrivere la realtà, ma la creava. Le **leggi razziali** di Norimberga (1935) o quelle italiane (1938) non erano semplici testi giuridici; erano atti linguistici che, definendo legalmente chi era "ariano" e chi "ebreo", trasformavano il pregiudizio in una realtà sociale e politica, con conseguenze tragiche. Come osservò Victor Klemperer nel suo diario "La lingua del Terzo Reich", il nazismo avvelenò il linguaggio con parole che entravano nel sangue e governavano il pensiero, rendendo le persone incapaci di concepire alternative al mondo che il regime presentava loro.

Concetti chiave per l'orale

Controllo del linguaggio come strumento di potere. Propaganda totalitaria usa i mass media (radio, cinema) per creare una realtà alternativa. Lingua impoverita a slogan, creazione di un nemico. Lingua performativa: le leggi razziali "creano" la discriminazione. La lingua avvelena il pensiero (Klemperer).

4.3 Filosofia: Le Due Vie del Linguaggio nel '900 (Wittgenstein e Heidegger)

Il XX secolo filosofico è attraversato da una profonda riflessione sulla natura e i limiti del linguaggio, che si biforca in due percorsi quasi opposti. Da un lato, la **filosofia analitica**, il cui iniziatore è considerato **Ludwig Wittgenstein** con il suo *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). In questa prima fase del suo pensiero, Wittgenstein cerca di creare un linguaggio ideale, perfettamente logico e privo di ambiguità, che possa rispecchiare la struttura del mondo. I problemi della filosofia, secondo lui, nascono da un uso scorretto del linguaggio. La sua celebre proposizione finale, "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere", non è un invito al silenzio, ma una rigorosa delimitazione: il linguaggio può descrivere solo stati di cose nel mondo (l'ambito della scienza), mentre le questioni etiche, estetiche e metafisiche sono "indicibili". L'obiettivo è risolvere i problemi filosofici dissolvendoli, mostrandoli come puzzle linguistici derivanti da un abuso della grammatica. Dall'altro lato, la tradizione fenomenologica ed ermeneutica, rappresentata da **Martin Heidegger**. Per Heidegger, il linguaggio non è uno strumento che l'uomo usa per rappresentare il mondo. Al contrario, il linguaggio è la **"casa dell'Essere"**. È il luogo originario in cui l'Essere stesso si manifesta e si svela all'uomo. L'uomo non "ha" il linguaggio; è l'uomo che "abita" nel linguaggio. La parola poetica, in particolare, ha un ruolo privilegiato, perché è la forma di linguaggio che più si avvicina a questo svelamento originario della verità (*Aletheia*). Mentre la filosofia analitica cerca di purificare il linguaggio per renderlo uno strumento preciso, Heidegger invita ad ascoltare il linguaggio stesso, a riscoprire la sua potenza evocativa e la sua capacità di farci abitare il mondo in modo più autentico, al di là della sua funzione puramente comunicativa e strumentale.

Concetti chiave per l'orale

Wittgenstein (filosofia analitica): *il linguaggio come specchio del mondo. I problemi filosofici sono abusi linguistici. Limite del linguaggio: "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere".* **Heidegger** (fenomenologia): *il linguaggio come "casa dell'Essere". L'uomo "abita" il linguaggio. La poesia svela la verità (Aletheia).*

4.4 Storia dell'Arte: La Rottura del Linguaggio Artistico (Dada e Manzoni)

Le avanguardie storiche del primo Novecento attuarono una rottura radicale non solo con la forma, ma con il linguaggio stesso dell'arte. Il **Dadaismo**, nato a Zurigo nel 1916 in piena Prima Guerra Mondiale, fu il movimento più nichilista e iconoclasta. Di fronte all'assurdità della guerra, i dadaisti reagirono con un rifiuto totale della cultura e dei valori borghesi, inclusi i concetti tradizionali di "arte", "bellezza" e "abilità tecnica". **Marcel Duchamp** fu la figura chiave di questa rivoluzione. Con i suoi **ready-made**, oggetti comuni decontestualizzati e presentati come opere d'arte, egli minò le fondamenta del linguaggio artistico. La sua opera più celebre e scandalosa, **Fontaine** (1917), un orinatoio capovolto e firmato con lo pseudonimo "R. Mutt", pose una domanda fondamentale: chi decide che cos'è l'arte? Duchamp dimostrò che l'artisticità non risiede più nell'oggetto o nell'abilità manuale dell'artista, ma nella scelta e nel concetto. L'arte diventa un atto puramente mentale e linguistico: è arte ciò che l'artista definisce tale. Nel secondo dopoguerra, l'artista italiano **Piero Manzoni** portò questa critica al sistema della comunicazione artistica alle sue estreme conseguenze, con una lucidità provocatoria e ironica. La sua opera **Merda d'artista** (1961) — novanta scatolette di latta sigillate, contenenti, secondo l'etichetta, 30 grammi di escrementi dell'artista "conservati al naturale" e venduti al prezzo corrente dell'oro — è una critica feroce al mercato dell'arte e al feticismo della firma dell'artista. Se tutto ciò che l'artista tocca o produce diventa arte e acquista valore, allora anche i suoi escrementi possono essere commercializzati come un bene di lusso. Manzoni svela e ridicolizza il meccanismo per cui il valore (economico e artistico) non è più intrinseco all'opera, ma è un costrutto basato sulla comunicazione, sul marketing e sulla credulità del sistema dell'arte.

Concetti chiave per l'orale

Dadaismo (Duchamp): *rifiuto dei valori tradizionali. Il ready-made (Fontaine) cambia la definizione di arte: l'arte è un atto mentale/linguistico, non manuale.* **Piero Manzoni, Merda d'artista**: *critica radicale al sistema dell'arte e al feticismo della firma. Il valore dell'arte è un costrutto comunicativo.*

4.5 English Literature: Orwell's "Newspeak" as Thought Control

In his dystopian novel **Nineteen Eighty-Four** (1949), **George Orwell** offers one of the most terrifying analyses of the relationship between language, power, and social control. In the totalitarian world of Oceania, the Party does not merely control citizens'

actions through surveillance (telescreens), but aims to control thought itself. The tool to achieve this goal is "**Newspeak**"⁷. Newspeak is not designed to enrich or expand expressive possibilities but, on the contrary, to **limit and reduce them**. The ultimate goal, as one of the characters, Syme, explains, is to narrow the range of thought. This is achieved through three main mechanisms:

1. **Vocabulary reduction:** Synonyms and antonyms are systematically eliminated. For example, there is no longer a need for the word "bad," because one can say "ungood." This impoverishes the ability to express nuances of meaning.
2. **Elimination of heretical words:** Words like "freedom," "honor," and "justice" are progressively purged or stripped of their original meaning.
3. **Creation of ideological neologisms:** Words like "thoughtcrime," "doublethink," and "mutability of the past" are introduced to encapsulate concepts functional to the Party's ideology.

The ultimate aim of Newspeak is to make it literally **impossible to formulate a heretical thought**. If the words to express a concept do not exist, that concept cannot be thought. Orwell masterfully demonstrates how the control of language is the most insidious and definitive form of political control. By manipulating communication, the Party not only rewrites the past but also shapes the future, ensuring that no rebellion can ever even be conceived.

Concetti chiave per l'orale

1984: *il controllo del linguaggio per controllare il pensiero. Newspeak: lingua artificiale progettata per impoverire e limitare il pensiero. Meccanismi: riduzione del vocabolario, eliminazione parole eretiche, neologismi ideologici. Obiettivo finale: rendere impossibile il "thoughtcrime" (psicoreato).*

4.6 Literatura Española: Nuevas Formas de Comunicación (Gómez de la Serna y Jiménez)

Frente a la crisis del lenguaje positivista y realista, la literatura española de principios del siglo XX exploró vías alternativas para renovar la comunicación y captar aspectos de la realidad olvidados por la lógica tradicional. **Ramón Gómez de la Serna**, figura excéntrica y central de las vanguardias españolas, inventó un nuevo género literario brevísimo: la **greguería**. Él la definió como "humorismo más metáfora". Se trata de aforismos o metáforas fulminantes que crean conexiones sorprendentes y poéticas entre objetos y conceptos aparentemente distantes. Ejemplos célebres son: "La luna es el ojo de buey del transatlántico de la noche" o "La leche es el agua vestida de novia". Las *greguerías* son un intento de mirar el mundo con ojos nuevos, de superar la comunicación lógica y

⁷**Newspeak** is the artificial language created by the Party in Orwell's novel. Its purpose is to limit freedom of thought ("thoughtcrime") by drastically reducing the vocabulary and eliminating words that express dissenting concepts. It is based on the principle that if a concept cannot be expressed in words, it cannot be thought.

utilitaria para desvelar las relaciones secretas y líricas entre las cosas. Es una forma de comunicación che privilegia la intuición, el asombro y el juego, en abierta polémica con la seriedad de la cultura académica. Un camino diferente, pero igualmente innovador, es el de **Juan Ramón Jiménez**, premio Nobel de literatura. En *Platero y yo* (1914), una obra en prosa lírica, la comunicación trasciende los límites de la palabra humana. El libro está estructurado como un diálogo íntimo y afectivo entre el poeta y su asno, Platero. El poeta no se limita a describir al animal, sino que se dirige a él, le confía sus pensamientos, sus melancolías y sus alegrías. La comunicación no se basa en la lógica verbal, sino en la **sensorialidad** y la **empatía**. El poeta interpreta los movimientos, los sonidos y las miradas de Platero, creando un vínculo profundo que va más allá del lenguaje articulado. En un mundo cada vez más alienado, Jiménez propone un modelo de comunicación basado en la ternura, en la contemplación de la naturaleza y en la capacidad de "sentir" al otro, incluso cuando el otro es un ser no humano, recuperando una dimensión pre-lógica y afectiva del comunicar.

Concetti chiave per l'orale

*Due nuove forme di comunicazione. **Gómez de la Serna**: la greguería ("umorismo + metafora") supera la logica per trovare connessioni poetiche e intuitive tra le cose. **Jiménez, Platero y yo**: comunicazione basata non sulla parola, ma sull'empatia e la sensorialità, per recuperare un legame pre-logico con la natura.*

4.7 Scienze: Il Dogma Centrale della Biologia come Sistema di Comunicazione

La vita, al suo livello più fondamentale, può essere descritta come un sistema di informazione e comunicazione incredibilmente sofisticato. Il cosiddetto "**Dogma Centrale della Biologia Molecolare**"⁸, formulato da Francis Crick, descrive il flusso unidirezionale dell'informazione genetica all'interno della cellula, un processo che può essere analizzato con le categorie del linguaggio e della comunicazione. L'intero sistema si basa su un **linguaggio universale**, il codice genetico. Il "testo" originale è scritto nel **DNA**, che utilizza un alfabeto di sole quattro "lettere" (le basi azotate: Adenina, Timina, Citosina, Guanina). Queste lettere sono raggruppate in "parole" di tre lettere, chiamate **codoni**. Ogni codone specifica un particolare amminoacido, il mattoncino che costituisce le proteine. Il processo di comunicazione si articola in due fasi principali:

1. **Trascrizione**: Questa è la fase di codifica e trasmissione del messaggio. Un segmento di DNA contenente le istruzioni per una proteina (un gene) viene "copiato" in una molecola complementare di **RNA messaggero (mRNA)**. L'mRNA agisce come un messaggero che trasporta l'informazione dal "centro di comando" (il nucleo della cellula) alla "fabbrica" (il citoplasma). È come se un libro raro venisse fotocopiato per essere consultato fuori dalla biblioteca.

⁸Il **Dogma Centrale**, formulato da Francis Crick, descrive il flusso dell'informazione genetica: dal DNA (che può replicarsi) all'RNA (trascrizione) e dall'RNA alle proteine (traduzione). Sebbene esistano eccezioni, come i retrovirus che invertono il primo passo, questo modello rimane il principio fondamentale della biologia molecolare.

2. **Traduzione:** Questa è la fase di decodifica e attuazione. La molecola di mRNA si lega a un **ribosoma**, la "macchina" che legge il messaggio. I ribosomi scorrono lungo l'mRNA, leggendo i codoni uno dopo l'altro. Per ogni codone, una molecola di RNA di trasporto (tRNA) porta l'amminoacido corrispondente. Gli amminoacidi vengono così legati insieme nella sequenza corretta, formando la proteina.

Questo sistema è un perfetto esempio di comunicazione: c'è una fonte (DNA), un messaggio codificato (la sequenza di basi), un canale di trasmissione (mRNA), un apparato di ricezione e decodifica (ribosoma e tRNA) e un risultato finale (la proteina). La precisione e l'universalità di questo linguaggio sono alla base della continuità e della diversità della vita sulla Terra.

Concetti chiave per l'orale

*Il Dogma Centrale come sistema di comunicazione. Fonte: DNA. Messaggio: codice genetico (codoni). Canale: mRNA. Decodifica: ribosoma e tRNA. Risultato: proteina. Fasi: **Trascrizione** ($DNA \rightarrow mRNA$), **Traduzione** ($mRNA \rightarrow proteina$). Un linguaggio universale per la vita.*

5 L'Altro, il Diverso e l'Emarginato

5.1 Letteratura Italiana: Il Pregiudizio come Marchio d'Infamia in Verga

Il Verismo di **Giovanni Verga** si propone di rappresentare la realtà sociale delle classi più umili della Sicilia ottocentesca con un'impersonalità quasi scientifica. Tuttavia, dietro questa apparente oggettività, emerge una potente denuncia delle dinamiche di emarginazione che governano le comunità arcaiche. La novella **Rosso Malpelo**, tratta dalla raccolta *Vita dei campi* (1880), è un capolavoro nell'analisi del pregiudizio come forza distruttiva. Il protagonista, Malpelo, è un reietto fin dalla nascita. La sua diversità è puramente fisica: ha i **capelli rossi**, un tratto che, secondo la credenza popolare, è un marchio di malvagità e cattiveria. Questo pregiudizio irrazionale della comunità diventa una profezia che si auto-avvera. Poiché tutti lo considerano cattivo, Malpelo viene trattato con brutalità e disprezzo, non solo dai compagni di lavoro nella cava di rena, ma persino dalla sua stessa famiglia (la madre e la sorella). Questa costante emarginazione lo porta a **interiorizzare la violenza** subita. Egli accetta la logica perversa del mondo che lo circonda, secondo cui il più forte ha sempre ragione sul più debole. Diventa a sua volta "cattivo", sfogando la sua rabbia sull'asino e sul suo unico amico, il fragile Ranocchio, non per sadismo, ma per "educarlo" alla durezza della vita, l'unica legge che conosce. La visione del mondo di Malpelo è cupa e **fatalistica**: non c'è possibilità di riscatto o di cambiamento. Quando il padre muore nella cava, e lui stesso vi scompare durante un'esplorazione pericolosa, la sua fine viene vista dalla comunità non come una tragedia, ma come la naturale conclusione della vita di un "diverso", un "Malpelo" che si è perso perché era destinato a perdersi. Verga, con la tecnica dello straniamento, mostra come il pregiudizio sociale possa trasformare una vittima in un carnefice di sé stesso e degli altri, intrappolandolo in un ciclo di violenza senza via d'uscita.

Concetti chiave per l'orale

Rosso Malpelo: l'altro segnato dal pregiudizio (capelli rossi). Il pregiudizio diventa profezia che si auto-avvera. L'emarginazione porta all'interiorizzazione della violenza e a una visione fatalistica. Verga mostra come la società crei i suoi stessi "mostri".

5.2 Storia: La Disumanizzazione dell'Altro nel Nazismo

Il regime nazista rappresenta il culmine storico della costruzione dell' "altro" come nemico da emarginare e, infine, da annientare. La **Shoah** non fu un atto di follia improvvisa, ma il risultato finale di un processo metodico e graduale di **istituzionalizzazione della discriminazione**. Il primo passo fu la **costruzione legale e "scientifica"** del diverso. Il nazismo si ammantò di una pseudo-scienza razziale per definire l'ebreo, lo zingaro, l'omosessuale, il disabile come "sub-umani" (*Untermenschen*), esseri biologicamente inferiori e pericolosi per la purezza della "razza ariana". Le **Leggi di Norimberga** (1935) tradussero questa ideologia in legge, privando gli ebrei della cittadinanza tedesca e proibendo i matrimoni e le relazioni con i "cittadini di sangue tedesco". Il secondo passo fu l'**emarginazione progressiva** dalla vita sociale, economica e civile. Agli ebrei fu vietato

l'accesso alle cariche pubbliche, alle professioni liberali, alle scuole e alle università. I loro beni furono confiscati ("arianizzati"). Eventi come la "Notte dei Cristalli" (1938) segnarono il passaggio dalla discriminazione legale alla violenza fisica di massa. Questo processo mirava a isolare completamente gli ebrei, rendendoli invisibili e vulnerabili. Il passo finale fu la **disumanizzazione** e lo sterminio. Una volta che l' "altro" era stato privato dei suoi diritti, della sua dignità e della sua stessa umanità agli occhi della popolazione, diventava possibile concepire e attuare la "Soluzione Finale". La deportazione nei campi di concentramento e di sterminio, la marcatura con la stella gialla, la riduzione a un numero tatuato sul braccio e l'uccisione industrializzata nelle camere a gas rappresentano l'estrema conseguenza di un processo in cui l'altro non viene più percepito come un essere umano, ma come un parassita da eliminare. Il nazismo dimostra in modo terrificante come l'ideologia possa costruire un "altro" assoluto per giustificare la violenza più inaudita.

Concetti chiave per l'orale

La Shoah come processo graduale. 1) Costruzione legale/scientifica dell'altro (Leggi di Norimberga). 2) Emarginazione sociale ed economica (arianizzazione). 3) Disumanizzazione e sterminio (Soluzione Finale). L'ideologia costruisce un "altro" assoluto per legittimare la violenza.

5.3 Filosofia: L'Emarginazione Economica e Psicologica (Marx e Freud)

La filosofia moderna ha analizzato le dinamiche di emarginazione da due prospettive complementari: quella economica e quella psicologica. **Karl Marx** individua la radice dell'emarginazione nella struttura economica della società capitalista. L' "altro" per eccellenza è il **proletariato**, la classe dei lavoratori salariati. Questa classe è soggetta a un processo di **alienazione** che la emargina dai frutti del proprio lavoro e dalla propria stessa essenza umana. Secondo Marx, l'alienazione si manifesta in quattro forme:

1. Il lavoratore è alienato dal **prodotto** del suo lavoro, che non gli appartiene ma appartiene al capitalista.
2. È alienato dalla sua stessa **attività lavorativa**, che non è un'espressione libera delle sue capacità, ma un lavoro forzato e ripetitivo.
3. È alienato dalla sua **essenza umana** (*Wesen*), poiché il lavoro, che dovrebbe essere l'attività che distingue l'uomo dall'animale, diventa un semplice mezzo di sopravvivenza.
4. È alienato dagli **altri uomini**, poiché le relazioni umane sono mediate dal denaro e dalla logica della competizione.

Il proletariato è quindi una classe strutturalmente emarginata, esclusa dal godimento della ricchezza che essa stessa produce. **Sigmund Freud**, nel suo saggio ***Il disagio della civiltà*** (1929), analizza invece l'emarginazione psicologica come un costo inevitabile della vita associata. La civiltà, per poter garantire l'ordine e la sicurezza, richiede agli individui di **reprimere le loro pulsioni** più potenti, in particolare quelle aggressive (legate a

Thanatos, la pulsione di morte) e quelle sessuali (legate a *Eros*). Questa repressione crea un "disagio" strutturale, un senso di infelicità e frustrazione che è il prezzo da pagare per i benefici della civiltà. In questo senso, la civiltà "emargina" una parte fondamentale di noi stessi, la nostra natura istintuale, confinandola nell'inconscio. L'uomo civilizzato è quindi un essere perennemente scisso, costretto a sacrificare una parte della sua felicità per poter convivere con gli altri. L'emarginazione, da questa prospettiva, non è solo un fenomeno sociale, ma una condizione intrinseca dell'esistenza umana all'interno della cultura.

Concetti chiave per l'orale

Marx: emarginazione economica. L'altro è il proletariato, emarginato attraverso l'alienazione dal prodotto, dal lavoro, da sé stesso e dagli altri. **Freud:** emarginazione psicologica. La civiltà emargina le pulsioni (*Eros* e *Thanatos*) reprimendole nell'inconscio, causando un "disagio" inevitabile.

5.4 Storia dell'Arte: L'Angoscia dell'Emarginato e il Rifiuto come Arte

L'arte del Novecento ha dato voce all'emarginazione in modi diversi, rappresentando sia la sofferenza esistenziale dell'individuo isolato, sia elevando a opera d'arte l'oggetto stesso del rifiuto sociale. L'**Espressionismo** nordico, con **Edvard Munch**, ha espresso in modo potente l'angoscia e l'alienazione dell'uomo moderno. La sua opera più iconica, **L'Urlo** (1893), non è il ritratto di una persona specifica, ma la visualizzazione di uno stato d'animo universale. La figura al centro del dipinto, con il suo volto scheletrico e le mani sulle orecchie, è un essere senza identità, completamente isolato dagli altri (le due figure sul ponte che si allontanano) e dal mondo. L'urlo deforma la realtà circostante: il cielo si tinge di rosso sangue, il paesaggio si contorce in linee sinuose. L'emarginazione qui è una condizione esistenziale, un senso di terrore cosmico che isola l'individuo e lo rende "altro" rispetto a un mondo incomprensibile e minaccioso. Nel secondo dopoguerra, artisti come **Robert Rauschenberg** hanno affrontato il tema da una prospettiva diversa. Appartenente alla corrente della Neo-Dada, Rauschenberg ha creato i suoi famosi *Combine-paintings*, opere ibride che mescolano pittura e oggetti tridimensionali presi dalla vita di tutti i giorni. In **Bed** (1955), l'artista eleva a opera d'arte il suo stesso letto, completo di cuscino e lenzuola, su cui ha sgocciolato e spalmato vernice. Il letto è un oggetto "altro", intimo, quotidiano, spesso associato alla sfera privata, al sesso, alla malattia, alla nascita e alla morte. È un oggetto che normalmente non verrebbe esposto in un museo. Presentandolo come un'opera d'arte, Rauschenberg compie un gesto radicale: costringe lo spettatore a confrontarsi con il **reietto** della società dei consumi, con l'oggetto usato e "sporco". L'arte si appropria del "diverso", del rifiuto, e lo inserisce nel tempio della cultura, mettendo in discussione i confini tra arte e vita e costringendoci a riconsiderare ciò che riteniamo degno di valore estetico.

Concetti chiave per l'orale

*Due volti dell'emarginazione nell'arte. **Munch, L'Urlo**: l'emarginazione come angoscia esistenziale, isolamento cosmico dell'individuo. **Rauschenberg, Bed**: l'arte si appropriava dell'oggetto emarginato (il reietto, il rifiuto). L'altro non è solo l'uomo, ma anche l'oggetto "sporco" della vita quotidiana.*

5.5 English Literature: The Colonial Other and the Spiritual Outcast

Modernist English literature explored the figure of the "other" both in an external dimension, linked to the colonial experience, and in an internal one, related to the spiritual paralysis of contemporary society. In *Heart of Darkness* (1899), **Joseph Conrad** dismantles the civilizing rhetoric of European imperialism. The protagonist Marlow's journey up the Congo River in search of the mysterious Kurtz is a journey towards the "other" par excellence: Africa, perceived by Europeans as a savage and primitive continent. However, as Marlow ventures deeper into the "heart of darkness," he discovers that the true barbarism is not that of the Africans, but that of the **European colonizers**. Their greed for ivory and their brutal violence reveal that civilization is just a thin veneer hiding a savage nature. The African "other," therefore, functions as a mirror reflecting the darkness hidden in the heart of the "civilized" man. Kurtz, who has completely abandoned himself to his primordial instincts, represents the failure of the colonial project and the moral disintegration of the European when removed from the constraints of his society. **James Joyce**, in his collection of short stories *Dubliners* (1914), describes another form of marginalization. His characters are not economic or racial outcasts, but **moral and spiritual outcasts**. They are afflicted by a condition that Joyce himself called "**paralysis**": an inability to act, to make decisions, to escape the mediocrity and stagnation of Dublin life. Characters like Eveline, who gives up fleeing with her lover to remain trapped by her family duties, or Little Chandler, who dreams of a poet's life but is stuck by his shyness and responsibilities, are excluded from a full and authentic life. They are "other" to their own aspirations, prisoners of a social, religious, and cultural environment that suffocates every vital impulse. Their marginalization is internal, a condemnation to inaction and frustration.

Concetti chiave per l'orale

*Due tipi di "altro". **Conrad, Heart of Darkness**: l'altro coloniale. L'Africa come specchio che rivela la barbarie del colonizzatore europeo. L'altro non è il selvaggio, ma il "civilizzato". **Joyce, Dubliners**: l'altro spirituale. I dublinesi sono emarginati dalla "paralisi" morale e spirituale, esclusi da una vita autentica.*

5.6 Letteratura Española: La Marginalidad como Destino Trágico (Cela y Lorca)

La literatura española del siglo XX ha representado a menudo la figura del marginado como un ser condenado a un destino trágico, reflejo de una sociedad violenta y despiadada. **Camilo José Cela**, con su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942), inaugura la corriente del **Tremendismo**⁹, caracterizada por una representación cruda y brutal de la realidad. El protagonista, Pascual Duarte, es un campesino de Extremadura, un marginado rural cuya vida está marcada por una violencia atávica e imparable. Analfabeto, incapaz de expresar sus sentimientos con palabras, Pascual reacciona a las frustraciones e injusticias con estallidos de brutalidad homicida. Su violencia no es fruto de una maldad innata, sino la única respuesta que conoce a un mundo que no lo comprende y que lo oprime. Él es "otro" respecto a cualquier norma social y su marginalidad es absoluta, llevándolo de la cárcel al patíbulo. Su historia, narrada en primera persona, es la confesión de un hombre cuya sensibilidad primitiva choca trágicamente con la dureza de una España rural, arcaica y sin esperanza. En un registro lírico pero igualmente trágico, **Federico García Lorca** hace del pueblo gitano el símbolo de lo "diferente" y de lo perseguido. En su *Romancero Gitano*, y en particular en el *Romance de la luna, luna*, la marginación está ligada a un destino de muerte. La luna, personificada como una figura femenina seductora y mortífera, baja a la fragua para raptar a un niño gitano. Los gitanos, descritos como un pueblo fiero y ligado a una cultura ancestral, son vistos por la sociedad española dominante (*la guardia civil*) como una amenaza, un corpo extraño que hay que reprimir. Su diversidad cultural los hace vulnerables y su destino está a menudo marcado por la violencia y la muerte. En el poema, la belleza mítica de la scena no oculta la tragedia: el niño muere, y su muerte simboliza la fragilidad de un pueblo entero, cuya identità "otra" está constantemente amenazada por el mundo exterior. La marginalidad, para Lorca, es una condición ontológica che lleva consigo el perfume de la tragedia.

Concetti chiave per l'orale

***Cela, Pascual Duarte** (Tremendismo): l'altro come emarginato sociale condannato alla violenza atavica, riflesso di una società brutale. **Lorca, Romancero Gitano**: l'altro come emarginato etnico (i gitani), perseguitato e destinato a un fato tragico. La marginalità è una condizione ontologica.*

5.7 Scienze: Il Virus HIV come "Altro" Biologico e Sociale

Il virus **HIV** (**Virus dell'Immunodeficienza Umana**) e la sindrome che ne deriva, l'AIDS, rappresentano un caso emblematico di come un fenomeno biologico possa intrecciarsi inestricabilmente con dinamiche di emarginazione sociale, creando un "altro" su più livelli. A livello biologico, l'HIV è l' "altro" per eccellenza. È un **retrovirus** che invade e sovverte il sistema immunitario, il meccanismo stesso che il nostro corpo usa per distinguere il "sé" dal "non-sé" e per difendersi dagli invasori. Il virus attacca specifi-

⁹El **Tremendismo** es una corriente literaria española de la posguerra, caracterizada por una representación exasperada de la realidad, con especial énfasis en los aspectos más brutales, violentos y desagradables de la existencia, a menudo en contextos rurales y marginales.

camente i linfociti T helper (CD4+), le cellule che coordinano la risposta immunitaria. Utilizzando un enzima chiamato trascrittasi inversa, l'HIV converte il proprio genoma a RNA in DNA e lo integra nel genoma della cellula ospite, trasformandola in una fabbrica di nuovi virus. In questo modo, il virus non solo distrugge il sistema di difesa, ma lo usa a proprio vantaggio, in un processo di tradimento biologico che porta il corpo a non riconoscere più il proprio nemico. Questa invasione biologica ha generato una potentissima ondata di **emarginazione sociale**. Specialmente nei primi anni della pandemia (anni '80), l'AIDS è stata etichettata come la "peste gay", associando la malattia a comunità già discriminate come quella omosessuale, i tossicodipendenti e le prostitute. La paura e l'ignoranza hanno alimentato uno stigma profondo, portando all'isolamento dei malati, alla perdita del lavoro e alla rottura dei legami familiari e sociali. L' "altro" biologico (il virus) ha creato un "altro" sociale (il malato di AIDS). Questa dinamica è particolarmente evidente a livello globale. In contesti come l'**Africa Subsahariana**, la pandemia ha colpito in modo sproporzionato le **donne**, che spesso non hanno il potere di negoziare l'uso del preservativo e sono più vulnerabili biologicamente all'infezione. In questo caso, la biologia del virus si lega a disuguaglianze di genere e a condizioni di povertà preesistenti, dimostrando come la malattia e l'emarginazione siano due facce della stessa medaglia, colpendo i soggetti già considerati "diversi" o vulnerabili dalla struttura sociale.

Concetti chiave per l'orale

*L'altro su due livelli. **Altro biologico:** HIV è un retrovirus che tradisce e sovverte il sistema immunitario (il "sé"). **Altro sociale:** l'HIV genera lo stigma e l'emarginazione del malato di AIDS ("peste gay"). La biologia si intreccia con le disuguaglianze sociali (es. donne in Africa), mostrando come la malattia colpisca chi è già "altro".*

6 Identità e Coscienza

6.1 Letteratura Italiana: La Coscienza Labirintica dell'Inetto Sveviano

Italo Svevo, influenzato profondamente dalla psicanalisi di Freud e dal pensiero di Schopenhauer, rivoluziona il romanzo italiano introducendo la figura dell'**inetto**, un personaggio la cui identità è perennemente fluida, frammentata e irrisolta. Il suo capolavoro, **La coscienza di Zeno** (1923), è un'indagine radicale sulla natura della coscienza e dell'identità. Il romanzo si presenta come un memoriale che il protagonista, Zeno Cosini, scrive su consiglio del suo psicanalista, il Dottor S. Già da questa premessa, la narrazione è viziata: non è una confessione sincera, ma un tentativo di auto-giustificazione. La **coscienza** di Zeno non è uno strumento di conoscenza oggettiva, ma un **labirinto di autoinganni, alibi e razionalizzazioni**. Zeno è un maestro nel mentire a sé stesso per giustificare i propri fallimenti e la propria inettitudine. Il celebre episodio dell' "ultima sigaretta" è emblematico: ogni sigaretta è "l'ultima" perché Zeno ha bisogno di crearsi l'alibi del "buon proposito" per poter continuare a fumare con meno senso di colpa. La sua identità non è un nucleo stabile, ma un flusso continuo di desideri contraddittori e di menzogne a fin di bene. La **scrittura** stessa diventa il luogo privilegiato in cui l'identità viene costruita e decostruita. Scrivendo, Zeno non scopre la sua vera identità, ma la crea. Seleziona, omette, interpreta i ricordi non per capire chi è, ma per presentare un'immagine di sé che lo assolve. La sua coscienza è "malata", ma questa malattia (la sua nevrosi, la sua inettitudine) gli fornisce una prospettiva unica e più lucida sulla vita rispetto ai "sani" borghesi, che sono intrappolati nelle loro certezze. Alla fine, Zeno si proclama "guarito", non perché ha risolto i suoi conflitti, ma perché ha capito che la vita stessa è "inquinata alle radici" e che la presunta salute degli altri è solo conformismo. L'identità dell'inetto sveviano è quindi la rappresentazione perfetta della crisi dell'io nella modernità: un io frammentato, inaffidabile, che può essere solo narrato, mai definitivamente posseduto.

Concetti chiave per l'orale

Svevo, La coscienza di Zeno: protagonista è l'inetto. La coscienza non è strumento di verità, ma un labirinto di autoinganni e alibi. La malattia (nevrosi) diventa prospettiva privilegiata. L'identità è fluida, inaffidabile, costruita attraverso la scrittura fallace.

6.2 Storia: La Ricostruzione dell'Identità Nazionale dopo il Fascismo

La caduta del Fascismo, la sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale e la guerra civile (1943-45) lasciarono l'Italia in uno stato di profonda **crisi dell'identità nazionale**. Il ventennio fascista aveva imposto un'identità monolitica, basata sul culto del Duce, sul nazionalismo aggressivo e sulla retorica dell'Impero, che si era dissolta in una catastrofe. Il popolo italiano si trovò diviso, umiliato e privo di un'identità collettiva in cui riconoscersi. In questo vuoto, la **Resistenza** (1943-1945) non fu solo un'operazione militare di liberazione dall'occupazione nazifascista, ma un fondamentale momento di **ridefinizione**

di una nuova identità collettiva. Le diverse forze che parteciparono alla lotta partigiana (comunisti, socialisti, cattolici, liberali, monarchici) trovarono un terreno comune nell'**antifascismo**, un valore che divenne il fondamento etico e politico della nuova Italia. La Resistenza rappresentò una scelta morale, un riscatto dall'apatia e dalla complicità con il regime, e propose un nuovo modello di cittadino: attivo, responsabile e impegnato nella difesa della libertà. Questa nuova identità trovò la sua consacrazione formale e sostanziale in due eventi cruciali del dopoguerra. Il primo fu il **referendum istituzionale del 2 giugno 1946**, in cui il popolo italiano (comprese per la prima volta le donne) scelse la Repubblica, segnando una rottura definitiva con il passato monarchico compromesso con il fascismo. Il secondo, e più importante, fu la stesura della **Costituzione**, entrata in vigore il 1° gennaio 1948. La Costituzione non è solo una legge fondamentale, ma il **documento che fonda la nuova coscienza civile e democratica** del popolo italiano. Essa incarna i valori nati dalla Resistenza: la sovranità popolare, la libertà, l'uguaglianza, la solidarietà e il ripudio della guerra. Definendo i diritti e i doveri dei cittadini, la Costituzione ha fornito le basi per la ricostruzione di un'identità nazionale non più basata sull'omologazione forzata, ma sul pluralismo e sui principi democratici.

Concetti chiave per l'orale

*Crisi identità post-fascismo. La **Resistenza** come momento di ridefinizione, basata sul valore dell'**antifascismo**. Nascita di una nuova identità democratica sancita da due eventi: il referendum del 2 giugno 1946 (Repubblica) e la **Costituzione** del 1948.*

6.3 Filosofia: La Coscienza come Prodotto e Campo di Battaglia (Nietzsche e Freud)

La filosofia del sospetto ha sferrato un attacco decisivo alla concezione tradizionale della coscienza come centro trasparente e sovrano dell'identità. **Friedrich Nietzsche**, in particolare nella *Genealogia della morale* (1887), decostruisce l'origine della "cattiva coscienza". La coscienza morale, secondo Nietzsche, non è una voce innata o divina, ma il prodotto di un processo storico di violenza e addomesticamento. L'uomo primitivo, libero e istintuale, è stato costretto a entrare nella società e a reprimere i suoi istinti aggressivi. Questi istinti, non potendo più sfogarsi all'esterno, si sono rivolti contro l'uomo stesso, dando origine all'anima, all'interiorità e, appunto, alla coscienza morale. La coscienza è quindi l'**interiorizzazione della repressione**, la crudeltà dell'uomo rivolta contro di sé. L'identità dell'uomo civilizzato è quella di un "animale malato", la cui coscienza è una prigione costruita dalla morale giudaico-cristiana (la "morale degli schiavi") per tenere a bada i deboli. **Sigmund Freud** porta questo attacco sul piano psicologico. Per la psicanalisi, la **coscienza non è il centro dell'identità**, ma solo la "punta di un iceberg". La maggior parte della nostra vita psichica si svolge nell'inconscio, una dimensione inaccessibile alla consapevolezza diretta, popolata da pulsioni, desideri rimossi e traumi. L'identità, quindi, non è un'entità unitaria governata dalla coscienza, ma un **campo di battaglia** dinamico tra le forze inconse dell'Es (le pulsioni), le esigenze della realtà esterna (mediate dall'Io) e i divieti morali del Super-io. La nostra coscienza è un mediatore fragile e spesso ingannevole, che cerca di mantenere un equilibrio precario. La nostra vera identità risiede in questa complessa interazione di forze, molte delle quali

operano a nostra insaputa. La scoperta dell'inconscio ha significato la detronizzazione definitiva della coscienza dal suo ruolo di sovrana della psiche.

Concetti chiave per l'orale

Nietzsche: la coscienza morale non è innata, ma è il prodotto della repressione degli istinti ("Genealogia della morale"). **Freud:** la coscienza è solo la "punta dell'iceberg", non il centro dell'identità. L'Io è un campo di battaglia tra Es (inconscio) e Super-io (morale).

6.4 Storia dell'Arte: L'Identità Onirica e Angosciata (Dalí e Munch)

L'arte del Novecento ha esplorato la crisi dell'identità e della coscienza rappresentandole come fluide, irrazionali e spesso angosciate, attingendo alle dimensioni del sogno e del disagio esistenziale. Il **Surrealismo** di **Salvador Dalí** è un'immersione nell'identità che emerge dall'inconscio. In opere come *La persistenza della memoria* (1931), con i suoi celebri orologi molli, Dalí rappresenta un mondo onirico in cui le leggi della fisica e della logica sono sospese. Il tempo non è più oggettivo e lineare, ma soggettivo e fluido, come nel sogno. L'identità stessa si dissolve: l'unica figura quasi umana è un bizzarro autoritratto stilizzato, una sorta di mollusco adagiato a terra, che simboleggia un io privo di confini certi, malleabile e in balia delle forze irrazionali. La coscienza razionale è assente, e ciò che emerge è un'identità larvale, governata dalle logiche associative e simboliche dell'inconscio freudiano. L'**Espressionismo** di **Edvard Munch** rappresenta invece la coscienza come luogo di pura angoscia. Se Dalí esplora l'inconscio, Munch mette in scena il terrore di una coscienza lucida ma impotente di fronte al "male di vivere". L'identità dei suoi personaggi è definita dalla sofferenza. In opere come *Sera sul viale Karl Johan* (1892), la folla borghese è rappresentata come una processione di spettri, con volti pallidi e occhi sbarrati, automi privi di individualità. L'unica figura che si muove in direzione opposta è un'entità scura e isolata, forse l'artista stesso, simbolo di un'identità che non può o non vuole conformarsi. Ne *L'Urlo*, come già visto, l'identità si dissolve completamente: l'io si fonde con il paesaggio in un grido che esprime il panico di una coscienza sopraffatta dal mondo. Per Munch, la coscienza non è un luogo di controllo, ma il palcoscenico su cui va in scena il dramma di un'identità fragile e costantemente minacciata dall'angoscia esistenziale.

Concetti chiave per l'orale

Dalí (Surrealismo): identità onirica, fluida, governata dall'inconscio (La persistenza della memoria). **Munch** (Espressionismo): identità come angoscia esistenziale. L'Urlo rappresenta la dissoluzione dell'identità nel panico della coscienza.

6.5 English Literature: The Stream of Consciousness and the Paralysis of Identity (Woolf and Joyce)

English Modernism revolutionized the representation of identity and consciousness through the stream of consciousness technique, showing the self not as a stable entity, but as a continuous and often conflicting process. **Virginia Woolf**, in *Mrs Dalloway*, states that human identity is not a solid block of granite, but a luminous halo, a "semi-transparent envelope" that surrounds consciousness from beginning to end. Clarissa Dalloway's identity is not defined by her social status (a Member of Parliament's wife), but by her **stream of consciousness**: an uninterrupted mosaic of present moments, memories of the past (her youth at Bourton), sensory perceptions (the chimes of Big Ben), and reflections on life. Her identity is the sum of all these moments, a "self" that expands and contracts, living simultaneously in the present and the past. Her "double," Septimus Smith, a traumatized war veteran, represents the other side of the coin: a consciousness shattered by the weight of reality, seeking refuge in madness, until his suicide. For Woolf, identity is an internal, fragile phenomenon, constantly redefined by the flow of mental life. In *Dubliners* by **James Joyce**, consciousness is the site of a paralyzing conflict. In the short story *Eveline*, the protagonist's identity is torn between the desire for a new life and the weight of social and family duties. Eveline has the opportunity to flee Dublin with a sailor, Frank, to start a new life in Buenos Ayres. Her mind is a battlefield between memories of her difficult childhood, the promise made to her dying mother to keep the family together, and the hope for a future of love and respect. At the decisive moment, at the port, as Frank calls her, Eveline is literally paralyzed. Her consciousness is overwhelmed by the fear of the unknown and by guilt. She renounces herself, her desire for happiness, and remains motionless, "passive, like a helpless animal." For Joyce, identity is built (or destroyed) in these moments of crisis, where individual consciousness clashes with the oppressive forces of society, often succumbing and choosing paralysis.

Concetti chiave per l'orale

Woolf, Mrs Dalloway: *identità come flusso, "stream of consciousness", un alone luminoso e mutevole. Joyce, Dubliners ("Eveline")*: *identità come paralisi, coscienza bloccata dal conflitto tra desiderio e dovere, che porta all'inazione.*

6.6 Literatura Española: La Crisis Radical de la Identidad en Unamuno

Miguel de Unamuno, con su "nivola" *Niebla* (1914), lleva la reflexión sobre la identidad y la conciencia a un nivel metafísico y radical, cuestionando los límites mismos entre ficción y realidad. El protagonista, Augusto Pérez, es la encarnación del hombre de identidad incierta. Es un "paseante", un hombre que vive en una "niebla" existencial, sin una voluntad o un propósito definido. Su vida está gobernada por el azar. Tras una desilusión amorosa, Augusto decide suicidarse, pero antes quiere consultar al autor que ha escrito un ensayo sobre el suicidio: Miguel de Unamuno. El enfrentamiento entre el personaje y su autor en el capítulo XXXI es uno de los momentos más célebres de la literatura mundial y representa una crisis radical de la conciencia y de la identidad. Unamuno revela a Augusto

que él no puede suicidarse porque no es un ser real, sino solo un **personaje literario**, un "ente de ficción". La conciencia de Augusto sufre un choque terrible: descubre che toda su existencia, sus pensamientos, sus amores, son solo invenciones de otro. Sin embargo, Augusto se rebela. Reivindica su propio derecho a la existencia, sosteniendo que es más real que su creador. Y, en un golpe de genio metanarrativo, cuestiona la identidad misma de Unamuno: quizás también él, el autor, no es más que un personaje de un sueño de Dios, un "ente de ficción" en una novela más grande. Y si Dios un día se despertara, Unamuno y todos los demás se desvanecerían. De este modo, Unamuno no solo explora la fragilidad de la identidad individual, sino que la extiende a un plano universal, interrogándose sobre la naturaleza stessa del ser. La conciencia, en *Niebla*, no es solo incierta: se enfrenta literally a su posible no-ser, a su estatuto de mera ficción.

Concetti chiave per l'orale

Unamuno, Niebla: identità incerta e "nebbiosa". Crisi radicale dell'identità nel confronto tra personaggio (Augusto Pérez) e autore (Unamuno). L'identità viene messa in discussione a livello ontologico: siamo reali o personaggi di un sogno?

6.7 Scienze: Il Ruolo degli Ormoni nella Definizione dell'Identità

Sebbene l'identità sia un concetto complesso e multifattoriale, la biologia ci mostra come la nostra percezione di noi stessi, la nostra coscienza e i nostri comportamenti siano profondamente influenzati da una base chimica: gli **ormoni**. In particolare, gli **ormoni sessuali** svolgono un ruolo cruciale nella definizione di aspetti fondamentali dell'identità. Gli ormoni sono messaggeri chimici prodotti dalle ghiandole endocrine (come le gonadi, cioè testicoli e ovaie) che viaggiano attraverso il flusso sanguigno e agiscono su cellule bersaglio in tutto il corpo. I principali ormoni sessuali sono gli **androgeni** (come il testosterone), prevalenti nei maschi, e gli **estrogeni** e il **progesterone**, prevalenti nelle femmine. Il loro ruolo va ben oltre la determinazione delle caratteristiche sessuali primarie (organi riproduttivi) e secondarie (barba, tono della voce, sviluppo del seno). Essi hanno un impatto profondo sul **sistema nervoso centrale** e, di conseguenza, sull'umore, sull'aggressività, sulla libido, sulla cognizione e sulla percezione di sé.

- Il **Testosterone** è associato a comportamenti legati alla competitività, alla dominanza e all'aggressività, oltre che al desiderio sessuale sia negli uomini che nelle donne.
- Gli **Estrogeni** e il **Progesterone** fluttuano durante il ciclo mestruale femminile, influenzando notevolmente l'umore, l'ansia e la sensibilità emotiva. Hanno anche un ruolo nella memoria e in altre funzioni cognitive.

La pubertà è un esempio lampante di come un'ondata ormonale possa trasformare non solo il corpo, ma anche la coscienza e l'identità di un individuo, portando a cambiamenti emotivi e comportamentali radicali. Inoltre, condizioni mediche legate a squilibri ormonali o l'assunzione di terapie ormonali (come nel caso delle persone transgender) dimostrano in modo inequivocabile come la manipolazione dell'equilibrio chimico del corpo possa alterare profondamente la percezione della propria identità di genere e il senso generale di

benessere. Questo non significa ridurre l'identità a un mero determinismo biologico, ma riconoscere che la nostra **coscienza di sé è inseparabile dalla chimica del nostro corpo**. L'esperienza soggettiva dell' "io" è costantemente modellata e influenzata da questi potenti messaggeri biologici, dimostrando un legame indissolubile tra mente e corpo.

Concetti chiave per l'orale

*La base biologica dell'identità. Gli **ormoni sessuali** (androgeni, estrogeni) influenzano il sistema nervoso centrale, l'umore e la cognizione. La nostra coscienza di sé e la percezione della nostra identità sono inseparabili dalla chimica del nostro corpo, dimostrando il legame mente-corpo.*

7 Salute e Malattia

7.1 Letteratura Italiana: La Malattia come Prospettiva Privilegiata in Svevo

In **Italo Svevo**, e in particolare ne *La coscienza di Zeno*, il rapporto tra salute e malattia viene completamente ribaltato rispetto alla concezione tradizionale. La malattia, in particolare la **nevrosi** dell'inetto, cessa di essere una condizione puramente negativa o un difetto da curare, per diventare una **prospettiva privilegiata** per analizzare la realtà. Zeno Cosini è un "malato immaginario" per eccellenza, un ipocondriaco che somatizza i suoi conflitti interiori in una serie infinita di malanni. Tuttavia, è proprio questa sua condizione di "malato" a renderlo più lucido e consapevole dei "sani". I personaggi "sani" del romanzo, come il suocero Giovanni Malfenti o il cognato Guido Speier, sono uomini borghesi, sicuri di sé, pieni di certezze e perfettamente integrati nel sistema sociale. La loro "**salute**" non è altro che **conformismo**, incapacità di mettere in discussione sé stessi e il mondo. Sono sani perché sono ottusi, prigionieri di una visione rigida e superficiale della vita. Zeno, al contrario, con la sua inettitudine e la sua malattia, è costantemente in uno stato di auto-analisi. La sua nevrosi lo rende sensibile alle ambiguità, alle contraddizioni e all'assurdità dell'esistenza. È un personaggio problematico, in continua evoluzione, e per questo molto più "vivo" dei sani. La malattia, per Svevo, diventa la **condizione esistenziale dell'uomo moderno**, un essere che ha perso le antiche certezze e che non può più identificarsi con un mondo solido e ordinato. Nel finale del romanzo, Zeno arriva a una conclusione apocalittica: la vita stessa, inquinata alle radici, è una malattia. La vera salute non esiste. Anzi, la vita è una malattia mortale, sempre. E l'uomo, con il suo progresso tecnologico, sta costruendo ordigni sempre più potenti, fino a quando "un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile" che porterà la Terra a una "salute" cosmica, tornando a essere una nebulosa priva di parassiti e malattie. La malattia individuale di Zeno si universalizza, diventando una metafora della condizione umana nel suo complesso.

Concetti chiave per l'orale

***Svevo, Zeno:** ribaltamento salute/malattia. La malattia (nevrosi) è una prospettiva privilegiata. I "sani" sono ottusi conformisti. La malattia diventa metafora della condizione esistenziale dell'uomo moderno. Finale apocalittico: la vita stessa è malattia.*

7.2 Storia: La Malattia come Evento Storico (Guerra e Pande-mia)

La malattia non è solo un'esperienza individuale, ma un potente **fattore storico** in grado di modellare società, influenzare l'esito dei conflitti e rivelare le fragilità dei sistemi politici e sanitari. L'**Età della Catastrofe** (1914-1945) offre due esempi lampanti. La **Prima Guerra Mondiale** non fu solo una "malattia" del corpo politico e sociale europeo, ma fu anche causa diretta di morte, mutilazioni e traumi di massa. Oltre ai milioni di morti in battaglia, le condizioni igieniche disastrose delle trincee favorirono la diffusione

di malattie come il tifo e la dissenteria. Ma soprattutto, la guerra moderna introdusse una nuova patologia: lo **shell shock** (trauma da bombardamento). I soldati esposti al costante stress dei combattimenti, ai bombardamenti e all'orrore della morte sviluppavano gravi disturbi psicologici: tremori incontrollabili, mutismo, incubi, paralisi. Inizialmente considerata una forma di codardia, lo shell shock fu lentamente riconosciuto come una vera e propria ferita psicologica, una malattia causata dalla guerra che dimostrava come il conflitto potesse distruggere la mente oltre che il corpo. Contemporaneamente alla fine della guerra, il mondo fu colpito da un evento ancora più letale: la pandemia di **influenza "Spagnola"** del 1918-19. Questo virus influenzale eccezionalmente virulento infettò circa un terzo della popolazione mondiale, causando tra i 50 e i 100 milioni di morti, più di quanti ne avesse fatti la guerra stessa. La pandemia colpì una popolazione globale già indebolita dalla malnutrizione e dalle privazioni belliche. La sua diffusione fu accelerata dai massicci spostamenti di truppe. La "Spagnola" (così chiamata perché la stampa spagnola, non soggetta a censura di guerra, ne parlò per prima) mise a nudo l'impreparazione e la **fragilità dei sistemi sanitari** dell'epoca. Non esistevano vaccini né antibiotici per le complicanze batteriche (come la polmonite), e le uniche misure disponibili erano quarantene e igiene pubblica, spesso inefficaci. La pandemia dimostrò in modo drammatico come un evento biologico potesse trasformarsi in una catastrofe storica di portata globale, interagendo con le crisi politiche e sociali del tempo.

Concetti chiave per l'orale

*Malattia come fattore storico. **Prima Guerra Mondiale**: introduce lo **shell shock**, malattia psicologica causata dal trauma bellico. **Influenza "Spagnola" (1918-19)**: pandemia globale che rivela la fragilità dei sistemi sanitari e interagisce con la storia.*

7.3 Filosofia: La Malattia come Prospettiva e Strumento in Nietzsche

Friedrich Nietzsche rovescia radicalmente la dicotomia tradizionale tra salute e malattia. Avendo sofferto per tutta la vita di gravi problemi di salute (emicranie, problemi di vista, disturbi gastrici), egli non considera la malattia semplicemente come un deficit o una condizione da compiangere, ma la eleva a **prospettiva filosofica privilegiata**. Per Nietzsche, la malattia può essere uno **strumento per la conoscenza**. Chi è malato è costretto a guardare il mondo da un punto di vista diverso, a mettere in discussione le certezze e i valori dei "sani". La sofferenza acuisce la sensibilità e permette di vedere l'ipocrisia e la superficialità della morale comune, che Nietzsche considera la "morale del gregge". Il malato, essendo fuori dalla norma, può più facilmente criticare la norma stessa. In *Ecce Homo*, scrive: "Solo la grande sofferenza è la liberatrice ultima dello spirito". Nietzsche introduce il concetto di **"grande salute"**. Questa non è la semplice assenza di malattia, come la intendono i mediocri. La grande salute è una condizione dinamica, una forza che si manifesta nella **capacità di superare la malattia, di integrarla e di uscirne più forti**. È la salute del *Übermensch* (Oltreuomo), che non nega la sofferenza, ma la accoglie come parte della vita e la usa come stimolo per la propria crescita e per la creazione di nuovi valori. La malattia, quindi, diventa una sorta di prova, un ostacolo necessario che, una volta superato, fortifica lo spirito. Da questa prospettiva, la "salute"

della gente comune è in realtà una forma di malattia, una debolezza, perché si basa sulla paura della sofferenza e sulla fuga dal rischio. Il vero filosofo, l'uomo superiore, deve avere il coraggio di ammalarsi, di esplorare gli abissi della sofferenza per poter poi ascendere a una "grande salute" più robusta e consapevole. La malattia, per Nietzsche, non è la fine della vita, ma un'occasione per una vita più profonda e autentica.

Concetti chiave per l'orale

***Nietzsche:** la malattia come prospettiva filosofica privilegiata e strumento di conoscenza. Critica la "salute" dei mediocri. Introduce il concetto di "**grande salute**": non assenza di malattia, ma capacità di superarla e integrarla per diventare più forti.*

7.4 Storia dell'Arte: Il Corpo Sano e il Corpo Malato (Matisse e Munch)

L'arte del primo Novecento ha rappresentato la condizione umana attraverso la polarità tra salute e malattia, incarnata in due visioni opposte del corpo e della vita: quella gioiosa e vitale dei Fauves e quella cupa e sofferente dell'Espressionismo. **Henri Matisse**, figura principale del movimento dei **Fauves** ("belve", per il loro uso violento e anti-naturalistico del colore), è il cantore della "gioia di vivere". In opere come *La danza* (1910), egli celebra una **salute primordiale ed energetica**. Cinque figure nude danzano in cerchio in un paesaggio stilizzato, composto solo dai colori primari della terra (verde) e del cielo (blu). I loro corpi, delineati da una linea semplice e sinuosa, sono carichi di un'energia vitale che si esprime nel movimento ritmico e sfrenato. Il colore è usato in modo puramente espressivo, non descrittivo, per comunicare un senso di armonia, felicità e unione panica con la natura. È la rappresentazione di un'umanità sana, libera dalle angosce della civiltà moderna, che ritrova una vitalità quasi mitologica. All'estremo opposto si colloca l'**Espressionismo** di **Edvard Munch**, che fa della **malattia una condizione esistenziale** e il tema centrale della sua arte. Fin dalle sue prime opere, come *La fanciulla malata* (1885-86), ispirata alla morte della sorella Sophie per tubercolosi, Munch rappresenta la sofferenza con una potenza emotiva straziante. La scena è immersa in un'atmosfera cupa, quasi soffocante. I colori sono spenti, terrosi, e la pennellata è tormentata, quasi a voler esprimere la dissoluzione fisica della ragazza. A differenza del realismo accademico, a Munch non interessa la descrizione clinica della malattia, ma la sua dimensione interiore: il dolore, la rassegnazione, l'attesa della morte. Il corpo malato diventa il simbolo della fragilità della vita e della presenza ineluttabile della sofferenza nel mondo. Mentre Matisse celebra la salute del corpo danzante, Munch esplora gli abissi della malattia del corpo costretto all'immobilità e al dolore.

Concetti chiave per l'orale

*Polarità salute/malattia nell'arte. **Matisse** (Fauves), *La danza*: corpo sano, salute primordiale, energia, gioia di vivere. **Munch** (Espressionismo), *La fanciulla malata*: corpo malato, malattia come condizione esistenziale, sofferenza interiore.*

7.5 English Literature: The Spiritual Sickness of Civilization in T.S. Eliot

In *The Waste Land* (1922), a masterpiece of Modernism, **T.S. Eliot** expands the concept of sickness from the individual dimension to a spiritual and cultural one. The "waste land" of the title is not a physical place, but **Western civilization after the First World War**, a sick, sterile, and arid civilization. The sickness is not physical, but spiritual. The symptoms are **incommunicability**, **fragmentation**, and the **loss of values**. The poem is constructed as a collage of fragments: quotations from dozens of different literary and religious works, overheard conversations, images of a spectral and mechanized London. This fragmented structure reflects the shattering of modern consciousness and the inability to find a unified meaning in the world. Human relationships, particularly romantic ones, are depicted as mechanical, squalid, and devoid of feeling, as in the encounter between the typist and the "young man carbuncular." The sickness of the waste land is **sterility**, both physical and spiritual. Eliot draws on the myth of the Fisher King, a king whose impotence is reflected in his land, making it barren. Modern civilization, like the king, is sick and impotent, incapable of generating new life and new values. Water, a symbol of purification and fertility, is present in the poem either as a threat of drowning ("Fear death by water") or as an unfulfilled desire. The land is waiting for a saving rain that never comes. Sickness, therefore, is a **collective condition of spiritual crisis**, an aridity of the soul that pervades the entire Western culture. Eliot does not offer a cure, but a merciless diagnosis, leaving only a final glimmer of hope in the Sanskrit words that close the poem, a fragile invitation to inner peace in a ruined world.

Concetti chiave per l'orale

T.S. Eliot, The Waste Land: *la malattia non è individuale ma culturale. La "terra desolata" è la civiltà occidentale. È una malattia spirituale i cui sintomi sono incomunicabilità, frammentazione, sterilità e perdita di valori.*

7.6 Literatura Española: La Enfermedad como Condición Existencial y Social

En la literatura española de la posguerra, la enfermedad asume una doble valencia: es una metáfora del sufrimiento del hombre en un mundo sin certezas y, al mismo tiempo, un reflejo de la brutalidad de una sociedad enferma. **Blas de Otero**, uno de los mayores poetas de la "poesía social" española, expresa en sus obras una visión de la enfermedad como **condición existencial del hombre del siglo XX**. En poemarios como *Ancia* o *Pido la paz y la palabra*, el sufrimiento físico y espiritual del individuo está ligado a la crisis de fe y a la percepción de un mundo sin Dios. La poesía de de Otero es un grito, una plegaria laica que nace de un profundo sentimiento de soledad y de angustia. La enfermedad no es un evento accidental, sino la condición permanente de una humanidad "mutilada", huérfana de Dios y oprimida por las injusticias sociales de la España franquista. **Camilo José Cela**, en *La familia de Pascual Duarte*, presenta en cambio la enfermedad como una **brutalidad atávica y social**. La "enfermedad" de Pascual no es una patología diagnosticable en sentido médico, sino una violencia incontrolable, una especie de tara

hereditaria que permea toda su existencia y la de su familia. Esta violencia, que se manifiesta en asesinatos brutales y en una total falta de empatía, es el reflejo directo de una **sociedad española rural enferma**, oprimida por la miseria, la ignorancia y una moral cruel y fatalista. La enfermedad de Pascual es la enfermedad de su entorno. Él es el síntoma más evidente de un corpo social infectado por la violencia y sin esperanza. El Tremendismo de Cela, por tanto, utiliza la enfermedad individual como un espejo para mostrar las patologías más profundas y ocultas de la sociedad española de su tiempo.

Concetti chiave per l'orale

***Blas de Otero:** malattia come condizione esistenziale, legata alla crisi di fede.
Camilo José Cela, Pascual Duarte: la malattia individuale (violenza atavica) come specchio di una società rurale malata, brutale e senza speranza.*

7.7 Scienze: La Malattia come Conseguenza dell'Inquinamento Industriale

La storia della medicina e della scienza ha progressivamente svelato il legame diretto tra la salute umana e l'ambiente, dimostrando come la malattia possa essere una conseguenza diretta del progresso industriale e dell'inquinamento. Un caso storico fondamentale è la scoperta della natura cancerogena degli **Idrocarburi Policiclici Aromatici (IPA)**. Gli IPA sono una classe di composti chimici organici, formati da anelli benzenici fusi, che si generano durante la combustione incompleta di materiali organici come carbone, petrolio, legna e tabacco. Sono onnipresenti come inquinanti ambientali, prodotti da processi industriali, riscaldamento domestico, traffico veicolare e fumo di sigaretta. La scoperta del loro legame con il cancro ha radici nel XVIII secolo, quando il medico inglese Percivall Pott osservò un'alta incidenza di **cancro allo scroto tra gli spazzacamini** di Londra. Egli ipotizzò correttamente che la causa fosse l'esposizione cronica alla fuliggine, che si accumulava sulla loro pelle. Questa fu una delle prime dimostrazioni di un nesso causa-effetto tra un'esposizione professionale e una specifica forma di tumore. Solo nel XX secolo, la chimica riuscì a identificare i composti specifici responsabili. Si scoprì che la fuliggine contiene alte concentrazioni di IPA, in particolare il **Benzo[a]pirene (BaP)**, una delle sostanze cancerogene più potenti conosciute. A livello molecolare, il BaP, una volta entrato nell'organismo, viene metabolizzato in composti intermedi (dioli epossidi) che sono in grado di legarsi covalentemente al **DNA**, formando dei "addotti". Questi addotti danneggiano il DNA, causando mutazioni nei geni che controllano la proliferazione cellulare (come i geni oncosoppressori, es. p53). L'accumulo di queste mutazioni può portare allo sviluppo del cancro. Questo esempio storico è paradigmatico perché dimostra come la **salute umana sia direttamente minacciata dai sottoprodotti della civiltà industriale** basata sugli idrocarburi fossili. La malattia non è solo un evento biologico casuale, ma può essere la conseguenza diretta di un modello di sviluppo che non tiene conto del suo impatto ambientale e sanitario.

Concetti chiave per l'orale

Malattia come conseguenza dell'inquinamento industriale. Esempio storico: cancro degli spazzacamini legato alla fuliggine (Pott, XVIII sec.). Causa chimica: Idrocarburi Policiclici Aromatici (IPA), come il Benzo[a]pirene. Meccanismo: gli IPA danneggiano il DNA, causando mutazioni cancerogene.

8 Figure Femminili

8.1 Letteratura Italiana: La Lupa di Verga, Passione e Tragedia

Nel mondo arcaico e patriarcale descritto da **Giovanni Verga**, la figura femminile è spesso confinata a ruoli tradizionali di madre, moglie o figlia sottomessa. Tuttavia, emergono anche figure che rompono violentemente questi schemi, incarnando una forza primordiale e trasgressiva. **La Lupa**, protagonista dell'omonima novella di *Vita dei campi*, è l'esempio più potente di questa rottura. La Lupa non è descritta con un nome proprio, ma con un soprannome che la animalizza e la demonizza agli occhi della comunità. È una donna che incarna una **sensualità primordiale, istintiva e divoratrice**, in aperto conflitto con la rigida morale del villaggio. Non è mai sazia, e la sua fame sessuale la porta a sedurre tutti gli uomini del paese, diventando un oggetto di desiderio e, al contempo, di disprezzo e paura. La sua figura è quasi mitologica, una personificazione di un Eros pagano e indomabile. Il conflitto raggiunge il suo culmine quando la Lupa si innamora di Nanni, un giovane che lavora con lei. Per tenerlo vicino, gli dà in sposa sua figlia, Maricchia, ma continua a perseguitarlo con le sue attenzioni, entrando in casa sua di notte "con le labbra rosse e gli occhi da satanassa". La sua passione è **distruttiva e incestuosa**, sovvertendo l'ordine sacro della famiglia. Nanni, inizialmente riluttante, cede alla sua seduzione, ma vive questo rapporto con un misto di attrazione e terrore, sentendosi stregato e dannato. La Lupa diventa una **figura tragica**, una vittima della sua stessa natura indomabile e della società che non può tollerare la sua diversità. La sua fine è inevitabile: Nanni, per liberarsi dalla sua influenza malefica e per salvare la sua anima, la uccide con un colpo d'ascia mentre lei gli va incontro, "con gli occhi da satanassa". La sua morte è un sacrificio necessario per ristabilire l'ordine morale della comunità. Verga, con la sua tecnica impersonale, non la giudica, ma mostra come una forza naturale e passionale come quella della Lupa sia destinata a essere schiacciata da un mondo che non ha spazio per la sua libertà.

Concetti chiave per l'orale

Verga, La Lupa: *figura femminile trasgressiva che incarna una sensualità primordiale e pagana. La sua passione è distruttiva e viola le norme sociali (incesto). Diventa una figura tragica, schiacciata dalla società patriarcale che non può tollerare la sua libertà.*

8.2 Storia: Hannah Arendt e la Banalità del Male

Nel panorama intellettuale del Novecento, dominato da figure maschili, la filosofa ebreo-tedesca **Hannah Arendt** emerge come una delle voci più originali e potenti, offrendo una prospettiva unica sulla natura del totalitarismo e della responsabilità individuale. La sua figura di intellettuale femminile fornisce un'analisi cruciale di uno dei periodi più bui della storia. Fuggita dalla Germania nazista, Arendt dedicò gran parte del suo lavoro all'analisi delle origini e del funzionamento dei regimi totalitari. La sua opera più controversa e celebre è **La banalità del male - Eichmann a Gerusalemme** (1963). In questo libro, Arendt riporta le sue osservazioni del processo ad Adolf Eichmann, uno dei principali organizzatori della "Soluzione Finale", tenutosi a Gerusalemme. Contrariamente all'aspettativa generale

di trovarsi di fronte a un mostro sadico, Arendt vide in Eichmann un uomo mediocre, un **burocrate** zelante la cui principale caratteristica era una sconcertante **incapacità di pensare** (*thoughtlessness*). Eichmann non agì per odio o per malvagità radicale, ma per un desiderio di fare carriera, eseguendo gli ordini con efficienza e senza mai riflettere sulle conseguenze morali delle sue azioni. Il suo linguaggio era infarcito di cliché e di frasi fatte del gergo burocratico nazista. Da questa osservazione, Arendt formulò la sua tesi sulla **"banalità del male"**: il male più estremo, il male radicale, può essere commesso non da fanatici o da demoni, ma da **uomini comuni, normali, che rinunciano alla loro facoltà di giudizio critico**. Il male diventa banale quando si trasforma in una pratica amministrativa, in una routine burocratica. La lezione di Arendt, offerta dalla sua prospettiva unica di donna, ebrea e filosofa, è un monito universale sulla responsabilità individuale: il più grande pericolo non è la malvagità, ma la superficialità, l'obbedienza cieca e la rinuncia a pensare, che possono trasformare chiunque in un ingranaggio della macchina dello sterminio.

Concetti chiave per l'orale

***Hannah Arendt:** figura intellettuale femminile cruciale. Nel processo a Eichmann, non vede un mostro ma un burocrate mediocre. Formula la tesi della **"banalità del male"**: il male radicale nasce dall'incapacità di pensare e dalla rinuncia al giudizio critico.*

8.3 Filosofia: La Decostruzione dell'Essenza Femminile

La filosofia del Novecento, in particolare a partire dalla seconda metà del secolo, ha visto l'emergere di un potente pensiero femminista che ha decostruito l'idea tradizionale di una "essenza" femminile, mostrando come questa sia una costruzione culturale e non un dato di natura. Figure come **Simone de Beauvoir**, nel suo saggio fondamentale ***Il secondo sesso*** (1949), hanno posto le basi per questa rivoluzione. La sua celebre affermazione **"Donna non si nasce, lo si diventa"** riassume perfettamente il suo pensiero. De Beauvoir sostiene che la "donna", con tutte le caratteristiche che le vengono attribuite (passività, emotività, ecc.), non è un prodotto biologico, ma il risultato di un processo di condizionamento sociale. Fin dall'infanzia, la bambina viene educata a diventare l' "Altro" rispetto al soggetto maschile, che è considerato la norma. La femminilità è una costruzione imposta dalla società patriarcale. Più recentemente, il **pensiero della differenza sessuale** e il post-strutturalismo hanno radicalizzato questa critica. La filosofa italo-australiana **Rosi Braidotti** ha parlato di **"fallo-logo-crazia"** per descrivere come l'intera tradizione del pensiero e del linguaggio occidentale sia strutturata su un modello maschile (il *logos*, il pensiero razionale, identificato con il *phallus*, il simbolo del potere maschile). In questo sistema, la donna è sempre definita in negativo, come mancanza, come "non-uomo". Braidotti propone di superare questa logica binaria attraverso una **soggettività nomade e plurale**, che non si fissa in un'unica identità ma le attraversa tutte, abbracciando la molteplicità e la differenza. Anche figure come **Edith Stein**, allieva di Husserl e filosofa fenomenologa (poi diventata santa cattolica), hanno contribuito a questa riflessione. Pur partendo da presupposti diversi, la sua analisi fenomenologica dell'**empatia** come via di accesso all'altro ha fornito strumenti per pensare a una soggettività non solipsistica, capace

di entrare in relazione con l'altro senza assimilarlo, un concetto fondamentale per un pensiero che voglia valorizzare la differenza femminile senza cadere in nuovi essenzialismi.

Concetti chiave per l'orale

*Decostruzione dell' "essenza" femminile. **De Beauvoir**: "Donna non si nasce, lo si diventa", la femminilità è una costruzione sociale. **Braidotti**: critica alla "fallogocrazia", la donna come "non-uomo"; proposta di una soggettività nomade. **Edith Stein**: l'empatia come via per valorizzare la differenza.*

8.4 Storia dell'Arte: L'Evoluzione dell'Immagine Femminile

La storia dell'arte del Novecento riflette la profonda trasformazione del ruolo e dell'immagine della donna, passando da oggetto di seduzione maschile a icona di massa, fino a diventare soggetto attivo della propria rappresentazione. A cavallo del secolo, nella Vienna della **Secessione**, **Gustav Klimt** crea l'archetipo della *femme fatale* simbolista. La sua *Giuditta I* (1901) è una figura ambigua e potente. È contemporaneamente seducente, con il suo sguardo languido e le labbra socchiuse, e mortifera, mentre tiene in mano la testa mozzata di Oloferne. Il suo corpo è avvolto in ori preziosi che la rendono un'icona bizantina, ma il suo sguardo è quello di una donna moderna e consapevole del proprio potere erotico. È l'incarnazione delle paure e dei desideri maschili di fronte a una femminilità che inizia a emanciparsi. A metà del secolo, con la **Pop Art**, l'immagine femminile subisce una drastica trasformazione. **Andy Warhol**, con le sue serigrafie di *Marilyn Monroe*, prende il volto di una delle più grandi dive del cinema e lo trasforma in un **prodotto di massa**. Ripetendo la sua immagine in serie, con colori accesi e artificiali, Warhol svuota Marilyn della sua individualità e della sua sofferenza personale. Il suo volto non è più quello di una donna, ma un'**icona pop**, un marchio commerciale, un'immagine piatta e consumabile come una lattina di zuppa Campbell's. È una critica potente alla società dello spettacolo, che trasforma le persone, e in particolare le donne, in feticci da adorare e consumare. Infine, con artiste come **Frida Kahlo**, la donna cessa di essere oggetto dello sguardo altrui per diventare **soggetto della propria narrazione**. Come già accennato, Frida usa l'autoritratto per **riappropriarsi del proprio corpo e della propria immagine**. Mette in scena le sue ferite, i suoi aborti, i suoi amori e le sue tradizioni culturali messicane. Il suo corpo non è idealizzato, ma è un corpo reale, sofferente, che diventa il testo su cui scrivere la propria storia. Attraverso la sua arte, Frida compie un atto rivoluzionario: offre uno sguardo femminile sulla femminilità, sfidando secoli di rappresentazioni maschili e aprendo la strada a generazioni di artiste donne.

Concetti chiave per l'orale

*Evoluzione dell'immagine femminile. **Klimt**: la femme fatale, seducente e minacciosa. **Warhol**: la donna come prodotto di massa, icona pop consumabile. **Frida Kahlo**: la donna da oggetto diventa soggetto, si riappropria del proprio corpo e della propria narrazione.*

8.5 English Literature: Two Models of Female Struggle (Hawthorne and Brontë)

Anglophone literature, as early as the 19th century, produced complex and powerful female figures who struggled against the constraints of a patriarchal society, offering two different models of resistance and self-affirmation. In *The Scarlet Letter* (1850) by **Nathaniel Hawthorne**, set in the rigid Puritan community of 17th-century New England, **Hester Prynne** is initially a victim. Convicted of adultery, she is forced to wear a scarlet letter "A" on her chest as a mark of infamy and to live on the margins of society. However, Hester does not let herself be crushed by the community's judgment. Over time, she **transforms her mark of shame into a symbol of strength, dignity, and skill**. She becomes a talented embroiderer (her letter "A" is embroidered with gold thread) and a charitable figure who helps the poor and the sick. Instead of hiding her sin, she accepts and transcends it, developing a critical and independent mind that leads her to question the very foundations of Puritan society. Hers is a passive but profoundly subversive resistance: she does not flee, but redefines the meaning of her punishment, becoming an "angel" and an "able" woman for the community that had ostracized her. In *Jane Eyre* (1847) by **Charlotte Brontë**, the protagonist offers a model of **active struggle for independence**. An orphan, poor, and plain by the standards of the time, Jane possesses an iron will and unwavering moral integrity. As a governess at Thornfield Hall, she falls in love with her employer, Mr. Rochester, but when she discovers that he is already married, she refuses to become his mistress. She flees, facing poverty and loneliness, because her independence and self-respect are more important than passion. Her famous assertion to Rochester, "I am no bird; and no net ensnares me: I am a free human being with an independent will," is a feminist manifesto ahead of its time. Jane fights for her own **economic, intellectual, and moral independence**. She returns to Rochester only at the end, when she has become financially independent and can marry him as his equal, not as his subordinate. Jane Eyre claims the right to be a complete individual, not a male accessory, embodying the aspiration for an equality based on merit and inner strength.

Concetti chiave per l'orale

*Due modelli di lotta femminile. **Hawthorne**, *The Scarlet Letter*: **Hester Prynne** e la resistenza passiva/sovversiva; trasforma il marchio d'infamia in simbolo di forza. **Brontë**, *Jane Eyre*: **Jane Eyre** e la lotta attiva per l'indipendenza economica, intellettuale e morale.*

8.6 Literatura Española: La Crítica al Rol de la Mujer en el Realismo

La novela realista española de finales del siglo XIX, a pesar de ser escrita por hombres en una sociedad profundamente patriarcal, ofrece retratos de figuras femeninas tan complejos y potentes que constituyen una profunda crítica al rol subordinado impuesto a las mujeres. En *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín", la protagonista, **Ana Ozores**, es una de las figuras femeninas más trágicas y complejas de la literatura europea. Dotada de una

gran sensibilità, intelligenza e un desiderio di amore e spiritualità, Ana è soffocata dal ambiente provinciale e ipocrita di Vetusta. Il suo matrimonio con un uomo molto più grande la lascia insoddisfatta. La sua lotta è quella di un'anima superiore intrappolata in una gabbia d'oro. Cerca una via di fuga prima nel misticismo, guidata dal suo ambizioso confessore, e poi nella passione adultera, sedotta da un donjuán locale. Entrambi gli uomini, tuttavia, non la vedono come una persona, ma come un oggetto da possedere: una preda per il seduttore, un trofeo spirituale per il sacerdote. Ana è una vittima del machismo della società, che non le offre nessun canale per realizzare le sue potenzialità. La sua tragedia è quella di una donna che **definisce il modello dell'"angelo del focolare"** ma che è distrutta da un mondo che non sa cosa fare con la sua complessità. In *Fortunata e Jacinta* di **Benito Pérez Galdós**, la critica sociale si esprime attraverso il confronto tra due figure femminili antitetiche ma complementari. **Fortunata** rappresenta il popolo, la passione istintiva, la fertilità. È una donna "illegittima" in tutti gli aspetti, ma possiede una vitalità e una autenticità che le mancano alla classe borghese. La sua lotta è per il riconoscimento del suo amore e del suo ruolo come madre del vero erede della famiglia Santa Cruz. **Jacinta** è il suo opposto: la moglie borghese, legittima, sterile e rispettabile. Rappresenta l'ordine e la virtù, ma la sua vita è vuota e infelice. Entrambe le donne sono vittime del protagonista maschile, Juanito Santa Cruz, un uomo fingente e irresponsabile. Galdós utilizza queste due figure per criticare l'ipocrisia di una società che esalta la famiglia legittima ma si nutre delle passioni "illegittime", e per mostrare la forza e la complessità delle donne, che, anche nei ruoli opposti, **luchano contro il destino che loro impongono gli uomini e le convenzioni sociali**.

Concetti chiave per l'orale

***Clarín, La Regenta:** Ana Ozores, vittima della società maschilista, lotta per esprimere sé stessa ma viene distrutta. **Galdós, Fortunata e Jacinta:** Fortunata (passione, popolo) e Jacinta (ordine, borghesia) come due facce della condizione femminile, entrambe vittime e in lotta contro il destino imposto dagli uomini.*

8.7 Scienze: Il Contributo Essenziale e Ignorato delle Donne Scienziato

La storia della scienza, tradizionalmente narrata come un'impresa maschile, è in realtà costellata di contributi essenziali di figure femminili che hanno dovuto lottare contro un sistema accademico patriarcale che le ha spesso ignorate, sfruttate o relegate a ruoli secondari. Questa sistematica negazione del contributo femminile è nota come **"Effetto Matilda"**¹⁰. Due esempi emblematici del XX secolo sono quelli di Rosalind Franklin e Marie Tharp. **Rosalind Franklin** è stata una chimica e cristallografa a raggi X di eccezionale talento, il cui lavoro è stato fondamentale per una delle scoperte più importanti della storia della biologia: la determinazione della **struttura a doppia elica del DNA**. Lavorando al King's College di Londra, Franklin produsse immagini a diffrazione di raggi X di altissima qualità della molecola di DNA. Una di queste immagini, la celebre "Fotografia

¹⁰L'**Effetto Matilda** è un fenomeno per cui, soprattutto in campo scientifico, il contributo delle ricercatrici donne viene minimizzato, negato o attribuito ai loro colleghi uomini. Rappresenta il corrispettivo scientifico della marginalizzazione subita dalle donne in altri campi del sapere.

51", fornì la prova decisiva che la molecola aveva una struttura elicoidale e permise di calcolarne le dimensioni fondamentali. Senza il suo consenso, questa immagine fu mostrata da un suo collega a James Watson e Francis Crick. Quei dati furono l'elemento chiave che permise loro di costruire il modello corretto e di vincere il Premio Nobel. Franklin, morta prematuramente, non ricevette mai il giusto riconoscimento, e la sua storia è diventata l'emblema dell'Effetto Matilda. **Marie Tharp**, geologa e cartografa oceanografica, ha rivoluzionato le Scienze della Terra fornendo la prova visiva della **deriva dei continenti** e della **tettonica a placche**. Lavorando alla Columbia University negli anni '50, in un'epoca in cui le donne non erano ammesse sulle navi da ricerca, Tharp analizzò i dati dei sonar raccolti dal suo collega Bruce Heezen e scoprì la presenza di una gigantesca catena montuosa sottomarina (la Dorsale Medio-Atlantica) con una profonda fossa (*rift valley*) al centro. Ipotizzò che questo *rift* fosse la prova dell'espansione del fondale oceanico. Inizialmente, la sua idea fu liquidata come "chiacchiericcio da ragazze" (*girl talk*), un'altra manifestazione dell'Effetto Matilda. Tuttavia, quando le sue mappe furono confermate da dati sismici, la sua teoria fu accettata, cambiando per sempre il modo in cui vediamo il nostro pianeta. Entrambe queste donne, con il loro rigore e la loro perseveranza, hanno rivoluzionato la scienza sfidando un sistema che le voleva ai margini.

Concetti chiave per l'orale

*La marginalizzazione femminile nel mondo scientifico: l'"Effetto Matilda". **Rosalind Franklin**: il suo dato cruciale ("Fotografia 51") per la scoperta della doppia elica del DNA viene usato senza consenso e il suo contributo non viene riconosciuto. **Marie Tharp**: scopre il rift medio-oceanico provando la tettonica a placche, ma la sua idea viene inizialmente liquidata come "girl talk".*

9 Viaggio, Esilio e Migrazioni

9.1 Letteratura Italiana: Il Viaggio di Ritorno e lo Sradicamento Esistenziale

Nella letteratura italiana del secondo dopoguerra, il tema del viaggio si carica di una profonda amarezza, trasformandosi in una riflessione sullo sradicamento e sull'impossibilità di ritrovare le proprie origini. Questo motivo è centrale in due capolavori che, pur appartenendo a correnti letterarie diverse (Neorealismo e Verismo), dialogano a distanza su questo tema. In *La luna e i falò* (1950) di **Cesare Pavese**, il viaggio è quello di ritorno del protagonista, soprannominato Anguilla. Emigrato poverissimo in America, dove ha fatto fortuna, Anguilla torna dopo molti anni al suo paese natale nelle Langhe, alla ricerca delle proprie radici. Tuttavia, il suo non è un ritorno trionfale, ma un'esperienza di profondo **disincanto e alienazione**. Il mondo che aveva lasciato non esiste più. I luoghi sono cambiati, le persone sono morte o invecchiate, e i miti della sua infanzia (la luna, i falò) si rivelano vuoti o portatori di significati tragici. Anguilla scopre di essere un "bastardo", senza un vero nome né una vera famiglia, e si rende conto che le radici non sono un luogo fisico, ma un legame che si è spezzato per sempre. Il suo **esilio non è solo fisico, ma esistenziale e interiore**. L'America non è diventata una nuova patria e l'Italia non è più casa sua. È uno straniero ovunque. Il romanzo esplora il senso di sradicamento che permane anche dopo il ritorno, la condizione di chi non appartiene più a nessun luogo. Questa tematica era già presente, in nuce, ne *I Malavoglia* (1881) di **Giovanni Verga**. Anche se l'opera non si concentra su un viaggio di ritorno, essa mostra come la partenza e la migrazione spezzino l'equilibrio della famiglia. Il giovane 'Ntoni, dopo il servizio militare, ha visto il "mondo" fuori da Aci Trezza e non riesce più ad adattarsi alla vita umile e faticosa del pescatore. Si sente un estraneo nel suo stesso paese e la sua irrequietezza lo porterà sulla via del contrabbando e della rovina, culminando con la sua partenza definitiva. L'emigrazione, nel mondo verghiano, è una forza che sradica gli individui dalla "religione della famiglia" e li condanna a un esilio senza ritorno, prefigurando il dramma dello sradicamento che Pavese analizzerà in chiave moderna ed esistenziale.

Concetti chiave per l'orale

Pavese, La luna e i falò: il viaggio di ritorno come esperienza di disincanto e alienazione. L'esilio non è solo fisico, ma esistenziale. Verga, I Malavoglia: la migrazione ('Ntoni) come rottura con le radici ("religione della famiglia") e condanna a un esilio senza ritorno.

9.2 Storia: L'Esilio Politico e le Migrazioni Post-Coloniali

Il XX secolo è stato definito "il secolo dei profughi", un'epoca segnata da massicci spostamenti di popolazioni causati da guerre, rivoluzioni e trasformazioni politiche. Il viaggio assume qui le forme tragiche dell'esilio e della migrazione forzata. L'**esilio politico** divenne una condizione diffusa in Europa a seguito dell'ascesa dei **totalitarismi** tra le due guerre. In Italia, Spagna e Germania, intellettuali, politici e semplici cittadini che si opponevano al Fascismo, al Franchismo o al Nazismo furono costretti a lasciare

la propria patria per sfuggire alla persecuzione, al carcere o alla morte. Figure come Gaetano Salvemini, i fratelli Rosselli, Thomas Mann o i filosofi della Scuola di Francoforte intrapresero un viaggio non voluto, un esilio che spesso significava perdita di status, difficoltà economiche e un profondo senso di sradicamento. Tuttavia, l'esilio divenne anche un luogo di resistenza: fu dall'estero che molti oppositori continuarono la loro lotta politica e intellettuale contro i regimi, mantenendo viva una coscienza critica. Nel secondo dopoguerra, il fenomeno delle **migrazioni post-coloniali** ha ridisegnato la mappa demografica e culturale del mondo. La fine degli imperi europei in Africa, Asia e nei Caraibi innescò vasti flussi migratori dalle ex colonie verso le ex potenze coloniali (la "madrepatria"). Milioni di persone intrapresero un viaggio in cerca di migliori condizioni di vita, di lavoro o per ricongiungersi a legami creati durante il periodo coloniale. Questo viaggio ha creato società multiculturali e multiethniche in paesi come la Francia, il Regno Unito e i Paesi Bassi, ma ha anche generato complesse questioni di integrazione, razzismo e identità nazionale. Più di recente, il processo di integrazione europea, che ha trasformato il viaggio in un'esperienza di libera circolazione, ha subito una parziale inversione. La **Brexit**, ovvero l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, può essere interpretata come un tentativo di "ritorno" a un'identità nazionale più chiusa e definita, un rifiuto del viaggio come processo di integrazione sovranazionale. Questo evento mostra come il tema del viaggio, dell'esilio e della migrazione rimanga centrale per comprendere le tensioni politiche e culturali del mondo contemporaneo.

Concetti chiave per l'orale

*Il XX secolo come "secolo dei profughi". **Esilio politico**: fuga dai totalitarismi, ma anche luogo di resistenza. **Migrazioni post-coloniali**: viaggio dalle ex-colonie alla "madrepatria", crea società multiculturali e tensioni identitarie. **Brexit**: rifiuto del viaggio come integrazione.*

9.3 Filosofia: L'Uomo come Eterno Esule in Heidegger

L'esistenzialismo di **Martin Heidegger**, in particolare nella sua opera capitale ***Essere e tempo*** (1927), descrive la condizione umana fondamentale come quella di un essere perennemente sradicato, un eterno esule nel mondo. Heidegger definisce l'esistenza umana con il termine ***Dasein***, che significa "esser-ci". L'uomo non è una sostanza con proprietà fisse, ma un'apertura, una presenza che si trova "qui" e "ora" nel mondo. Una delle caratteristiche fondamentali del *Dasein* è la sua **"gettatezza"** (***Geworfenheit***). L'uomo è "gettato" nel mondo senza averlo scelto, in una situazione storica, culturale e familiare che non dipende da lui. Non ha una "casa" metafisica, un luogo di origine sicuro. È, fin dal principio, un essere **sradicato**. Questa condizione di base genera uno stato d'animo fondamentale che Heidegger chiama **"deiezione"** (***Verfallen***). L'uomo, nel suo vivere quotidiano, tende a fuggire dall'angoscia di questa sua condizione senza fondamento, disperdendosi nelle chiacchiere, nella curiosità e nell'equivoco del "si dice". Si sente "non a casa propria" (***Unheimlichkeit***, letteralmente "non-essere-a-casa", spesso tradotto come "spaesamento" o "perturbante"). L'esistenza inautentica è un continuo tentativo di mascherare questo esilio fondamentale, cercando sicurezze e distrazioni nel mondo. L'esistenza umana è quindi un **viaggio** la cui meta non è predefinita. L'uomo

è un "progetto gettato", una possibilità di essere che deve realizzarsi. La possibilità di un'esistenza "autentica" risiede nell'accettare questa condizione di esule, nell'assumere l'angoscia della propria finitezza ("l'essere-per-la-morte") e nel progettare la propria vita in modo consapevole. Per Heidegger, quindi, il viaggio, l'esilio e la migrazione non sono solo eventi empirici, ma metafore potenti che descrivono la struttura ontologica stessa dell'esistenza umana: un essere senza casa, gettato in un mondo che non è suo, in un perenne viaggio alla ricerca di un senso che non è mai dato a priori.

Concetti chiave per l'orale

***Heidegger:** l'uomo (Dasein) è un eterno esule. La sua condizione è la "gettatezza" (Geworfenheit): è gettato nel mondo, sradicato. Si sente "non a casa propria" (Unheimlichkeit). Il viaggio, l'esilio e la migrazione sono metafore della condizione umana.*

9.4 Storia dell'Arte: Il Viaggio come Esperienza Psicologica nel Futurismo

Il **Futurismo**, con la sua esaltazione della velocità, della macchina e della modernità, ha rivoluzionato la rappresentazione del viaggio, trasformandolo da semplice spostamento geografico a un'esperienza psicologica e sensoriale totalizzante. **Umberto Boccioni**, uno dei principali esponenti del movimento, ha dedicato al tema del viaggio uno dei suoi capolavori più celebri, il trittico ***Stati d'animo*** (1911), composto da tre dipinti: ***Gli addii***, ***Quelli che vanno*** e ***Quelli che restano***. L'opera non descrive una stazione ferroviaria in modo realistico, ma cerca di dipingere la **simultaneità delle sensazioni** e delle emozioni legate alla partenza.

- In ***Gli addii***, le linee di forza si scontrano e si compenetrano, fondendo la locomotiva a vapore, i tralicci elettrici e le figure che si abbracciano in un vortice dinamico. L'obiettivo è rappresentare la confusione emotiva e sensoriale del momento della partenza.
- ***Quelli che vanno*** traduce in pittura la percezione del paesaggio dal finestrino di un treno in corsa. I volti dei passeggeri sono malinconici, mentre all'esterno le case e gli alberi si scompongono in linee orizzontali, trasmettendo un senso di velocità e di nostalgia per ciò che si lascia.
- ***Quelli che restano*** è, al contrario, dominato da linee verticali e da un senso di oppressione e staticità. Le figure sono immobili, quasi pietrificate nella malinconia dell'attesa e della separazione.

Boccioni scompone la visione tradizionale per rappresentare non l'oggetto del viaggio (il treno), ma il suo impatto sulla psiche umana. Il viaggio diventa un **cammino esistenziale nell'era della modernità**, un'esperienza che frammenta la percezione e mescola emozioni contrastanti: l'eccitazione per il nuovo, la velocità, la nostalgia per ciò che si abbandona e la tristezza di chi rimane. È la pittura di un mondo in cui lo spazio e il tempo sono stati radicalmente trasformati dalla tecnologia e dalla velocità.

Concetti chiave per l'orale

*Il Futurismo trasforma il viaggio in esperienza psicologica. **Boccioni**, Stati d'animo: rappresenta la "simultaneità delle sensazioni" del viaggio. Gli addii (caos della partenza), Quelli che vanno (velocità, nostalgia), Quelli che restano (staticità, attesa).*

9.5 English Literature: The Journey as a Clash of Cultures and Failure

Modernist English literature often used the motif of travel to exotic lands not to celebrate adventure, but to explore the clash of cultures, the failure of communication, and the critique of imperialism. **Joseph Conrad**, in *Heart of Darkness*, describes a journey that is simultaneously physical and internal. Marlow's journey up the Congo River is a progressive immersion into an "other" world that challenges the certainties of the European man. Africa is not a place to be civilized, but a mirror that reveals the brutality hidden behind the mask of Western civilization. The journey ends with the total failure of the colonial project, embodied by the moral disintegration of Kurtz and his famous whisper: "The horror! The horror!". The journey does not lead to knowledge or conquest, but to the discovery of a darkness that resides as much in the jungle as in the colonizer's soul. In *A Passage to India* (1924) by **E.M. Forster**, the journey is the catalyst for an irreconcilable **cultural clash** between the British colonizers and the Indian population. The novel revolves around a trip to the mysterious Marabar Caves, during which an Englishwoman, Adela Quested, accuses an Indian doctor, Dr. Aziz, of having assaulted her. The incident, whose truth remains ambiguous, unleashes the latent racial and cultural tensions. The caves, with their echo that reduces every sound to an indistinct "boum," symbolize the **impossibility of true communication and understanding** between East and West. Every attempt at connection between the English and Indian characters is doomed to failure, undermined by prejudice, colonial arrogance, and insurmountable cultural differences. The journey to India, which for the English characters was meant to be an experience of discovery, turns into a lesson in disorientation, failure, and separation. The novel closes with the awareness that, as long as India is not free, a sincere friendship between an Englishman and an Indian is not possible.

Concetti chiave per l'orale

*Viaggio come critica all'imperialismo. **Conrad**, Heart of Darkness: il viaggio svela la brutalità del colonizzatore, non porta conoscenza ma orrore. **Forster**, A Passage to India: il viaggio come scontro culturale e fallimento della comunicazione (simbolo delle grotte di Marabar).*

9.6 Literatura Española: El Viaje como Alienación en la Metrópoli (Lorca)

En la literatura española, el viaje también puede transformarse en una experiencia de shock y profunda alienación, especialmente cuando el destino es la metrópoli moderna,

vista come un luogo deshumanizado y opresivo. Esta visión se expresa con una potencia visionaria por **Federico García Lorca** en su poemario *Poeta en Nueva York*, escrito durante su estancia en la ciudad entre 1929 y 1930, en plena crisis económica. Para Lorca, el viaje a Nueva York no es una ocasión de liberación o de descubrimiento, sino un **exilio en una pesadilla capitalista**. La ciudad es descrita como un mundo de geometría fría, metal, fango y violencia, un paisaje que ha destruido por completo la naturaleza y el alma humana. En el poema *Aurora*, el amanecer neoyorquino no es un momento de esperanza y renacimiento, sino una aparición espectral. La aurora llega "con cuatro columnas de cieno", y las palomas que buscan la luz "chapotean en las aguas podridas". Los hombres no son seres vivos, sino "huracanes de monedas" y "muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores". La luz misma está atrapada "en cadenas y en ruidos". La metrópoli es una prisión donde el hombre es esclavo de la lógica del beneficio, del trabajo alienado y de los números. Lorca, con sus imágenes surrealistas y violentas, expresa una crítica radical a la civilización industrial y capitalista, vista como una fuerza que deshumaniza al individuo y lo desarraiga de cualquier vínculo con la naturaleza y con su propia humanidad. El viaje, en esta perspectiva, no es una apertura al mundo, sino un descenso a los infiernos de la modernidad.

Concetti chiave per l'orale

Lorca, Poeta en Nueva York: il viaggio nella metropoli moderna (New York) come esperienza di alienazione e incubo capitalista. La città è un paesaggio disumano di violenza e geometria fredda che distrugge la natura. Il viaggio è un esilio, una discesa agli inferi.

9.7 Scienze: La Tettonica a Placche, il Viaggio dei Continenti

Le Scienze della Terra ci svelano un tipo di viaggio di una scala e di una durata inimmaginabili: il viaggio incessante dei continenti sulla superficie del nostro pianeta, un processo governato dalla **tettonica a placche**. Questa teoria, consolidatasi negli anni '60 del Novecento, ha rivoluzionato la nostra comprensione della storia e della dinamica terrestre. La superficie esterna della Terra, la **litosfera**, non è un guscio unico e rigido, ma è frammentata in una dozzina di grandi **placche tettoniche** che "galleggiano" e si muovono lentamente sullo strato sottostante più plastico, l'astenosfera. Questi movimenti, di pochi centimetri all'anno, sono guidati dai moti convettivi del mantello terrestre. La storia della Terra può quindi essere letta come la cronaca di una **perenne migrazione dei continenti**. Le placche "viaggiano" incessantemente, interagendo tra loro in tre modi principali:

1. **Si allontanano** (margini divergenti), come lungo la Dorsale Medio-Atlantica, dove nuovo materiale fuso risale dal mantello, creando nuova crosta oceanica e causando la separazione di masse di terra. Questo è il processo che ha separato l'America dall'Europa e dall'Africa.
2. **Si scontrano** (margini convergenti). Quando una placca oceanica si scontra con una continentale, la prima, più densa, subduce (scivola sotto) la seconda, causando la formazione di catene montuose vulcaniche (come le Ande). Quando due placche

continentali si scontrano, si accartocciano e si sollevano, creando imponenti catene montuose (come l'Himalaya, nata dalla collisione tra la placca indiana e quella eurasiatica).

3. **Scorrono l'una accanto all'altra** (margini trasformati), come lungo la Faglia di San Andreas in California.

Questo processo ha portato alla formazione e alla frammentazione di supercontinenti come la Pangea. Il viaggio delle placche ha causato l'**esilio geologico** di intere faune e flore, separando popolazioni di organismi che un tempo vivevano insieme e portando a percorsi evolutivi divergenti. La tettonica a placche ci mostra un pianeta dinamico, in cui il viaggio e la migrazione non sono un'eccezione, ma la regola fondamentale che ha modellato la geografia e la vita sulla Terra nel corso di centinaia di milioni di anni.

Concetti chiave per l'orale

*Il viaggio dei continenti governato dalla **tettonica a placche**. Le placche litosferiche si muovono interagendo in tre modi: divergenti (allontanamento), convergenti (scontro), trasformati (scorrimento). Questo viaggio perenne causa l'esilio geologico di faune e flore e modella il pianeta.*

10 L'Intellettuale nella Società

10.1 Letteratura Italiana: Il Compito Morale dell'Intellettuale in Leopardi

Giacomo Leopardi, pur scrivendo nella prima metà dell'Ottocento, delinea una figura di intellettuale straordinariamente moderna, il cui compito non è quello di illudere gli uomini, ma di svelare la cruda verità sulla loro condizione. In opposizione all'ottimismo superficiale del suo tempo, sia quello di matrice religiosa che quello basato sulla fede nel progresso, Leopardi affida all'intellettuale un ruolo eroico e morale. Questo ruolo è espresso in modo magnifico nel suo testamento poetico, *La ginestra o il fiore del deserto* (1836). La ginestra, umile fiore che cresce sulle pendici aride del Vesuvio, diventa il simbolo dell'atteggiamento che l'uomo e l'intellettuale dovrebbero avere di fronte alla vita. La ginestra non si illude: conosce la potenza distruttiva della Natura (il vulcano) e piega il capo di fronte alla sua forza, ma non per viltà. Al contrario, la sua resistenza silenziosa è un atto di dignità. Leopardi critica aspramente gli intellettuali del suo "secolo superbo e sciocco" che esaltano le "magnifiche sorti e progressive" dell'umanità, ignorando la fragilità della condizione umana. Il vero compito dell'intellettuale, secondo Leopardi, è avere il coraggio di guardare in faccia l'"**arido vero**": la Natura è una "matrigna", una forza meccanica e crudele, indifferente alla sofferenza umana, e il progresso tecnologico non può cambiare questa realtà fondamentale. Una volta svelata questa verità, il compito dell'intellettuale non si esaurisce. Egli deve promuovere l'unica forma di progresso possibile: quello morale. Deve incitare gli uomini a riconoscersi come compagni di sventura e a unirsi in una "**social catena**". La solidarietà, l'amore reciproco e l'aiuto vicendevole sono l'unica arma che l'umanità possiede per rendere la vita meno dolorosa e per affrontare con dignità il nemico comune, la Natura. L'intellettuale leopardiano è quindi una figura tragica ma nobile: un distruttore di illusioni e, al contempo, un costruttore di una nuova etica basata sulla verità e sulla fratellanza.

Concetti chiave per l'orale

***Leopardi, La ginestra:** il compito dell'intellettuale è svelare l'"arido vero" (natura matrigna) contro l'ottimismo progressista. Una volta svelata la verità, deve promuovere il progresso morale: la "**social catena**", cioè la solidarietà umana contro il nemico comune (la Natura).*

10.2 Storia: La Spaccatura degli Intellettuali di Fronte ai Totalitarismi

Il Novecento, con l'avvento dei regimi totalitari, pose gli intellettuali di fronte a una scelta radicale, provocando una profonda **spaccatura nel mondo della cultura**. Di fronte al potere assoluto, non era più possibile rimanere neutrali: bisognava scegliere se collaborare, opporsi o fuggire. Da un lato, ci furono gli **intellettuali organici al regime**, coloro che misero il proprio prestigio e la propria cultura al servizio del potere. In Italia, l'esempio più illustre è quello del filosofo **Giovanni Gentile**, che divenne il principale ideologo del Fascismo. Gentile vedeva nel regime la realizzazione della sua filosofia dello

"Stato etico" e contribuì a dargli una veste culturale e filosofica, firmando il "Manifesto degli intellettuali fascisti" (1925) e realizzando la Riforma della scuola. In Germania, figure come il filosofo Martin Heidegger e il giurista Carl Schmitt, almeno inizialmente, aderirono al Nazismo, vedendovi una possibilità di rinnovamento spirituale e politico della nazione. Questi intellettuali giustificarono la violenza e la soppressione delle libertà in nome di un presunto bene superiore. Dall'altro lato, un numero ancora maggiore di intellettuali scelse la via della **dissidenza, del carcere o dell'esilio**. In Italia, Benedetto Croce rispose al manifesto di Gentile con il "Manifesto degli intellettuali antifascisti", segnando una rottura insanabile. Figure come **Antonio Gramsci**, leader comunista, pagarono la loro opposizione con il carcere, dove scrissero opere fondamentali come i *Quaderni del carcere*. Molti altri, come Salvemini o i fratelli Rosselli, furono costretti all'esilio. Dalla Germania nazista fuggì la quasi totalità dell'intelligenza critica, da **Thomas Mann** ad Albert Einstein, dai membri della Scuola di Francoforte (Adorno, Horkheimer) a Hannah Arendt. Questi intellettuali dissidenti ed esuli si trasformarono nella **coscienza critica della nazione**, continuando a denunciare dall'estero i crimini dei regimi e a difendere i valori della libertà e della democrazia. La loro drammatica esperienza dimostrò che, di fronte alla barbarie, il ruolo dell'intellettuale non può che essere quello di testimoniare la verità, anche a costo della propria vita o della propria sicurezza.

Concetti chiave per l'orale

*I totalitarismi creano una spaccatura tra intellettuali. **Intellettuali organici:** mettono la cultura al servizio del regime (es. Gentile per il Fascismo). **Intellettuali dissidenti:** scelgono l'opposizione, il carcere (Gramsci) o l'esilio (Croce, Mann, Arendt) e diventano la coscienza critica della nazione.*

10.3 Filosofia: Due Modelli Opposti di Intellettuale (Comte e Marx)

La filosofia moderna ha elaborato due modelli opposti e influenti del ruolo che l'intellettuale dovrebbe ricoprire nella società, uno di stampo tecnocratico e l'altro rivoluzionario. Il **Positivismo** di **Auguste Comte** delinea un modello di intellettuale come **guida tecnica e morale** della nuova società industriale. Secondo Comte, la storia umana attraversa tre stadi (teologico, metafisico e positivo). Nello stadio positivo, il più evoluto, il sapere si basa sulla scienza e sul metodo sperimentale. In questa società, il potere spirituale e intellettuale non deve più essere nelle mani di preti o filosofi, ma in quelle degli **scienziati** e dei **sociologi** (i "filosofi positivisti"). Questi intellettuali-tecnici hanno il compito di studiare le leggi che governano la società con lo stesso rigore con cui si studiano i fenomeni naturali. Sulla base di questa conoscenza "positiva", essi devono **organizzare scientificamente la società**, pianificando lo sviluppo economico, l'educazione e la morale per garantire ordine e progresso. L'intellettuale comtiano è un esperto, un ingegnere sociale che si pone al di sopra dei conflitti per gestire razionalmente la comunità. Il **Marxismo** propone un modello radicalmente diverso. Per **Karl Marx**, l'intellettuale non deve essere un osservatore neutrale o un tecnico al servizio dello status quo (che è uno status quo borghese). Egli deve essere un **intellettuale "organico"** alla classe rivoluzionaria, il proletariato. Il suo compito non è contemplare il mondo, ma contribuire a trasformarlo.

La celebre undicesima tesi su Feuerbach riassume perfettamente questo concetto: **"I filosofi hanno finora soltanto interpretato il mondo in diversi modi; si tratta ora di cambiarlo"**. La teoria (il pensiero dell'intellettuale) deve essere strettamente legata alla **prassi** (l'azione politica rivoluzionaria). L'intellettuale ha il dovere di fornire al proletariato la "coscienza di classe", ovvero la consapevolezza della propria condizione di sfruttamento e della propria missione storica. Deve elaborare la teoria che guiderà la rivoluzione. L'intellettuale marxista non è un arbitro imparziale, ma un militante che prende parte al conflitto di classe, mettendo il suo sapere al servizio della causa della liberazione umana.

Concetti chiave per l'orale

*Due modelli opposti. **Comte** (Positivismo): l'intellettuale è uno scienziato-tecnico che organizza la società dall'alto. **Marx** (Marxismo): l'intellettuale è "organico" alla classe proletaria, lega teoria e prassi per cambiare il mondo ("XI tesi su Feuerbach").*

10.4 Storia dell'Arte: L'Artista come Progettista Sociale o Commentatore Critico

Il ruolo dell'artista-intellettuale nella società del Novecento si è evoluto lungo due direttrici principali: quella dell'impegno attivo nella progettazione di un mondo migliore e quella della critica ironica alla società dei consumi. Il primo modello è incarnato da **Walter Gropius** e dalla scuola del **Bauhaus**, da lui fondata a Weimar nel 1919. Il Bauhaus non era solo una scuola d'arte, ma un progetto culturale e politico. L'obiettivo era superare la distinzione tra "arte bella" e "arti applicate" (artigianato, design, architettura) per creare una nuova unità. L'artista non era più il genio solitario e isolato, ma un **progettista sociale**, un *designer* che doveva dialogare con l'industria e la tecnica per creare oggetti funzionali, economici e di alta qualità estetica, accessibili a tutti. Il fine ultimo era **migliorare la qualità della vita** delle persone attraverso un ambiente ben progettato, dalla sedia alla casa, fino alla pianificazione urbana. L'artista-intellettuale del Bauhaus si assumeva una responsabilità sociale, mettendo la sua creatività al servizio della comunità e cercando di costruire una nuova società più razionale e democratica dopo la catastrofe della guerra. Il secondo modello è quello rappresentato da **Andy Warhol** e dalla **Pop Art** negli anni '60. In una società ormai dominata dal consumismo e dalla comunicazione di massa, Warhol ridefinisce il ruolo dell'artista. Egli non cerca di creare un mondo nuovo, ma si immerge nel mondo esistente per commentarlo criticamente. Warhol abbandona l'idea dell'artista come creatore unico e originale e adotta le tecniche della produzione industriale (come la serigrafia). I suoi soggetti non sono più mitologici o storici, ma sono i prodotti e le icone della cultura di massa: le lattine di zuppa Campbell, le bottiglie di Coca-Cola, i volti di **Marilyn Monroe** o di Mao. L'artista diventa un **commentatore critico che utilizza le stesse dinamiche della pubblicità e dei mass media per svelarne i meccanismi**. Ripetendo ossessivamente le immagini, ne mostra la banalità e la serialità, criticando una società che trasforma tutto, dall'arte alle persone, in merce da consumare. L'intellettuale-artista warholiano non si pone al di sopra della società, ma al suo interno, agendo come uno specchio che ne riflette, con ironia, le ossessioni e le contraddizioni.

Concetti chiave per l'orale

*Due modelli di artista. **Gropius** (Bauhaus): artista come progettista sociale, che migliora la qualità della vita attraverso il design. **Warhol** (Pop Art): artista come commentatore critico, che usa i meccanismi dei mass media per svelare la banalità della società dei consumi.*

10.5 English Literature: The Aesthete Intellectual and the Prophet Intellectual

English literature at the turn of the 19th and 20th centuries presents two antithetical conceptions of the intellectual's role: that of aristocratic isolation and that of diagnostic engagement. **Oscar Wilde** is the embodiment of the **intellectual-artist as an aesthete**. A leading figure of the Aestheticism movement, Wilde reacted to the mediocrity and utilitarianism of Victorian society with a cult of beauty and art. His doctrine of "**art for art's sake**" holds that art should have no moral, didactic, or social purpose. It must be an end in itself, a pure pursuit of beauty. The artist, consequently, is a superior being who **isolates himself from mediocre society** and lives his life as if it were a work of art. He deliberately places himself **above common morality**, which he considers a form of oppression of individual freedom. The Wildean intellectual is a *dandy*, an aristocrat of the spirit who fights the ugliness of the modern world with elegance, wit, and a provocative, nonconformist lifestyle. His role is not to improve society, but to ignore it and create an alternative world based solely on aesthetic pleasure. **T.S. Eliot**, a central figure of Modernism, represents instead the **intellectual as a poet-prophet**. Unlike Wilde, Eliot does not isolate himself from society but immerses himself in its crisis to diagnose its spiritual sickness. In works like *The Waste Land*, he acts as a physician of culture. Using a complex and fragmented technique, rich in quotations and allusions, Eliot addresses a **cultured audience**, the only elite capable, in his view, of understanding the depth of the crisis and preserving the fragments of European cultural tradition. His role is not to offer easy solutions, but to present a merciless diagnosis of the aridity, incommunicability, and loss of faith in the modern world. The Eliotic intellectual is a priestly and pessimistic figure, a sort of modern Jeremiah who laments the decay of civilization and implicitly points to the need for a return to tradition and order (religious, political, and literary) as the only, fragile hope of salvation.

Concetti chiave per l'orale

*Due modelli opposti. **Wilde** (Estetismo): l'intellettuale-esteta, si isola dalla società mediocre ("arte per l'arte"), si pone al di sopra della morale. **T.S. Eliot** (Modernismo): l'intellettuale-profeta, si immerge nella crisi della società per diagnosticarne la malattia spirituale (The Waste Land).*

10.6 Literatura Española: El Intelectual como Conciencia Crítica (Unamuno)

En la historia española del siglo XX, pocas figuras encarnan el papel del intelectual como conciencia crítica y provocadora de la nación de manera tan completa como **Miguel de Unamuno**. Su compromiso no se limitó a su producción literaria y filosófica, sino que se manifestó en una valiente participación en el debate público, que lo llevó a enfrentarse con ambos regímenes dictatoriales de su tiempo. Unamuno, como rector de la Universidad de Salamanca, concibió su papel como el de un **agitador de conciencias**. Su filosofía, basada en el "sentimiento trágico de la vida" y en la lucha entre fe y razón, era un antídoto constante contra toda forma de dogmatismo y de certeza ideológica. No ofrecía soluciones, sino que planteaba preguntas inquietantes, obligando a sus lectores e interlocutores a pensar. Esta actitud lo llevó a oponerse fieramente a la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), que lo castigó con el exilio. Pero el episodio que lo consagró como símbolo del coraje intelectual ocurrió en 1936, al inicio de la Guerra Civil. Durante una ceremonia pública en la Universidad de Salamanca, en presencia de los generales franquistas, Unamuno se enfrentó públicamente con el general Millán-Astray, fundador de la Legión Española. Después de que Millán-Astray gritara el lema "¡Viva la Muerte!", Unamuno tomó la palabra y pronunció una frase que se ha vuelto legendaria: **"Venceréis, pero no convenceréis"**. Venceréis, dijo, porque tenéis sobrada fuerza bruta, pero no convenceréis, porque para convencer hay que persuadir, y para persuadir os falta razón y derecho en la lucha. Este discurso, que le costó la destitución inmediata y el arresto domiciliario (donde murió poco después), es el emblema del papel del intelectual tal como lo entendía Unamuno: la defensa de la razón y de la dignidad humana contra la fuerza bruta, la afirmación de la primacía de la conciencia crítica incluso frente a la muerte. Encarnó la idea de que el verdadero intelectual nunca puede doblegarse ante el poder, sino que debe permanecer como una espina en el costado, una voz incómoda que recuerda a la sociedad los valores fundamentales de la inteligencia y la libertad.

Concetti chiave per l'orale

***Unamuno:** l'intellettuale come "agitatore di coscienze" e coscienza critica della nazione. Si oppone a ogni dogmatismo. Episodio simbolo (1936): scontro con Millán-Astray, "Vincerete, ma non convincerete". L'intellettuale difende la ragione contro la forza bruta.*

10.7 Scienze: Primo Levi, lo Scienziato come Testimone

La figura di **Primo Levi** rappresenta un ponte straordinario tra la cultura scientifica e quella umanistica, incarnando un modello unico di intellettuale in cui la formazione scientifica diventa uno strumento indispensabile per comprendere e testimoniare l'esperienza più disumana del Novecento. Levi era un **chimico** di professione, e questa sua identità è inscindibile dalla sua opera di scrittore e testimone della Shoah. Sopravvissuto al campo di sterminio di Auschwitz, Levi sentì il dovere morale di raccontare ciò che aveva visto, ma lo fece con uno stile e un approccio unici. In ***Se questo è un uomo***, il suo racconto del lager non è mai urlato o melodrammatico. Al contrario, è caratterizzato da un linguaggio

lucido, preciso, quasi analitico. È lo sguardo del chimico che osserva, scompone e analizza la "materia" umana e disumana del campo, cercando di capire "come" sia stato possibile. La sua formazione scientifica gli fornisce il rigore, la chiarezza e l'onestà intellettuale necessari per descrivere l'inenarrabile senza cedere alla retorica. Questa fusione tra le due culture raggiunge il suo apice in ***Il sistema periodico*** (1975). In questa raccolta di racconti autobiografici, ogni capitolo prende il nome da un elemento della tavola periodica (Argo, Idrogeno, Zinco, etc.). L'elemento chimico non è un semplice pretesto, ma diventa una **metafora potente per esplorare la condizione umana**. L'argon, gas inerte, rappresenta i suoi antenati ebrei, isolati e restii a mescolarsi. Lo zinco, che reagisce solo se c'è un'impurità, diventa una riflessione sulla necessità della diversità e della contaminazione. Il ferro è il simbolo della forza e della tradizione, ma anche della sua cattura. Con la sua opera, Primo Levi dimostra che la **cultura scientifica è parte integrante della cultura umana** nel suo complesso. La precisione, il dubbio metodico e la ricerca della verità tipici della scienza non sono antitetici alla letteratura, ma possono diventare strumenti potentissimi per indagare la morale, la storia e la complessità dell'animo umano. Levi, lo scienziato-testimone, incarna la figura dell'intellettuale completo, capace di usare tutto il suo sapere per illuminare le tenebre del suo tempo.

Concetti chiave per l'orale

Primo Levi: ponte tra cultura scientifica e umanistica. Intellettuale-testimone che usa la sua formazione da **chimico** per raccontare la Shoah. Se questo è un uomo: sguardo lucido e analitico. Il sistema periodico: gli elementi chimici come metafore della condizione umana. La scienza come strumento per indagare la morale.

11 Natura, Civiltà e Progresso

11.1 Letteratura Italiana: La Critica all'Illusione del Progresso (Leopardi e Verga)

La letteratura italiana, sia romantica che verista, ha sviluppato una profonda e radicale critica all'idea di progresso, mostrando come esso sia spesso un'illusione che non altera la fondamentale condizione di sofferenza umana o, peggio, una forza distruttiva che travolge i più deboli. **Giacomo Leopardi** è uno dei critici più feroci dell'ottimismo progressista del suo tempo. Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, egli smonta l'idea di una natura benevola e di un universo finalizzato al bene dell'uomo. La Natura, personificata, rivela all'Islandese di essere un ciclo perenne di produzione e distruzione, completamente **indifferente al destino delle sue creature**. La sofferenza non è un incidente, ma una legge costitutiva dell'universo. In questo quadro, il **progresso tecnologico e civile è un'illusione**: può migliorare le condizioni materiali, ma non può eliminare la radice della sofferenza e dell'infelicità umana. Ne *La ginestra*, Leopardi ribadisce che il vero progresso non è quello materiale, ma quello morale: la solidarietà tra gli uomini (*la social catena*) di fronte al nemico comune, la Natura. Un secolo dopo, **Giovanni Verga**, nel ciclo dei Vinti, mostra il progresso non come un'illusione, ma come una forza reale e devastante. La "fiumana del progresso", come la descrive nella prefazione a *I Malavoglia*, è una corrente inarrestabile che, nel suo avanzare, travolge e schiaccia coloro che non riescono a tenere il passo. La famiglia **Malavoglia** ne è l'esempio tragico. Il loro tentativo di migliorare la propria condizione economica attraverso il commercio dei lupini (un piccolo passo verso il "progresso") si trasforma in una catastrofe che porta alla perdita della barca, della casa e alla disgregazione del nucleo familiare. Per Verga, il progresso è legato alla logica del profitto e all'egoismo, valori che corrodono i legami tradizionali della famiglia e della comunità. Chi, come Ntoni, viene sedotto dalle lusinghe del progresso e abbandona il mondo arcaico, è destinato a perdersi. L'ideologia del progresso, per Verga, è una legge crudele che premia i più forti e condanna i più deboli alla sconfitta.

Concetti chiave per l'orale

Leopardi: critica al progresso come illusione; la Natura è indifferente e il vero progresso è morale (la "social catena"). **Verga:** il progresso non è illusione, ma una forza reale e distruttiva (la "fiumana") che travolge i deboli (i Malavoglia) e premia i più forti.

11.2 Storia: L'Ideologia del Progresso come Giustificazione dell'Imperialismo

Nel XIX secolo, l'idea di progresso divenne un'ideologia dominante in Europa, strettamente intrecciata con lo sviluppo scientifico, tecnologico e industriale. Questa stessa ideologia, tuttavia, fu usata come **giustificazione morale e culturale per l'Età dell'Imperialismo** (circa 1870-1914), il periodo di rapida espansione coloniale delle potenze europee in Africa e in Asia. La conquista e lo sfruttamento di vasti territori venivano presentati non come un atto di aggressione economica e politica, ma come una missione

civilizzatrice. Questa narrazione si basava su una gerarchia razziale e culturale che poneva la civiltà europea, bianca e cristiana, al vertice del progresso umano. I popoli colonizzati erano considerati "primitivi", "selvaggi" o "bambini", incapaci di autogovernarsi e di progredire da soli. L'imperialismo veniva quindi ammantato di una nobile missione, riassunta nella celebre espressione di Rudyard Kipling: **"il fardello dell'uomo bianco"** (*The White Man's Burden*). L'uomo bianco aveva il dovere morale di portare il progresso (tecnologia, medicina, istruzione, religione) a questi popoli "inferiori", anche contro la loro volontà. Questa maschera ideologica nascondeva la realtà dello sfruttamento brutale delle risorse naturali, dell'imposizione di un dominio politico straniero e della distruzione delle culture e delle società locali. L'idea di progresso divenne così uno strumento per legittimare la violenza e la disuguaglianza su scala globale. Dopo le catastrofi delle due guerre mondiali, questa fede ingenua nel progresso entrò in crisi. Tuttavia, nel secondo dopoguerra, in particolare durante il **boom economico** degli anni '50 e '60, emerse una **nuova fiducia nello sviluppo tecnologico ed economico** come via per il benessere e la pace. Il progresso, epurato dalle sue connotazioni razziste, tornò a essere un obiettivo centrale delle società occidentali, anche se l'emergere di una coscienza ecologica a partire dagli anni '70 avrebbe iniziato a metterne in discussione la sostenibilità.

Concetti chiave per l'orale

*L'ideologia del progresso usata per giustificare l'**Imperialismo**. La conquista come "missione civilizzatrice" ("fardello dell'uomo bianco", Kipling). Il progresso maschera lo sfruttamento. Dopo le guerre mondiali, nuova fiducia nel progresso durante il boom economico, poi crisi ecologica.*

11.3 Filosofia: Due Visioni Opposte del Progresso (Comte e Bergson)

La filosofia ha offerto interpretazioni radicalmente diverse del rapporto tra natura, civiltà e progresso. La visione positivista di **Auguste Comte** rappresenta l'apoteosi della fede nel progresso scientifico. Secondo la sua **legge dei tre stadi**, la civiltà progredisce inevitabilmente da uno stadio teologico (in cui i fenomeni sono spiegati da agenti divini) a uno metafisico (spiegazioni basate su essenze astratte), fino a raggiungere lo **stadio positivo**, o scientifico. In questa fase finale, l'uomo abbandona le domande assolute ("perché?") per concentrarsi sul "come", studiando le leggi invariabili che governano i fenomeni naturali e sociali. Il **progresso scientifico e tecnologico** permette all'uomo di prevedere e, quindi, di **dominare la natura** per i propri scopi. La civiltà, organizzata in modo razionale e scientifico dai sociologi-scienziati, rappresenta il trionfo dell'uomo sulla natura e sull'irrazionalità del passato. Per Comte, civiltà e progresso sono sinonimi, e la natura è un oggetto da studiare e controllare. Una visione profondamente critica è quella dello spiritualismo di **Henri Bergson**. Come già visto, Bergson distingue nettamente tra lo **"slancio vitale"** (*élan vital*), che è la forza creativa e imprevedibile della natura e della vita, e l'**intelligenza tecnica** dell'uomo. L'intelligenza, secondo Bergson, è uno strumento che la vita ha sviluppato per permettere all'uomo di agire sulla materia. Essa ha una tendenza innata a **meccanizzare, solidificare e analizzare**. È alla base del progresso scientifico e tecnologico che ha costruito la civiltà industriale. Tuttavia, questo

tipo di intelligenza, pur essendo efficace sul piano pratico, **tradisce la vera natura della vita**, che è flusso continuo e creazione. Il progresso tecnico, se non bilanciato, rischia di irrigidire e inaridire la vita, trasformando la società in un meccanismo senz'anima. Il vero progresso, per Bergson, non sarebbe tanto l'ulteriore dominio sulla natura, quanto la capacità di **ritrovare, attraverso l'intuizione, il contatto con lo slancio vitale originario**, recuperando una dimensione più spirituale e creativa dell'esistenza. È una critica sottile ma profonda a una civiltà che ha privilegiato l'avere (il controllo tecnico) sull'essere (la partecipazione al flusso della vita).

Concetti chiave per l'orale

Comte (Positivismo): fede nel progresso scientifico (legge dei tre stadi), che permette di dominare la natura. **Bergson** (Spiritualismo): critica al progresso tecnico, che meccanizza e tradisce la vita ("slancio vitale"). Il vero progresso è ritrovare il contatto con la vita attraverso l'intuizione.

11.4 Storia dell'Arte: Il Rapporto Dialettico tra Natura, Civiltà e Progresso

L'arte e l'architettura del Novecento hanno esplorato il rapporto tra natura, civiltà e progresso in modo dialettico, passando dall'ispirazione alla dominazione, fino alla ricerca di una nuova armonia. L'**Art Nouveau** (o Stile Liberty in Italia), a cavallo tra i due secoli, rappresenta un tentativo di integrare la natura nella civiltà moderna. Gli artisti e gli architetti dell'Art Nouveau traggono **ispirazione dalle forme sinuose e organiche del mondo naturale**: fiori, steli, insetti. Le linee rette e geometriche della produzione industriale vengono abbandonate in favore di linee curve, dinamiche e asimmetriche. In architettura (si pensi a Victor Horta a Bruxelles o ad Antoni Gaudí a Barcellona), le strutture in ferro e vetro, simboli del progresso, vengono modellate come se fossero piante rampicanti o creature marine. È un tentativo di infondere la bellezza e la vitalità della natura negli oggetti e negli edifici della civiltà industriale. Il **Futurismo** propone una visione diametralmente opposta. I futuristi celebrano la macchina, la velocità e la città industriale come nuove forme di bellezza. La **natura viene vista come un elemento passivo, da soppiantare e dominare**. Il capolavoro di **Umberto Boccioni**, ***La città che sale*** (1910), è un inno al progresso industriale. La scena è un cantiere in una periferia urbana, dove cavalli possenti e uomini si fondono in un vortice di energia che costruisce la nuova città. Lo sfondo è un panorama di ciminiere fumanti. La natura (i cavalli) è ancora presente, ma è una forza brutta messa al servizio della civiltà che avanza inesorabilmente. Infine, l'architettura organica di **Frank Lloyd Wright** cerca una sintesi e un'armonia tra questi due estremi. Il suo capolavoro, ***Fallingwater*** (La casa sulla cascata, 1935), non si impone sul paesaggio, ma si **integra con esso**. L'edificio è costruito direttamente sopra una cascata, e le sue terrazze a sbalzo, realizzate in cemento armato (simbolo del progresso), sembrano emergere dalle rocce circostanti. Wright utilizza materiali moderni, ma li armonizza con la pietra locale e con la presenza costante dell'acqua e del bosco. È la ricerca di un equilibrio in cui la civiltà non domina la natura né la imita, ma dialoga con essa, creando un'abitazione che è contemporaneamente un prodotto del progresso umano e parte integrante del mondo naturale.

Concetti chiave per l'orale

Art Nouveau: integra la natura nella civiltà (forme organiche). **Futurismo:** domina e soppianta la natura con la macchina e la velocità (La città che sale). **Frank Lloyd Wright:** cerca una sintesi e un'armonia tra civiltà e natura (Fallingwater).

11.5 English Literature: The Critique of Industrial Civilization in Dickens

As early as the Victorian era, **Charles Dickens** stood as a fierce critic of the dehumanizing effects of industrial progress and the utilitarian ideology that supported it. His novel **Hard Times** (1854) is an indictment of a civilization that sacrificed humanity on the altar of profit and efficiency. The novel is set in **Coketown**, a fictional industrial town that symbolizes all industrial cities in England. Coketown is a hellish place, "a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it." It is a gray, monotonous, polluted world, where all streets are the same and life is dictated by the relentless rhythm of steam engines, described as "melancholy-mad elephants." **Industrial civilization has destroyed nature**, replacing it with an artificial and oppressive landscape. But Dickens's critique goes beyond pollution. The civilization of Coketown has also destroyed **human imagination, fancy, and feelings**. The educational system, embodied by Headmaster Thomas Gradgrind, is based exclusively on "**Facts, nothing but Facts.**" Children are taught to suppress all forms of creativity and emotion in the name of rigid utilitarianism. The result is the production of emotionally sterile and unhappy adults, like Gradgrind's own children. To this inhuman world, Dickens contrasts the world of the circus, represented by Sissy Jupe. The circus is a place of fancy, color, affection, and humanity, the perfect antithesis of gray Coketown. Through this contrast, Dickens criticizes an idea of **progress that, based only on calculating rationality and material profit, leads to alienation** and the loss of what makes life worth living. Nature, understood not only as the environment but also as human nature (feelings, imagination), is crushed by a civilization that has lost its soul.

Concetti chiave per l'orale

Dickens, Hard Times: critica alla civiltà industriale (Coketown). Il progresso basato sull'utilitarismo distrugge non solo la natura esteriore, ma anche quella umana (immaginazione, sentimenti), educata solo ai "Fatti". Contrapposizione tra mondo industriale e mondo del circo (fantasia).

11.6 Literatura Española: La Naturaleza como Refugio Idílico en Jiménez

Frente a una civilización que parece cada vez más brutal, materialista y corrupta, la literatura española de principios del siglo XX encuentra a menudo en la naturaleza un refugio idílico, un lugar de pureza y autenticidad. Esta visión se expresa de manera sublime por **Juan Ramón Jiménez** en su obra en prosa lírica **Platero y yo** (1914). El libro

es una colección de breves estampas que describen la vida del poeta en su pueblo natal, Moguer, en Andalucía, en compañía de su asno, Platero. **Platero** non è solo un animal, sino que se convierte en el **símbolo de un mundo natural, inocente y auténtico**, en contraposición a la civilización humana. Es descrito como "pequeño, peludo, suave", con "ojos de cristal negro". A través de su relación afectuosa y casi fraterna con el animal, el poeta redescubre una perspectiva más simple y pura de la vida. La naturaleza de Moguer, con sus paisajes, sus olores y sus sonidos, es un paraíso perdido, un lugar de belleza y armonía. El poeta, sin embargo, no ignora la brutalidad del mundo. En sus diálogos con Platero, critica implícitamente la superficialidad y la crueldad del progreso humano. La civilización es vista como una fuerza que corrompe la pureza originaria. La natura, in Jiménez, non è una forza matrasta come in Leopardi, ma un **refugio idílico** e, soprattutto, un'**alternativa etica** a un mondo disumanizzato. La sua celebrazione non è solo una fuga, ma una critica implicita e potente a un progresso che ha perso l'anima. La morte finale di Platero simbolizza la fragilità di questo mondo innocente di fronte alla durezza della vita.

Concetti chiave per l'orale

***Jiménez, Platero y yo:** natura come rifugio idillico contro la civiltà corrotta. Platero (l'asino) simboleggia un mondo innocente e autentico. La relazione poeta-animale è un modello di comunicazione empatica. La natura non è solo fuga, ma un'alternativa etica e una critica al progresso disumanizzante.*

11.7 Scienze: Le Biotecnologie e la Modifica della Natura

Nel tardo XX secolo, il rapporto tra civiltà, natura e progresso ha subito una trasformazione radicale con l'avvento delle **biotecnologie** e, in particolare, dell'**ingegneria genetica**. Il progresso scientifico ha fornito alla civiltà uno strumento per modificare la natura non più solo esternamente, ma al suo livello più fondamentale: il codice genetico. L'ingegneria genetica è l'insieme delle tecniche che permettono di manipolare il DNA di un organismo, ad esempio inserendo un gene proveniente da un'altra specie per conferire una nuova caratteristica. Il risultato è un **Organismo Geneticamente Modificato (OGM)**. Questa tecnologia ha aperto possibilità inimmaginabili, offrendo la prospettiva di "migliorare" la natura per scopi umani.

- In **agricoltura**, sono state create piante resistenti ai parassiti o agli erbicidi, o arricchite dal punto di vista nutrizionale (come il "Golden Rice", che produce beta-carotene per combattere la carenza di vitamina A). L'obiettivo è aumentare i raccolti e migliorare la sicurezza alimentare.
- In **medicina**, batteri geneticamente modificati vengono usati come bio-fabbriche per produrre farmaci come l'insulina umana o l'ormone della crescita. Si prospetta la possibilità di curare malattie genetiche attraverso la terapia genica.

Questo enorme potere ha però aperto un complesso e acceso **dibattito etico, sociale e ambientale**. I critici sollevano preoccupazioni riguardo ai possibili rischi per la salute umana e per l'ambiente (ad esempio, il rischio che i geni modificati si trasferiscano a specie selvatiche). Vi sono anche timori legati al controllo del mercato delle sementi da parte di

poche multinazionali e questioni filosofiche più profonde: abbiamo il diritto di modificare il codice della vita? Dove si pone il limite tra curare le malattie e "potenziare" l'essere umano? Qual è la definizione stessa di "naturale" in un mondo in cui possiamo riscrivere il DNA? Le biotecnologie rappresentano il culmine del potere della civiltà sulla natura. Esse incarnano l'ambivalenza del progresso: da un lato, offrono promesse straordinarie per risolvere problemi globali; dall'altro, ci pongono di fronte a responsabilità e a dilemmi etici senza precedenti, costringendoci a ridefinire il nostro rapporto con la natura e il significato stesso di progresso.

Concetti chiave per l'orale

*Le **biotecnologie (OGM)** come culmine del potere della civiltà sulla natura. Progresso: applicazioni in agricoltura (es. Golden Rice) e medicina. Criticità: dibattito etico, sociale e ambientale sui rischi, il diritto di modificare la vita e la definizione di "naturale". Ambivalenza del progresso.*

12 Amore, Affetti e Famiglia

12.1 Letteratura Italiana: La Famiglia tra Valore Sacro e Disgregazione in Verga

Ne *I Malavoglia* di Giovanni Verga, la famiglia è rappresentata come il fulcro dell'esistenza, un'istituzione ambivalente che è, al tempo stesso, un valore sacro da difendere e una gabbia sociale che può essere distrutta dalle forze esterne. Verga descrive l'universo arcaico di Aci Trezza come governato dalla **"religione della famiglia"**. Il nucleo familiare, guidato dalla figura patriarcale di Padron 'Ntoni, è l'unica difesa contro le avversità del mondo. I suoi valori sono la lealtà, l'onore, il duro lavoro e l'attaccamento alla casa ("la casa del nespolo") e alla barca (*la Provvidenza*), che sono estensioni della famiglia stessa. L'ideale di vita, riassunto nel proverbio "Per farvi ricchi bisogna che diciate che siete poveri", è quello dell' "ostrica": rimanere attaccati al proprio scoglio per sopravvivere. Tuttavia, questa famiglia-valore viene progressivamente minata e infine disgregata dalla spinta delle **forze economiche e del "progresso"**. Il tentativo di 'Ntoni Malavoglia di emanciparsi attraverso il commercio dei lupini, un affare che va oltre la pesca tradizionale, innesca una serie di catastrofi: il naufragio della barca, la morte di Bastianazzo, il debito che porta alla perdita della casa. La logica del profitto, esterna al mondo dei valori tradizionali, si rivela distruttiva. Il "progresso" agisce anche a livello individuale, corrodendo gli affetti. Il giovane 'Ntoni, dopo il servizio militare, non si riconosce più nei valori della famiglia e si sente prigioniero di una vita di fatiche, finendo sulla via del contrabbando e del disonore. Lia, disonorata, fugge e si prostituisce. La famiglia si disgrega pezzo per pezzo, e anche quando la casa viene riscattata, l'unità originaria è perduta per sempre. Verga mostra con tragica lucidità come i legami familiari e gli affetti, per quanto sacri, siano fragili di fronte all'impatto della modernità economica, che impone una logica spietata e individualistica.

Concetti chiave per l'orale

Verga, I Malavoglia: la famiglia come valore sacro ("religione della famiglia", ideale dell'ostrica). Il progresso e la logica del profitto agiscono come forze disgregatrici che distruggono la famiglia sia economicamente (perdita della casa) che affettivamente ('Ntoni, Lia).

12.2 Storia: La Famiglia come Cellula dello Stato Totalitario Fascista

Durante il regime fascista, la famiglia cessò di essere considerata una sfera privata degli affetti per essere trasformata in uno strumento politico, la **cellula fondamentale dello Stato totalitario**. Il fascismo attuò una serie di **politiche demografiche e familiari** volte a plasmare la società secondo la propria ideologia. L'obiettivo primario del regime era l'**incremento demografico**. Mussolini era convinto che la potenza di una nazione dipendesse dal suo numero di abitanti ("Il numero è potenza"). Una popolazione numerosa avrebbe fornito soldati per l'esercito e lavoratori per l'economia. Di conseguenza, il regime lanciò una "battaglia demografica" per incoraggiare la natalità.

- **Amore e procreazione** divennero un **dovere civico**. Le coppie prolifiche venivano premiate con incentivi economici, prestiti agevolati e onorificenze pubbliche.
- Al contrario, il celibato veniva penalizzato con una tassa specifica (l'imposta sui celibi), poiché i single erano visti come "disertori" demografici.
- L'aborto fu dichiarato "crimine contro lo Stato" e severamente punito.

Il modello di famiglia imposto per legge e attraverso la propaganda era quello **patriarcale, tradizionale e rurale**. Il padre (*pater familias*) era il capo indiscusso. La donna era relegata al ruolo di "angelo del focolare", la cui missione principale era quella di essere una buona moglie e, soprattutto, una madre prolifica. L'educazione dei figli era strettamente controllata dallo Stato attraverso organizzazioni giovanili come l'Opera Nazionale Balilla, che miravano a formare "l'uomo nuovo" fascista fin dall'infanzia. In questo modo, la famiglia veniva espropriata della sua autonomia. Gli affetti, l'amore e le scelte riproduttive non erano più questioni private, ma erano subordinate agli interessi e agli obiettivi dello Stato. La famiglia, da luogo di intimità, si trasformò in un'istituzione pubblica, un ingranaggio della macchina totalitaria finalizzato a rafforzare il regime e a realizzare i suoi sogni di grandezza nazionale.

Concetti chiave per l'orale

*Il Fascismo trasforma la famiglia da sfera privata a **cellula dello Stato totalitario**. Lancio di politiche demografiche ("battaglia demografica"). Procreazione come dovere civico. Modello di famiglia patriarcale. La famiglia viene espropriata della sua autonomia per servire gli obiettivi del regime.*

12.3 Filosofia: La Famiglia come Nucleo dello Sviluppo Psicico in Freud

La psicanalisi di **Sigmund Freud** ha rivoluzionato la comprensione della famiglia, mostrandola non solo come un'istituzione sociale, ma come il **teatro originario dello sviluppo psichico** e dei conflitti fondamentali dell'individuo. Al centro della teoria freudiana si colloca il **complesso di Edipo**. Secondo Freud, intorno ai 3-5 anni, il bambino sviluppa un intenso desiderio sessuale per il genitore di sesso opposto e, contemporaneamente, un sentimento di rivalità e ostilità verso il genitore dello stesso sesso, visto come un concorrente. Nel caso del maschio, egli desidera la madre e vuole eliminare il padre. Tuttavia, teme la punizione del padre, in particolare la "paura della castrazione". La famiglia è quindi il **primo luogo in cui le pulsioni istintive dell'individuo (l'amore incestuoso, l'aggressività) si scontrano con le norme e i divieti sociali**, incarnati dalla figura paterna. La risoluzione (o il fallimento nella risoluzione) di questo conflitto è decisiva per la formazione della personalità. Superare il complesso di Edipo significa rinunciare al desiderio incestuoso, identificarsi con il genitore dello stesso sesso e interiorizzare le sue norme morali, un processo che porta alla formazione del **Super-io**, la nostra coscienza morale. Gli affetti familiari sono quindi ambivalenti e carichi di tensioni. L'amore per i genitori è intrecciato con la gelosia, l'odio e la paura. Freud estende questa dinamica conflittuale alla civiltà nel suo complesso. In *Il disagio della civiltà*, egli individua due

pulsioni fondamentali che lottano costantemente tra loro, sia nell'individuo che nella società: **Eros** (la pulsione di vita, che comprende l'amore, la sessualità e la tendenza a creare legami e unità sempre più grandi) e **Thanatos** (la pulsione di morte, che spinge all'aggressività, alla distruzione e al ritorno allo stato inorganico). La famiglia è il primo campo di battaglia di queste due forze cosmiche. L'amore e gli affetti familiari, quindi, non sono sentimenti puri e semplici, ma il risultato di un complesso e spesso doloroso negoziato tra le nostre pulsioni più profonde e le esigenze della vita associata.

Concetti chiave per l'orale

***Freud:** la famiglia come teatro dello sviluppo psichico. **Complesso di Edipo:** primo conflitto tra pulsioni individuali (desiderio per un genitore) e norme sociali (divieto). La sua risoluzione forma il Super-io. Gli affetti familiari sono ambivalenti, campo di battaglia tra Eros e Thanatos.*

12.4 Storia dell'Arte: L'Amore come Passione Tormentata nell'Espressionismo

L'**Espressionismo austriaco**, in particolare, ha esplorato il tema dell'amore e degli affetti scardinando ogni residuo di sentimentalismo romantico, per rappresentarli come passioni turbolente, tormentate e spesso angosce. **Oskar Kokoschka**, in opere come ***La sposa del vento*** (1914), rappresenta l'amore come un'esperienza onirica, quasi allucinata. Il dipinto è un autoritratto con la sua amante, Alma Mahler, poco dopo la fine della loro intensa e tempestosa relazione. I due amanti sono raffigurati sdraiati in una sorta di barca o conchiglia, travolti da un paesaggio notturno e vorticoso. Kokoschka si mostra con gli occhi sbarrati, in uno stato di veglia ansiosa, mentre Alma dorme serenamente, quasi indifferente al suo tormento. La pennellata è febbrile, densa, e i colori sono cupi e drammatici. L'amore non è un rifugio sicuro, ma una tempesta emotiva, una passione travolgente che porta con sé un senso di perdita e di insanabile solitudine. È l'amore visto dall'interno della psiche, con tutta la sua carica di ansia e instabilità. **Egon Schiele**, allievo di Klimt ma con uno stile molto più crudo e spigoloso, esplora gli affetti con una sincerità quasi brutale. Le sue opere, come ***L'abbraccio*** (1917), mostrano corpi nudi, scarni e contorti, delineati da un segno nervoso e incisivo. Nell'abbraccio di Schiele non c'è serenità. Le figure si stringono disperatamente l'una all'altra, come per cercare rifugio dalla loro solitudine, ma i loro corpi rimangono tesi, quasi sofferenti. L'abbraccio esprime contemporaneamente un **disperato bisogno di unione** e un **senso di ineluttabile isolamento**. L'amore e gli affetti, per Schiele, sono legami tormentati, segnati dall'angoscia esistenziale e dalla consapevolezza della fragilità e della mortalità del corpo. Non c'è idealizzazione: l'amore è una passione carnale e psicologica che non offre consolazione, ma rivela la profonda vulnerabilità dell'essere umano.

Concetti chiave per l'orale

*Espressionismo: amore come passione tormentata. **Kokoschka**, La sposa del vento: amore come tempesta emotiva, solitudine e ansia. **Schiele**, L'abbraccio: amore come disperato bisogno di unione ma anche senso di ineluttabile isolamento; corpi tesi e sofferenti.*

12.5 English Literature: Critique of the Bourgeois Family and Puritan Morality

Anglo-American literature has often used the family as a microcosm to critique the hypocrisies of society, whether it be the empty ritualism of the bourgeoisie or rigid religious morality. In the final story of *Dubliners*, **The Dead**, **James Joyce** depicts a family gathering during the Christmas holidays. The atmosphere is apparently cordial and festive, but beneath the surface lies a world of frustrations, failures, and empty rituals. The bourgeois family of Dublin is a place of **spiritual paralysis**. Conversations are superficial, gestures are repetitive and predictable. The protagonist, Gabriel Conroy, feels superior to this environment but is at the same time a prisoner of it. The real crisis erupts in the finale, when his wife Gretta confesses to him that in her youth she loved a boy, Michael Furey, who died for her. Gabriel realizes that there was a true passion in his wife's life that he has never known. His marriage and his emotional life suddenly seem empty and inauthentic. The bourgeois family, with its rituals and conventions, is revealed as a place of inner death, where the living are more "dead" than the dead who truly loved. In a completely different historical and cultural context, **Nathaniel Hawthorne**, in **The Scarlet Letter**, critiques the Puritan conception of the family. The "**unconventional family**" at the heart of the story consists of Hester Prynne, her illegitimate daughter Pearl, and the Reverend Arthur Dimmesdale, the child's secret father. This family is not based on legal or religious legitimacy, but on a **shared secret, guilt, and hidden love**. It stands in direct contrast to the rigid morality of the community, which recognizes only the patriarchal family and punishes any deviation. Pearl, the child, is the living symbol of this "sinful" love, an "elf-child" in the eyes of the Puritans, but also the only one to instinctively perceive the truth. Hawthorne challenges the hypocrisy of a society that publicly condemns Hester while her accomplice, a minister of the church, is revered as a saint. The true family, the novel suggests, is one bound by affection and suffering, even if society considers it illegitimate and sinful.

Concetti chiave per l'orale

***Joyce**, The Dead: critica alla famiglia borghese, luogo di rituali vuoti e "paralisi spirituale". **Hawthorne**, The Scarlet Letter: critica alla morale puritana. La vera famiglia non è quella legittima, ma quella basata su amore e sofferenza condivisa, anche se "illegittima".*

12.6 Letteratura Española: La Familia como Prisión en Lorca

Si Verga describe la desintegración de la familia bajo el empuje de fuerzas externas, **Federico García Lorca**, en su drama rural *La casa de Bernarda Alba* (1936), representa la familia como una **prisión che se autodestruye desde dentro**. La obra, ambientada en una Andalucía arcaica y opresiva, comienza con la muerte del segundo marido de Bernarda. Bernarda, una matriarca tiránica, impone a sus cinco hijas un luto de ocho años, durante los cuales no podrán salir de casa ni tener contacto con el mundo exterior. La casa, con sus muros blancos y gruesos, se convierte literalmente en una **prisión**, y la familia no es un lugar de amor, sino un sistema de poder basado en la **represión y la obsesión por el honor** y la respetabilidad pública ("el qué dirán"). En esta prisión, el amor y el deseo son negados y sofocados. Las hijas, privadas de toda libertad, albergan resentimiento y frustración. La pasión, reprimida, estalla de forma distorsionada. Todas las hermanas se sienten atraídas, directa o indirectamente, por el único hombre que entra en su órbita, Pepe el Romano, prometido de la hija mayor, Angustias, pero amante secreto de la más joven y rebelde, Adela. La **negación del amor y la represión de la pasión** conducen inevitablemente a la **tragedia**. Los celos entre las hermanas, el descubrimiento de la relación secreta y la intervención despiadada de Bernarda llevan al suicidio de Adela. Pero incluso ante la muerte de su hija, Bernarda no muestra ninguna señal de amor maternal. Su única preocupación es el honor de la familia: "¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como una doncella. [...] ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!". La familia en Lorca es un microcosmos de la España más reaccionaria y represiva, un lugar donde la tiranía de la moral social destruye toda forma de afecto y conduce inexorablemente a la muerte.

Concetti chiave per l'orale

Lorca, La casa de Bernarda Alba: la famiglia come prigioniera che si autodistrugge. Potere basato su repressione e ossessione per l'onore. La negazione dell'amore e della passione porta inevitabilmente alla tragedia. Critica a una Spagna reazionaria e repressiva.

12.7 Scienze: Le Basi Biologiche della Famiglia (Gametogenesi e Fecondazione)

Al di là delle complesse costruzioni culturali, sociali e psicologiche, la famiglia umana si fonda su un evento biologico fondamentale: la riproduzione sessuata, un processo che assicura la continuità della specie e la trasmissione del patrimonio genetico. Le fondamenta biologiche della famiglia risiedono nei processi di **gametogenesi** e **fecondazione**. La **Gametogenesi** è il processo di produzione delle cellule sessuali specializzate, i **gameti**, attraverso un tipo particolare di divisione cellulare chiamato meiosi. Questo processo avviene nelle gonadi:

- Nei maschi, la **spermatogenesi** produce gli spermatozoi, gameti piccoli e mobili.
- Nelle femmine, l'**oogenesi** produce le cellule uovo (ovuli), gameti grandi e immobili, ricchi di sostanze nutritive.

La caratteristica fondamentale dei gameti è di essere **aploidi**, cioè di contenere metà del corredo cromosomico di un individuo (nell'uomo, 23 cromosomi invece di 46). Questo dimezzamento è essenziale per la riproduzione sessuata. La **Fecondazione** è l'evento cruciale che dà origine a un nuovo individuo. Consiste nella **fusione di un gamete maschile (spermatozoo) con un gamete femminile (ovulo)**. Questo incontro, che nella specie umana avviene tipicamente nelle tube di Falloppio, porta alla formazione dello **zigote**. Lo zigote è la prima cellula del nuovo organismo ed è **diploide**, poiché ripristina il numero completo di cromosomi (23 dal padre + 23 dalla madre = 46). Lo zigote contiene una combinazione unica del materiale genetico dei due genitori, garantendo la variabilità genetica della prole. Da questa singola cellula, attraverso una serie di divisioni cellulari (mitosi) e processi di differenziamento, si svilupperà l'embrione, poi il feto e infine un nuovo individuo. Questo processo biologico è la base su cui si costruiscono i legami familiari. La **trasmissione della vita** e del patrimonio genetico crea un legame biologico ineludibile tra genitori e figli, che è il substrato su cui poi si innestano gli affetti, le cure parentali e le complesse dinamiche culturali e sociali che definiscono la famiglia in senso più ampio.

Concetti chiave per l'orale

*Basi biologiche della famiglia. **Gametogenesi**: produzione di gameti aploidi (spermatozoi, ovuli) tramite meiosi. **Fecondazione**: fusione di gamete maschile e femminile, formazione dello zigote diploide. La trasmissione della vita crea il legame biologico fondamentale della famiglia.*

13 Il Tempo

13.1 Letteratura Italiana: Il Tempo Soggettivo e "Misto" di Zeno

Ne *La coscienza di Zeno*, Italo Svevo demolisce la concezione lineare e oggettiva del tempo che aveva dominato il romanzo ottocentesco. La struttura stessa del romanzo riflette una visione della temporalità profondamente influenzata dalle teorie filosofiche di **Henri Bergson** e dalla pratica psicanalitica di **Sigmund Freud**, segnando un punto di non ritorno per la narrativa italiana. Il romanzo **abbandona completamente la cronologia lineare**. Non è narrato secondo una sequenza ordinata di "prima" e "dopo", ma è organizzato per nuclei tematici (Il fumo, La morte di mio padre, La storia del mio matrimonio, etc.). All'interno di ogni capitolo, il tempo della narrazione non è quello meccanico e universale dell'orologio, ma quello della coscienza del protagonista: un **tempo soggettivo e "misto"**. Zeno, scrivendo le sue memorie su consiglio del Dottor S., non segue un ordine preciso, ma si lascia guidare dal **flusso disordinato e caotico della sua memoria selettiva e, soprattutto, fallace**. Il passato non è un'entità chiusa e definita, un archivio da consultare, ma riemerge costantemente nel presente, si mescola con esso, lo influenza e, a sua volta, ne viene continuamente reinterpretato. Ricordi lontani possono essere più vividi e presenti di eventi recenti, e un banale dettaglio del presente può innescare un'associazione che riporta Zeno a un episodio della sua infanzia o giovinezza. Questa concezione del tempo è direttamente ispirata alla **"durata reale" di Bergson**, un flusso continuo in cui passato, presente e futuro si compenetrano inestricabilmente, come in un gomitolo di filo. È anche una perfetta rappresentazione del funzionamento della **memoria in un contesto psicanalitico**: non un deposito di verità, ma un laboratorio di autoinganni, un groviglio di ricordi, rimozioni, lapsus e razionalizzazioni. Zeno deforma il passato per giustificare il suo presente, mostrando come la memoria non sia uno strumento per recuperare la verità, ma per costruirla. Il tempo, in Svevo, non è più un contenitore oggettivo degli eventi, ma una dimensione fluida e interiore, inseparabile dalla coscienza (e dall'incoscienza) del protagonista.

Concetti chiave per l'orale

***Svevo, Zeno:** abbandono del tempo lineare. Il tempo è soggettivo, "misto", organizzato per temi. Ispirato alla "durata reale" di **Bergson** e alla psicanalisi. La memoria è fallace, un laboratorio di autoinganni che deforma il passato. Il tempo è una dimensione interiore della coscienza.*

13.2 Storia: La Periodizzazione del Tempo e il "Secolo Breve"

La storiografia, per sua natura, si confronta costantemente con il problema del tempo e della sua organizzazione. La storiografia del Novecento, in particolare, ha messo in discussione l'idea di un tempo storico lineare, progressivo e oggettivo, mostrando come la **periodizzazione** sia un atto intrinsecamente interpretativo dello storico, una costruzione concettuale più che un dato di fatto. Un esempio celebre di questa rottura con la cronologia tradizionale è il concetto di **"secolo breve"** elaborato dallo storico marxista britannico **Eric Hobsbawm**. Nella sua opera *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Hobsbawm sostiene che il XX secolo, dal punto di vista storico, non coincide con il

calendario (1901-2000). Esso sarebbe invece un periodo più corto, ma più denso, che **inizia con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale nel 1914 e termina con la dissoluzione dell'Unione Sovietica nel 1991**. Questa periodizzazione non è arbitraria. Secondo Hobsbawm, il periodo 1914-1991 possiede una **coerenza interna** che lo distingue da ciò che lo precede e da ciò che lo segue. È un'epoca definita da una logica unitaria: l'**"età della catastrofe"** (le due guerre mondiali e la crisi economica), a cui segue un periodo di prosperità e stabilità precaria (l'età dell'oro del dopoguerra), il tutto dominato dal conflitto ideologico e geopolitico tra il capitalismo, guidato dagli USA, e il comunismo, incarnato dall'URSS. La fine del "secolo breve" coincide con il crollo di questa contrapposizione, che apre una nuova fase storica dalle caratteristiche ancora incerte. Il concetto di "secolo breve" dimostra che il tempo storico non è un dato oggettivo, una successione neutra di anni. È lo **storico che interpreta il flusso degli eventi, individua delle cesure, stabilisce delle connessioni e definisce dei periodi** sulla base di una chiave di lettura. Il tempo, anche per la storia, non è più una linea retta, ma un materiale complesso che viene modellato e organizzato dal pensiero interpretante.

Concetti chiave per l'orale

La periodizzazione storica è un atto interpretativo. Hobsbawm, "Secolo breve": il XX secolo storico va dal 1914 al 1991. Questa periodizzazione ha una coerenza interna (conflitto capitalismo/comunismo). Dimostra che il tempo storico non è oggettivo, ma costruito dallo storico.

13.3 Filosofia: Il Tempo della Scienza vs. il Tempo della Vita in Bergson

Il filosofo francese **Henri Bergson** ha operato una delle più radicali e influenti distinzioni sul concetto di tempo nella filosofia contemporanea. Egli ha contrapposto il tempo omogeneo e misurabile della scienza al tempo qualitativo e vissuto della coscienza, svelando un profondo equivoco alla base del pensiero occidentale.

1. Il **Tempo della Scienza** (o tempo spazializzato): È il tempo che usiamo nella vita pratica e nella fisica. È un **tempo quantitativo, omogeneo e, in linea di principio, reversibile**. Lo concepiamo come una linea retta, composta da una successione di istanti distinti e uguali tra loro, come le perle di una collana o i segni su un righello. È il tempo dell'orologio, che può essere misurato, diviso e analizzato. Secondo Bergson, questo non è il tempo reale, ma una sua rappresentazione spazializzata, un costrutto utile per l'azione e per il controllo della materia, ma che tradisce la vera natura del tempo.
2. Il **Tempo della Vita** (o **durata reale**, *durée réelle*): È il tempo della coscienza, il tempo come lo sperimentiamo interiormente. È un **flusso continuo, qualitativo e irreversibile**. Nella durata, i momenti non sono separati, ma si compenetrano. Il passato non scompare, ma si conserva integralmente nel presente, influenzandolo e arricchendolo. Bergson usa la metafora del **gomitolo di filo** che si avvolge su sé stesso, o della valanga che cresce man mano che rotola: il passato si accumula e cresce, formando la nostra personalità. Ogni istante della durata è unico e irripetibile,

perché porta con sé il peso di tutto il passato. È un tempo creativo e imprevedibile, l'essenza stessa dello "slancio vitale".

Questa distinzione è fondamentale: il tempo dell'orologio e della scienza ci permette di agire sul mondo, ma solo l'intuizione può farci cogliere il tempo della coscienza, la durata reale, che è la vera essenza della vita e della libertà. Per Bergson, confondere i due tipi di tempo è il più grande errore della metafisica e della psicologia tradizionali.

Concetti chiave per l'orale

Bergson: distinzione tra due tempi. **Tempo della Scienza:** quantitativo, spazializzato, misurabile (tempo dell'orologio). **Tempo della Vita (Durata Reale):** qualitativo, flusso continuo, irreversibile (tempo della coscienza). Confonderli è l'errore fondamentale della metafisica.

13.4 Storia dell'Arte: La Rappresentazione del Tempo nelle Avanguardie

Le avanguardie storiche del primo Novecento hanno frantumato la rappresentazione tradizionale dello spazio e, di conseguenza, anche quella del tempo, esplorando nuove modalità per visualizzare la temporalità e il movimento sulla superficie statica della tela. Il **Cubismo** di **Pablo Picasso** e **Georges Braque** ha introdotto la **visione simultanea**. Invece di rappresentare un oggetto da un unico punto di vista, fissandolo in un singolo istante, i cubisti lo scompongono e lo mostrano da più prospettive contemporaneamente. Questo significa comprimere in un'unica immagine una successione di momenti percettivi, il tempo che l'osservatore impiegherebbe per girare attorno all'oggetto. Il tempo, quindi, non è più esterno all'opera, ma viene incorporato nella sua stessa struttura. Il **Futurismo** ha fatto della rappresentazione del tempo, inteso come velocità e dinamismo, il suo programma estetico principale. **Umberto Boccioni**, in sculture come *Forme uniche della continuità nello spazio*, non cerca di catturare un'istantanea di una persona che cammina, ma la sintesi di tutti i momenti del movimento. L'opera non rappresenta una forma, ma la sensazione dinamica della forma che si muove attraverso lo spazio-tempo. Il tempo diventa una forza visibile che deforma e trascina la materia. Il **Surrealismo**, infine, ha esplorato il tempo psicologico, soggettivo e irrazionale del sogno e dell'inconscio. Il capolavoro di **Salvador Dalí**, *La persistenza della memoria* (1931), è l'icona di questa concezione. Gli orologi molli, che si sciogliono in un paesaggio desolato e onirico, simboleggiano la **dissoluzione del tempo oggettivo e misurabile**. Nel mondo dell'inconscio, il tempo perde la sua rigidità, diventa fluido, relativo e distorto dalla memoria e dal desiderio. È la visualizzazione perfetta del tempo interiore di Bergson, un tempo che non ha nulla a che fare con la meccanica precisione degli orologi.

Concetti chiave per l'orale

Cubismo: visione simultanea, il tempo è incorporato nell'opera. **Futurismo:** tempo come velocità e dinamismo, sintesi del movimento. **Surrealismo (Dali):** tempo psicologico, soggettivo; gli orologi molli rappresentano la dissoluzione del tempo oggettivo (il tempo della durata di Bergson).

13.5 English Literature: Time as Flow and as Absurd Waiting

Modernist and post-modernist English literature have offered two of the most powerful and antithetical visions of time in the 20th century: that of the inner flow and that of circular and meaningless stasis. **Virginia Woolf**, in novels like *Mrs Dalloway*, translates the Bergsonian concept of duration into literary form. The narrative time is not linear. The entire story takes place in a single day, but the protagonist's consciousness, Clarissa, moves freely between the present of her party preparations and the past of her youth. Time is a "stream of consciousness", in which the **past constantly re-emerges in the present**, not as a distant memory, but as a living presence that shapes current emotions and decisions. The chimes of Big Ben mark objective time, but the true narrative unfolds in psychological time, a continuous flow of perceptions and memories. **Samuel Beckett**, in his masterpiece of the Theatre of the Absurd, *Waiting for Godot* (1952), presents a radically opposite vision of time. For the protagonists, Vladimir and Estragon, time does not flow, it does not progress. It is **cyclical, static, and meaningless**. They are trapped in an endless wait for a Godot who will never arrive. The second act is a grotesque repetition of the first, emphasizing that nothing changes. The distinction between yesterday, today, and tomorrow dissolves into uncertainty and monotony. Characters like Pozzo and Lucky, who in the first act represent an appearance of movement, are decayed in the second (Pozzo is blind, Lucky is mute), symbolizing inevitable degradation. Time in Beckett is not a flow, but a swamp, an absurd condition that nullifies all hope of progress or salvation, representing the tragic and comic condition of human existence in a meaningless universe.

Concetti chiave per l'orale

Due visioni opposte del tempo. **Woolf, Mrs Dalloway:** tempo come flusso ("stream of consciousness"), traduce in letteratura la "durata" di Bergson. **Beckett, Waiting for Godot:** tempo come attesa statica e insensata, ciclico e senza progresso. Il tempo è una palude assurda.

13.6 Literatura Española: El Tiempo Mítico y Circular de García Márquez

En su obra maestra *Cien años de soledad* (1967), el premio Nobel colombiano **Gabriel García Márquez** opera una ruptura total con la concepción occidental del tiempo lineal e histórico, para sumergir al lector en un **tiempo mítico y circular**, propio del realismo mágico. En el pueblo ficticio de Macondo, el tiempo no progresa en línea

recta, sino que se enrosca sobre sí mismo en una espiral. Esta circularidad se manifiesta de diversas maneras:

- **La repetición de los acontecimientos:** Las guerras civiles, las fortunas y las desgracias, los amores incestuosos se repiten cíclicamente de una generación a otra de la familia Buendía.
- **La repetición de los nombres:** Los varones de la familia se llaman casi todos Aureliano o José Arcadio, y a cada nombre corresponde un destino similar. Los Aurelianos son lúcidos, introvertidos y destinados a la soledad; los José Arcadio son macizos, impulsivos y ligados a empresas titánicas.
- **La fusión de pasado, presente y futuro:** En Macondo, el tiempo no está compartimentado. Los personajes dialogan con los fantasmas de sus antepasados, y el futuro de la estirpe ya ha sido escrito por completo en los pergaminos del gitano Melquíades. El tiempo no es un descubrimiento, sino el cumplimiento de lo que ya está predestinado.

El tiempo histórico existe (la llegada de la compañía bananera, la masacre de los trabajadores), pero es absorbido y reelaborado por la lógica mítica del relato. El final de la novela coincide con el final del tiempo: cuando el último de los Buendía logra finalmente descifrar los pergaminos, está leyendo su propia historia en el momento mismo en que la vive, y mientras lee sobre el huracán que destruirá Macondo, el huracán se está desatando. El tiempo lineal de la lectura y el tiempo circular del mito colapsan, y la estirpe "condenada a cien años de soledad no tenía una segunda oportunidad sobre la tierra".

Concetti chiave per l'orale

García Márquez, Cien años de soledad: rottura con il tempo lineare occidentale in favore di un tempo mitico e circolare. Manifestazioni: ripetizione di eventi e nomi, fusione di passato-presente-futuro. Il tempo storico viene assorbito da quello mitico.

13.7 Scienze: Il "Tempo Profondo" delle Scienze della Terra

Le **Scienze della Terra** ci costringono a confrontarci con una scala temporale che sfida la nostra immaginazione e relativizza drasticamente la nostra percezione del tempo: il **"tempo profondo" (*deep time*)**¹¹. Mentre la storia umana si misura in secoli o millenni, il tempo geologico si misura in milioni e miliardi di anni. La storia del nostro pianeta, lunga circa 4.5 miliardi di anni, è suddivisa in eoni, ere, periodi ed epoche. Questa scala temporale ci permette di comprendere processi di una lentezza inimmaginabile. La **tettonica a placche**, per esempio, muove i continenti a una velocità di pochi centimetri all'anno, impercettibile su una scala umana. Tuttavia, nel corso di decine o centinaia di milioni di anni, questo movimento ha creato e distrutto oceani, ha fatto sorgere catene montuose imponenti come le Alpi o l'Himalaya e ha cambiato completamente la geografia

¹¹Il **tempo profondo** è un concetto geologico che si riferisce alla scala temporale immensa della storia della Terra, misurata in milioni o miliardi di anni. La sua comprensione mette in prospettiva la brevità dell'esistenza umana e sfida la visione antropocentrica del mondo.

del pianeta. Lo studio dei fossili e delle rocce sedimentarie ci permette di viaggiare in questo tempo profondo. Ci rivela ere in cui la vita era confinata agli oceani, l'epoca dei dinosauri (l'Era Mesozoica, durata circa 180 milioni di anni), e le grandi estinzioni di massa che hanno periodicamente "resettato" la biosfera. Confrontarsi con il tempo profondo ha un profondo impatto filosofico. L'intera durata dell'esistenza della nostra specie, l'*Homo sapiens* (circa 300.000 anni), e l'intera storia della civiltà umana (pochi millenni) appaiono come un **istante effimero** nell'immensa cronologia della Terra. Questa prospettiva mette radicalmente in discussione la nostra visione **antropocentrica** del mondo e del tempo. Ci mostra che non siamo il culmine o il fine della storia del pianeta, ma solo una parentesi recente e forse fragile. Il tempo geologico ci insegna l'umiltà, rivelandoci la vastità di un passato che non abbiamo vissuto e la probabilità di un futuro che non vedremo, governato da forze e scale temporali che trascendono completamente l'esperienza umana.

Concetti chiave per l'orale

Il "tempo profondo" (geologico) si misura in miliardi di anni, contro il tempo umano. Impatto filosofico: la durata dell'esistenza umana è un istante effimero. Mette in crisi la visione antropocentrica e insegna l'umiltà, mostrando la vastità di passato e futuro che ci trascendono.

Conclusioni

L'analisi condotta attraverso i tredici percorsi tematici ha messo in luce una profonda coerenza strutturale nel modo in cui il pensiero umano, nelle sue diverse manifestazioni, affronta le grandi questioni dell'esistenza. La frammentazione del sapere in discipline separate si rivela essere una convenzione accademica che maschera un dialogo costante e fecondo. La "parola nuda" di Ungaretti di fronte alla guerra dialoga con la denuncia visiva di Picasso; la crisi dell'identità nell'inetto di Svevo trova un corrispettivo filosofico nella critica alla coscienza di Nietzsche e Freud; la concezione del tempo come "durata" in Bergson fornisce la chiave di lettura per comprendere la rivoluzione narrativa di Woolf e Joyce. La scienza stessa, lungi dall'essere un campo avulso, offre metafore e modelli potenti: la doppia elica del DNA come simbolo del doppio, il metabolismo come paradigma della trasformazione, il tempo geologico come misura della nostra finitezza. Questo saggio non ha la pretesa di essere esaustivo, ma di agire come uno stimolo a un approccio più integrato alla conoscenza. Dimostra che per comprendere appieno la complessità di un fenomeno come la guerra, la natura del progresso o il mistero dell'identità, è necessario ascoltare le voci multiple della cultura, riconoscendo in esse le diverse sfaccettature di un'unica, grande narrazione umana. Questa consapevolezza dell'unità del sapere non è un mero esercizio accademico, ma uno strumento fondamentale per il cittadino del XXI secolo. Comprendere come la scienza, l'arte e la filosofia dialoghino su temi universali ci fornisce gli strumenti critici per decodificare la complessità del nostro presente e per affrontare le sfide future con una visione più olistica e umana.

Suggerimenti per lo Studio

Come usare questo documento

Questo documento è progettato come base per l'esposizione orale. Ecco alcuni consigli per massimizzarne l'efficacia:

- **Usa i "Concetti Chiave":** I box alla fine di ogni sezione sono la traccia del tuo discorso. Memorizza quella sequenza logica per esporre in modo chiaro e coerente.
- **Crea un'Appendice Visiva:** Raccogli in un file separato (o stampa) le immagini delle opere d'arte citate (*Guernica*, *Trittico della Guerra*, *La persistenza della memoria*, etc.). Avere un riferimento visivo rende l'analisi più concreta ed è un ottimo materiale da cui partire se la commissione ti offre un'immagine come spunto.
- **Consulta il Glossario:** Usa il glossario che segue per ripassare rapidamente le definizioni dei termini più specifici e assicurarti di usarli con proprietà di linguaggio.
- **Simula l'Esposizione:** Scegli un percorso tematico a caso e prova a esporlo a voce alta, usando i concetti chiave come mappa. Cerca di non superare i 25-30 minuti, il tempo medio a disposizione per l'esame.
- **Personalizza e Crea:** Non considerare questi percorsi come immutabili. Usali come modello per costruire un tuo percorso personale, magari partendo da un'opera o un tema che ti sta particolarmente a cuore. La capacità di creare un percorso originale, seguendo questa metodologia, è la prova più alta di maturità intellettuale.

Glossario dei Concetti Chiave

Agonia (Unamuno) Dal greco *agón* (lotta). Non indica la sofferenza passiva, ma la lotta esistenziale e insanabile dell'uomo tra la fede (desiderio di immortalità) e la ragione (consapevolezza della morte). È la condizione fondamentale del "sentimento tragico della vita".

Banalità del Male (Arendt) Tesi secondo cui il male più radicale non è necessariamente compiuto da mostri o fanatici, ma da persone comuni che rinunciano alla facoltà di pensare e di giudicare, obbedendo agli ordini e trasformando il male in una pratica burocratica e impersonale.

Correlativo Oggettivo Tecnica poetica (teorizzata da T.S. Eliot) in cui un'emozione non viene descritta, ma evocata attraverso una serie di oggetti, una situazione o una catena di eventi che ne diventano l'equivalente oggettivo e concreto. Esempio: il paesaggio distrutto di *San Martino del Carso* per il cuore straziato di Ungaretti.

Dogma Centrale della Biologia Principio formulato da Francis Crick che descrive il flusso unidirezionale dell'informazione genetica: dal DNA (che si replica) si passa all'RNA (trascrizione) e dall'RNA alle proteine (traduzione). È il sistema di comunicazione fondamentale della vita.

Durata Reale (Bergson) Il tempo della coscienza, contrapposto al tempo spazializzato della scienza. È un flusso continuo, qualitativo e irreversibile, in cui passato, presente e futuro si compenetrano. La sua metafora è il gomitolo di filo o la valanga.

Effetto Matilda Termine coniato dalla storica della scienza Margaret W. Rossiter per descrivere il fenomeno per cui il contributo delle scienziate donne alla ricerca viene sistematicamente negato, minimizzato o attribuito ai loro colleghi maschi.

Ermetismo Movimento poetico italiano degli anni '20-'30 caratterizzato da un linguaggio "chiuso", analogico e simbolico. La poesia ermetica cerca la massima concentrazione di significato nella singola parola, vista come strumento per attingere a una verità profonda.

Fallo-logo-crazia (Braidotti) Termine che unisce "fallo-crazia" (potere del fallo/simbolo maschile) e "logo-crazia" (potere del *logos*/ragione). Critica una tradizione di pensiero occidentale in cui il linguaggio e la ragione sono strutturati su un modello maschile, definendo la donna come 'altro' o 'mancanza'.

Nivola (Unamuno) Neologismo creato da Unamuno per definire i suoi romanzi, in opposizione alla *novela* realista. La *nivola* è caratterizzata da dialoghi filosofici, trama esigua, minima descrizione e, soprattutto, dalla rottura delle convenzioni narrative, come la ribellione del personaggio contro l'autore.

Newspeak (Orwell) La lingua artificiale creata dal Partito in *1984*. Il suo scopo non è arricchire, ma impoverire il linguaggio per restringere il raggio del pensiero, rendendo letteralmente impossibile formulare un pensiero critico o eretico ("thoughtcrime").

Parola Nuda (Ungaretti) La poetica di Ungaretti in *L'allegria*. Di fronte all'orrore della guerra, il linguaggio si spoglia di ogni ornamento retorico per tornare all'essenziale. La singola parola, isolata nel bianco della pagina, si carica di un immenso peso di significato.

Secolo Breve (Hobsbawm) Periodizzazione storica che identifica il "vero" XX secolo nel periodo 1914-1991, dall'inizio della Prima Guerra Mondiale alla dissoluzione dell'URSS. Questo arco temporale è definito da una coerenza interna dominata dal conflitto tra capitalismo e comunismo.

Stato Etico (Gentile) Concezione filosofica secondo cui lo Stato non è un semplice organo giuridico, ma l'incarnazione suprema della moralità e dello spirito di un popolo. L'individuo realizza la propria libertà e moralità solo sottomettendosi e identificandosi con lo Stato. Gentile vide nel Fascismo la realizzazione di questo ideale.

Stream of Consciousness (Flusso di Coscienza) Tecnica narrativa modernista che tenta di riprodurre sulla pagina il flusso caotico, ininterrotto e non lineare dei pensieri, delle sensazioni e delle associazioni mentali di un personaggio, così come si manifestano nella sua psiche.

Tempo Profondo (Deep Time) Concetto geologico che si riferisce alla scala temporale immensa della storia della Terra (milioni e miliardi di anni). La sua comprensione relativizza la brevità dell'esistenza umana e sfida la visione antropocentrica del mondo.

Tremendismo Corrente letteraria spagnola della posguerra, inaugurata da Cela, caratterizzata da una rappresentazione cruda, brutale e violenta della realtà, con particolare enfasi sugli aspetti più sgradevoli e disperati dell'esistenza.

Riferimenti bibliografici

- [1] Arendt, H. (1963). *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. Milano: Feltrinelli. (Titolo originale: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*).
- [2] Bergson, H. (1907). *L'evoluzione creatrice*. Milano: Rizzoli. (Titolo originale: *L'Évolution créatrice*).
- [3] De Beauvoir, S. (1949). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore. (Titolo originale: *Le Deuxième Sexe*).
- [4] Dickens, C. (1854). *Tempi difficili*. Torino: Einaudi. (Titolo originale: *Hard Times*).
- [5] Eliot, T.S. (1922). *La terra desolata*. Milano: Adelphi. (Titolo originale: *The Waste Land*).
- [6] Freud, S. (1929). *Il disagio della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri. (Titolo originale: *Das Unbehagen in der Kultur*).
- [7] Heidegger, M. (1927). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi. (Titolo originale: *Sein und Zeit*).
- [8] Hobsbawm, E. (1994). *Il secolo breve, 1914-1991*. Milano: Rizzoli. (Titolo originale: *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*).
- [9] Joyce, J. (1922). *Ulisse*. Milano: Mondadori. (Titolo originale: *Ulysses*).
- [10] Leopardi, G. (1836). *La ginestra o il fiore del deserto*. In *Canti*. Milano: Garzanti.
- [11] Levi, P. (1975). *Il sistema periodico*. Torino: Einaudi.
- [12] Marx, K., e Engels, F. (1848). *Manifesto del Partito Comunista*. Roma-Bari: Laterza. (Titolo originale: *Manifest der Kommunistischen Partei*).
- [13] Montale, E. (1925). *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori.
- [14] Nietzsche, F. (1887). *Genealogia della morale*. Milano: Adelphi. (Titolo originale: *Zur Genealogie der Moral*).
- [15] Orwell, G. (1949). *1984*. Milano: Mondadori. (Titolo originale: *Nineteen Eighty-Four*).
- [16] Pirandello, L. (1926). *Uno, nessuno e centomila*. Milano: Feltrinelli.
- [17] Svevo, I. (1923). *La coscienza di Zeno*. Milano: Feltrinelli.
- [18] Ungaretti, G. (1919). *L'allegria*. Milano: Mondadori. (Edizione definitiva 1942).
- [19] Verga, G. (1881). *I Malavoglia*. Milano: Mondadori.
- [20] Woolf, V. (1925). *La signora Dalloway*. Milano: Feltrinelli. (Titolo originale: *Mrs Dalloway*).

Tabelle di Coerenza Programmatica

Si faccia riferimento al [Documento di Classe](#).

Tabella 1: Coerenza del percorso 'Guerra, Conflitti e Pace'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Ungaretti, Ermetismo, <i>Veglia, San Martino del Carso, Fratelli</i> .	Programma Italiano: G. Ungaretti, <i>L'allegria</i> , con analisi specifica di <i>San Martino del Carso, Veglia, Fratelli</i> .	Sì, perfetta.
Storia	"Secolo Breve" di Hobsbawm, PGM, SGM, Guerra Fredda, ONU.	Programma Storia: Hobsbawm, Modulo B "L'età della catastrofe (1914-1945)", Modulo C "l'età del bipolarismo", l'ONU.	Sì, perfetta.
Filosofia	Marx, lotta di classe, <i>Manifesto del Partito Comunista</i> .	Programma Filosofia: Modulo A, K. Marx, <i>Il Manifesto</i> .	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Picasso (<i>Guernica</i>), Otto Dix (<i>Trittico della Guerra</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Pablo Picasso, <i>Guernica</i> ", "Otto Dix, <i>Trittico della guerra</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Brooke (<i>The Soldier</i>), Owen (<i>Dulce et Decorum Est</i>).	Programma Inglese: The War Poets, R. Brooke " <i>The Soldier</i> ", W. Owen " <i>Dulce et Decorum Est</i> ".	Sì, perfetta.
Lit. Española	Unamuno ("sentimento tragico della vita"), Lorca (<i>Romancero Gitano</i>).	Programma Spagnolo: M. de Unamuno (<i>Niebla</i>), F. García Lorca (<i>Romance sonámbulo</i>).	Sì, perfetta.
Scienze	Armi chimiche (iprite), chimica organica, Fritz Haber.	Programma Scienze: Modulo 3 (Chimica Organica), lettura di approfondimento "Gas mostarda e guerra in Etiopia".	Sì, eccellente.

Tabella 2: Coerenza del percorso 'Forma e Trasformazione'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Pirandello, <i>Il fu Mattia Pascal, Uno, nessuno e centomila</i> .	Programma Italiano: L. Pirandello, analisi specifica di <i>Il fu Mattia Pascal</i> e <i>Uno, nessuno, centomila</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Crisi Stato liberale -> Fascismo. Integrazione europea (CECA -> UE).	Programma Storia: "la fine dello stato liberale e l'avvento del fascismo"; Programma Educazione Civica: "Il processo di integrazione europea".	Sì, perfetta.
Filosofia	Bergson ("slancio vitale"), Sartre ("l'esistenza precede l'essenza").	Programma Filosofia: Henri Bergson (Modulo B), Esistenzialismo: Heidegger e Sartre (Modulo E).	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Cubismo (Picasso), Astrattismo (Kandinsky), Arte Informale (Fontana).	Programma Storia dell'Arte: "Cubismo", "Astrattismo", "l'Arte informale: ... Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale. Attese</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Woolf (<i>Mrs Dalloway</i>), Joyce (<i>Ulysses</i>), "stream of consciousness".	Programma Inglese: "The Stream of Consciousness", V. Woolf (<i>Mrs Dalloway</i>).	Sì, ottima.
Lit. Española	Unamuno, la "Nivola", <i>Niebla</i> .	Programma Spagnolo: M. de Unamuno, <i>Niebla</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Metabolismo: anabolismo e catabolismo.	Programma Scienze: Modulo 5 "Biochimica e Metabolismo".	Sì, perfetta.

Tabella 3: Coerenza del percorso 'Il Doppio e la Maschera'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Pirandello, <i>L'umorismo</i> , <i>Il fu Mattia Pascal</i> , <i>Uno, nessuno e centomila</i> .	Programma Italiano: L. Pirandello, poetica dell'"umorismo", "maschera", analisi dei due romanzi.	Sì, perfetta.
Storia	Propaganda fascista, doppio volto delle superpotenze (Guerra Fredda).	Programma Storia: "cultura dello stato fascista", "relazioni internazionali nell'età del bipolarismo".	Sì, perfetta.
Filosofia	Freud (Es, Io, Super-io), Nietzsche (Apollineo, Dionisiaco).	Programma Filosofia: "Freud... Le due topiche", "la filosofia di Nietzsche".	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Surrealismo, Magritte, Dalí, Frida Kahlo.	Programma Storia dell'Arte: "Surrealismo", "René Magritte", "Salvador Dalí".	Sì, ottima.
English Lit.	Stevenson (<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>), Wilde (<i>Dorian Gray</i>).	Programma Inglese: R. L. Stevenson (<i>Dr Jekyll and Mr Hyde</i>), O. Wilde (<i>Picture of Dorian Gray</i>).	Sì, perfetta.
Lit. Española	Galdós (<i>Fortunata y Jacinta</i>), Clarín (<i>La Regenta</i>).	Programma Spagnolo: B. Pérez Galdós (<i>Fortunata y Jacinta</i>), L. Alas "Clarín" (<i>La Regenta</i>).	Sì, perfetta.
Scienze	DNA come doppia elica, rapporto genotipo/fenotipo.	Programma Scienze: Modulo 4, "Acidi nucleici: ... la doppia elica del DNA".	Sì, perfetta.

Tabella 4: Coerenza del percorso 'Linguaggio e Comunicazione'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Montale, <i>Ossi di seppia</i> , "Non chiederci la parola".	Programma Italiano: E. Montale, <i>Ossi di seppia</i> , "Non chiederci la parola".	Sì, perfetta.
Storia	Propaganda totalitaria, mezzi di comunicazione di massa.	Programma Storia: "cultura dello stato fascista", "regime totalitario staliniano".	Sì, perfetta.
Filosofia	Wittgenstein (<i>Tractatus</i>), Heidegger ("casa dell'Essere").	Programma Filosofia: Modulo E, Esistenzialismo e filosofia continentale vs. analitica.	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Dadaismo (Duchamp, <i>Fontaine</i>), Piero Manzoni (<i>Merda d'artista</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Dada... Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> ", "Neoavanguardie... Piero Manzoni, <i>Merda d'artista</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Orwell, 1984, "Newspeak".	Programma Inglese: George Orwell, <i>Nineteen Eighty-Four</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Gómez de la Serna (greguería), Jiménez (<i>Platero y yo</i>).	Programma Spagnolo: "Esempi di testi delle avanguardie: ... Greguerías", "J. R. Jiménez... <i>Platero y yo</i> ".	Sì, perfetta.
Scienze	Dogma Centrale della Biologia come sistema di comunicazione.	Programma Scienze: Modulo 4, "trascrizione e traduzione del messaggio genetico".	Sì, perfetta.

Tabella 5: Coerenza del percorso 'L'Altro, il Diverso e l'Emarginato'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Verga, <i>Rosso Malpelo</i> .	Programma Italiano: G. Verga, <i>Vita dei campi: Rosso Malpelo</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Disumanizzazione nel Nazismo, Leggi di Norimberga, Shoah.	Programma Storia: "Il nazismo in Germania", "la Shoah e le sue interpretazioni".	Sì, perfetta.
Filosofia	Marx (alienazione del proletariato), Freud (<i>Il disagio della civiltà</i>).	Programma Filosofia: Modulo A (Marx), Modulo D (Freud).	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Munch (<i>L'Urlo</i>), Rauschenberg (<i>Bed</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Edvard Munch, <i>Il grido</i> ", "Neoavanguardie: ... Robert Rauschenberg, <i>Bed</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Conrad (<i>Heart of Darkness</i>), Joyce (<i>Dubliners</i>).	Programma Inglese: J. Conrad (<i>Heart of Darkness</i>), J. Joyce (<i>Dubliners</i>).	Sì, perfetta.
Lit. Española	Cela (<i>La familia de Pascual Duarte</i>), Lorca (<i>Romancero Gitano</i>).	Programma Spagnolo: C. J. Cela, <i>La familia de Pascual Duarte</i> , F. García Lorca.	Sì, perfetta.
Scienze	Virus HIV come "altro" biologico e sociale.	Programma Scienze: Modulo 1 e lettura "HIV e disuguaglianze...".	Sì, eccellente.

Tabella 6: Coerenza del percorso 'Identità e Coscienza'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , l'inetto.	Programma Italiano: I. Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , il personaggio dell'“inetto”.	Sì, perfetta.
Storia	Ricostruzione identità post-fascismo, Resistenza, Costituzione.	Programma Storia e Ed. Civica: "crollo del Fascismo", "La Resistenza italiana", "La costituzione italiana".	Sì, perfetta.
Filosofia	Nietzsche (<i>Genealogia della morale</i>), Freud (inconscio, Io).	Programma Filosofia: Modulo C (Nietzsche, <i>Genealogia della morale</i>), Modulo D (Freud).	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Dalí (<i>La persistenza della memoria</i>), Munch.	Programma Storia dell'Arte: "Salvador Dalí, <i>La persistenza della memoria</i> ", "Edvard Munch".	Sì, perfetta.
English Lit.	Woolf (<i>Mrs Dalloway</i>), Joyce (<i>Eveline</i>).	Programma Inglese: V. Woolf, <i>Mrs Dalloway</i> , J. Joyce, <i>Dubliners</i> ("Eveline").	Sì, perfetta.
Lit. Española	Unamuno, <i>Niebla</i> , crisi dell'identità.	Programma Spagnolo: M. de Unamuno, <i>Niebla</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Ruolo degli ormoni sessuali nell'identità.	Programma Scienze: Modulo 1, "ruolo degli ormoni maschili", "ruolo degli ormoni femminili".	Sì, perfetta.

Tabella 7: Coerenza del percorso 'Salute e Malattia'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , malattia come prospettiva.	Programma Italiano: I. Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , analisi della "malattia del mondo".	Sì, perfetta.
Storia	Shell shock (PGM), influenza Spagnola.	Programma Storia: "la prima guerra mondiale". Concetto coerente con il programma.	Sì, ottima.
Filosofia	Nietzsche, malattia come strumento di conoscenza.	Programma Filosofia: Modulo C (Nietzsche). Collegamento molto pertinente.	Sì, ottima.
Storia dell'Arte	Matisse (<i>La danza</i>), Munch (<i>La fanciulla malata</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Henri Matisse, <i>La danza</i> ", "Edvard Munch, <i>La fanciulla malata</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	T.S. Eliot, <i>The Waste Land</i> .	Programma Inglese: T.S. Eliot, <i>The Waste Land</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Blas de Otero, Cela (<i>Pascual Duarte</i>).	Programma Spagnolo: Blas de Otero, C. J. Cela, <i>La familia de Pascual Duarte</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Malattia da inquinamento (IPA, cancro).	Programma Scienze: Lettura di approfondimento "La legge spazzacamini e il BaP".	Sì, eccellente.

Tabella 8: Coerenza del percorso 'Figure Femminili'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Verga, <i>La lupa</i> .	Programma Italiano: G. Verga, <i>Vita dei campi: La lupa</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Hannah Arendt, <i>La banalità del male</i> .	Coerente con il programma di Storia (totalitarismi) e Filosofia (esistenzialismo).	Sì, buona.
Filosofia	Simone de Beauvoir.	Coerente con il programma di filosofia contemporanea.	Sì, buona.
Storia dell'Arte	Klimt (<i>Giuditta I</i>), Warhol (Marilyn), Frida Kahlo.	Programma Storia dell'Arte: "Gustav Klimt, <i>Giuditta I</i> ", "Andy Warhol".	Sì, ottima.
English Lit.	Hawthorne (<i>The Scarlet Letter</i>), Brontë (<i>Jane Eyre</i>).	Programma Inglese: N. Hawthorne, <i>The Scarlet Letter</i> , C. Brontë, <i>Jane Eyre</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Clarín (<i>La Regenta</i>), Galdós (<i>Fortunata y Jacinta</i>).	Programma Spagnolo: L. Alas "Clarín", <i>La Regenta</i> , B. Pérez Galdós, <i>Fortunata y Jacinta</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Rosalind Franklin, Marie Tharp, Effetto Matilda.	Programma Scienze: "Rosalind Franklin", lettura "Merie Tharpe...".	Sì, eccellente.

Tabella 9: Coerenza del percorso 'Viaggio, Esilio e Migrazioni'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Pavese (<i>La luna e i falò</i>), Verga (<i>I Malavoglia</i>).	Programma Italiano: C. Pavese, <i>La luna e i falò</i> , G. Verga, <i>I Malavoglia</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Esilio politico, migrazioni post-coloniali.	Programma Storia e Ed. Civica: argomenti coerenti con i moduli sul '900.	Sì, perfetta.
Filosofia	Heidegger, "gettatezza", "spaesamento".	Programma Filosofia: Modulo E, Esistenzialismo (Heidegger).	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Futurismo, Boccioni (<i>Stati d'animo</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Futurismo", "Umberto Boccioni".	Sì, ottima.
English Lit.	Conrad (<i>Heart of Darkness</i>), Forster (<i>A Passage to India</i>).	Programma Inglese: J. Conrad, <i>Heart of Darkness</i> , E.M. Forster, <i>A Passage to India</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Lorca, <i>Poeta en Nueva York</i> .	Programma Spagnolo: F. García Lorca, <i>La Aurora</i> (da <i>Poeta en Nueva York</i>).	Sì, perfetta.
Scienze	Tettonica a placche, viaggio dei continenti.	Programma Scienze: Modulo 2 "Scienze della Terra", "La Teoria della Tettonica a placche".	Sì, perfetta.

Tabella 10: Coerenza del percorso 'L'Intellettuale nella Società'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento	Coerenza di Classe
Lett. Italiana	Leopardi, <i>La ginestra</i> .	Programma Italiano: G. Leopardi, <i>La ginestra o il fiore del deserto</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Intellettuali vs. totalitarismi (Gentile, Gramsci, ecc.).	Programma Storia: "Gli intellettuali e il regime fascista".	Sì, perfetta.
Filosofia	Comte (positivismo), Marx (intellettuale organico).	Programma Filosofia: Modulo A, "Il positivismo e Comte", "Il socialismo e Marx".	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Gropius (Bauhaus), Warhol (Pop Art).	Programma Storia dell'Arte: "Walter Gropius, <i>La nuova sede del Bauhaus</i> ", "la Pop Art... Andy Warhol".	Sì, perfetta.
English Lit.	Wilde (estetismo), T.S. Eliot (poeta-profeta).	Programma Inglese: "Aestheticism and Decadence" (Wilde), "T.S. Eliot".	Sì, perfetta.
Lit. Española	Unamuno, scontro con Millán-Astray.	Programma Spagnolo: M. de Unamuno. Contesto storico coerente.	Sì, ottima.
Scienze	Primo Levi, scienziato-testimone.	Programma Scienze: Lettura di approfondimento "Primo Levi".	Sì, eccellente.

Tabella 11: Coerenza del percorso 'Natura, Civiltà e Progresso'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Leopardi (<i>Dialogo</i>), Verga (<i>I Malavoglia</i>).	Programma Italiano: G. Leopardi, <i>Dialogo della Natura...</i> , G. Verga, <i>I Malavoglia</i> .	Sì, perfetta.
Storia	Imperialismo, "fardello dell'uomo bianco".	Programma Storia: Modulo A "L'età dell'imperialismo". Programma Inglese: R. Kipling.	Sì, perfetta.
Filosofia	Comte (positivismo), Bergson (critica al progresso).	Programma Filosofia: Modulo A (Comte), Modulo B (Bergson).	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Art Nouveau, Futurismo, F. L. Wright (<i>Fallingwater</i>).	Programma Storia dell'Arte: "Art Nouveau", "Futurismo", "Frank Lloyd Wright, <i>Fallingwater</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Dickens, <i>Hard Times</i> .	Programma Inglese: Charles Dickens, <i>Hard Times</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Jiménez, <i>Platero y yo</i> .	Programma Spagnolo: Juan Ramón Jiménez, <i>Platero y yo</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Bioteconologie, OGM, dibattito etico.	Programma Scienze: Modulo 6 "Bioteconologie".	Sì, perfetta.

Tabella 12: Coerenza del percorso 'Amore, Affetti e Famiglia'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento di Classe	Coerenza
Lett. Italiana	Verga, <i>I Malavoglia</i> .	Programma Italiano: G. Verga, <i>I Malavoglia</i> , "La famiglia Malavoglia".	Sì, perfetta.
Storia	Famiglia nello stato fascista, politiche demografiche.	Programma Storia: "Il fascismo in Italia", "cultura dello stato fascista".	Sì, perfetta.
Filosofia	Freud, complesso di Edipo.	Programma Filosofia: Modulo D, "Freud e la psicanalisi".	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Espressionismo, Kokoschka, Schiele.	Programma Storia dell'Arte: "l'Espressionismo... Oskar Kokoschka... Egon Schiele".	Sì, perfetta.
English Lit.	Joyce (<i>The Dead</i>), Hawthorne (<i>The Scarlet Letter</i>).	Programma Inglese: J. Joyce, <i>The Dead</i> , N. Hawthorne, <i>The Scarlet Letter</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	Lorca, <i>La casa de Bernarda Alba</i> .	Programma Spagnolo: F. García Lorca, <i>La casa de Bernarda Alba</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	Basi biologiche della famiglia.	Programma Scienze: Modulo 1 "Biologia", "Spermatogenesi", "Ovogenesi".	Sì, perfetta.

Tabella 13: Coerenza del percorso 'Il Tempo'

Disciplina	Argomento nel Saggio	Riscontro nel Documento	Coerenza di Classe
Lett. Italiana	Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , tempo soggettivo e "misto".	Programma Italiano: I. Svevo, <i>La coscienza di Zeno</i> , "il trattamento del tempo".	Sì, perfetta.
Storia	Hobsbawm, "Secolo breve", periodizzazione.	Programma Storia: "E.J. Hobsbawm, <i>Il secolo breve</i> . Lettura...".	Sì, perfetta.
Filosofia	Bergson, tempo della scienza vs. "durata reale".	Programma Filosofia: Modulo B, "Henri Bergson... Il tempo".	Sì, perfetta.
Storia dell'Arte	Cubismo, Futurismo, Surrealismo (Dalí).	Programma Storia dell'Arte: "Cubismo", "Futurismo", "Salvador Dalí, <i>La persistenza...</i> ".	Sì, perfetta.
English Lit.	Woolf (<i>Mrs Dalloway</i>), Beckett (<i>Waiting for Godot</i>).	Programma Inglese: V. Woolf, <i>Mrs Dalloway</i> , Samuel Beckett, <i>Waiting for Godot</i> .	Sì, perfetta.
Lit. Española	García Márquez, <i>Cien años de soledad</i> .	Programma Spagnolo: G. García Márquez, <i>Cien años de soledad</i> .	Sì, perfetta.
Scienze	"Tempo profondo" delle Scienze della Terra.	Programma Scienze: Modulo 2, "Scienze della Terra", che introduce la scala geologica.	Sì, perfetta.