PROVE UFFICIALI DEGLI ANNI PASSATI

TEST ARCHITETTURA

2007

A B C D E

FAC-SIMILE DA SVOLGERE

Risposte in ordine casuale e foglio delle risposte

ALLENATI SULL'APP TESTBUDDY

TESTBUDDY.IT

COSA TROVI IN QUESTO DOCUMENTO

Prova di ammissione Architettura 2007, pubblicata dal Ministero dell'Università e della Ricerca (accessoprogrammato.mur.gov.it). Versioni, soluzioni e commenti di TestBuddy, che non è collegata al Ministero.

- I quesiti impaginati da TestBuddy, con le risposte in ordine casuale
- Il foglio delle risposte da annerire
- La chiave delle risposte

Test di Logica e Cultura Generale	33 quesiti
Test di Storia	18 quesiti
Test di Disegno e Rappresentazione	18 quesiti
Test di Fisica e Matematica	11 quesiti
Totale	**80 quesiti**

COME USARLA

1 · A TEMPO

Datti un minuto e mezzo a domanda, senza appunti, come all'esame.

2 · CORREGGI

Segna le risposte sbagliate e leggi il perché di ognuna, non solo la giusta.

3 · RIPASSA

Riprendi gli argomenti dove hai sbagliato di più e rifai le domande nell'app.

TEST DI LOGICA E CULTURA GENERALE

1 **Stabilire la corrispondenza tra i titoli di raccolte di poesie e i loro autori.**

1. Alcyone
2. Zibaldone
3. Ossi di seppia
4. Myricae
5. Il falso e il vero verde
a. Eugenio Montale
b. Gabriele d'Annunzio
c. Salvatore Quasimodo
d. Giacomo Leopardi
e. Giovanni Pascoli

- A 1-c; 2-b; 3-d; 4-e; 5-a
- B 1-e; 2-b; 3-d; 4-a; 5-c
- C 1-b; 2-a; 3-e; 4-d; 5-c
- D 1-b; 2-d; 3-a; 4-e; 5-c
- E 1-a; 2-e; 3-c; 4-b; 5-d

2 **Quale di queste affermazioni non è corretta:**

- A "Utopia" è un'opera di Tommaso Moro (Thomas More)
- B "La città del sole" è un'opera di Tommaso Campanella
- C L'espressione "Panta Rei" si deve al filosofo Eraclito
- D L'espressione "Homo homini lupus" si deve a Karl Marx
- E "Essere e tempo" è un'opera di Martin Heidegger

3 **Quale dei seguenti significati è proprio del termine "domotica"?**

- A Studio e applicazione delle tecnologie per migliorare la qualità della vita negli ambienti antropizzati
- B Scienza applicata che studia macchine, strumenti e ambienti di lavoro per renderli massimamente funzionali
- C Studio della storia della cultura materiale relativa alle abitazioni
- D Scienza applicata alle tecniche costruttive
- E Studio delle misurazioni compiute con il domografo

4 **Mettere in ordine cronologico di nascita i seguenti musicisti:**
1. Wolfgang Amedeus Mozart
2. Johann Sebastian Bach
3. Claudio Monteverdi
4. Ottorino Respighi
5. Giuseppe Verdi

A 1, 3, 2, 5, 4
B 2, 1, 3, 5, 4
C 3, 2, 1, 5, 4
D 2, 3, 1, 4, 5
E 3, 1, 2, 4, 5

---

5 **Averroè, nome deformato dai copisti occidentali di Aven Rushd, vissuto nel XII secolo, era:**

A un filosofo
B un condottiero
C un architetto
D uno scienziato
E un astrologo

---

6 **Nel 2007, quale di queste nazioni non era ancora entrata nell'Unione Europea?**

A Romania
B Bulgaria
C Estonia
D Croazia
E Lettonia

---

7 **Abbinare il film al periodo storico a cui si riferisce.**
1. Il patriota
2. Braveheart
3. Roma città aperta
4. Good bye Lenin
5. Apocalypse now
a. Resistenza al nazifascismo
b. Guerra nel Vietnam
c. Guerra d'Indipendenza Americana
d. Caduta del muro di Berlino
e. Lotta per l'indipendenza scozzese

A 5-b, 2-e, 4-a, 3-d, 1-c
B 2-e, 1-b, 4-a, 3-d, 5-c
C 3-a, 5-c, 1-e, 2-b, 4-d
D 3-a, 5-b, 2-e, 4-d, 1-c
E 1-a, 4-b, 3-d, 5-c, 2-e

---

8 **Quale delle seguenti frasi contiene una proposizione implicita?**

A Ero completamente all'oscuro di certi giochi di potere
B Ieri sera mentre passeggiavo con il cane ho incontrato la zia
C Il fatto che mi hai appena raccontato è davvero inaudito
D Sono partito all'improvviso senza salutare nessuno
E Mi addormentai all'improvviso davanti alla televisione

---

9 **Quale delle seguenti città non è capoluogo di provincia?**

A Verbania
B Crotone
C Prato
D Vibo Valentia
E Ventimiglia

---

10 **Leggi il brano e rispondi.**

I francobolli italiani

La funzione del francobollo è di affrancare la corrispondenza al fine di inoltrarla al destinatario, attraverso i servizi postali, pubblici o privati. Affinché possa espletare questa funzione è indispensabile che il francobollo rechi l'indicazione dell'autorità che lo ha emesso (indicazione che denota anche l'origine della corrispondenza affrancata) includendo anche una cifra relativa al suo valore facciale. In altre parole, il francobollo è un mezzo di comunicazione grafica latore di due messaggi, l'uno relativo all'autorità emittente, l'altro riguardante il suo costo, che è anche il costo della funzione cui è destinato.
Costituito da un piccolo pezzo di carta dai contorni regolari, di formato rettangolare, quadrato o (raramente) triangolare (non interessa qui se il verso ne sia gommato o no, e neppure se i suoi margini

siano dentellati o debbano essere singolarmente ritagliati con le forbici) il francobollo reca sulla sua faccia, eseguiti a stampa, i due messaggi che ne costituiscono gli elementi essenziali. In condizioni ideali, da cui fosse esente ogni elemento accessorio, dati costitutivi e funzione dovrebbero identificarsi. Ma tali condizioni vengono meno nella nascita stessa del francobollo, la cui genesi e la cui realizzazione ne comportano necessariamente una serie di scelte grafiche, tecniche e simboliche. Il tipo della stampa, i caratteri delle scritte e delle cifre, l'immagine con cui l'autorità emittente si dichiara, sono tutti dati da cui il bollo postale deriva una precisa posizione storica, ben più complessa di quel che sia implicito nel suo semplice atto di nascita. Ed è una posizione le cui radici assumono valori e legami culturali, divenuti via via più articolati con il diffondersi delle emissioni commemorative (di cui la più antica, dedicata al cinquantesimo anniversario dell'assunzione al trono della regina Vittoria, apparve nel 1887 nel Regno Unito d'Inghilterra) seguite poi da altri tipi, celebrativi di speciali occasioni, di avvenimenti di particolare significato politico, oppure relativi ad aspetti di costume e di arte, della fauna o della flora.
Beninteso, non mancheranno certo occasioni in cui il francobollo (come la carta moneta) potrà presentarsi sotto aspetti di estrema concisione, con le indicazioni indispensabili ridotte al minimo; ma anche in casi siffatti (e infrequenti) saranno il tipo della carta, l'anonimità generica dei caratteri di stampa, la rozzezza dell'esecuzione a costituire le precipue componenti di stile e di connotati, denunciando anormali circostanze di crisi sociale o politica, dalle quali è stata preclusa la necessaria gestazione preliminare, la rosa delle scelte e la cura nel realizzarle.
Provvisto di connotati così vari e complessi, di una carica semantica talmente ampia e di radici storiche e figurative tanto profonde e articolate, il francobollo può anche venire considerato e giudicato sotto il semplice profilo estetico, alla stregua cioè di un'incisione o di una stampa più o meno d'arte. Una lettura del genere non terrà in alcun conto la sua ricca (e praticamente infinita) serie di allusioni, simboli, riferimenti, né si preoccuperà di rilevare quello che è il suo significato primario: di essere un indicatore assai preciso di situazioni politiche e culturali. Ma un'interpretazione delle opere figurative maggiori, siano esse dipinti o sculture, architetture o incisioni, risulta parziale, quando venga condotta sotto il solo ed esclusivo aspetto formale (senza tenere cioè in alcun conto i connotati iconografici o iconologici, e gli aspetti socio-culturali) risultandone una successione di testi figurativi avulsi dalla realtà storica e legati tra di loro da una astratta rete di rapporti di stile e di evoluzione delle forme; così la lettura del francobollo, se condotta in modo unilaterale sotto l'esclusivo aspetto grafico, rimane sorda e cieca ai suoi connotati più validi e significativi. In realtà, il francobollo è oggi il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza. Ed è anche il

mezzo figurativo di propaganda più capillarmente diffuso, sia nei diversi strati della società, cioè a livello locale, sia, in senso orizzontale, per i suoi destinatari situati in un sistema terminale che ignora distanze e frontiere.

Scegliere la risposta che ritenete corretta in base soltanto a ciò che risulta esplicito o implicito nel brano, cioè solo in base a quanto si ricava dal brano e non in base a quanto eventualmente sapete già sull'argomento.

A il prezzo convenzionale unico
B il costo di produzione del francobollo
C il prezzo di acquisto del francobollo
D il costo effettivo del servizio postale
E il costo del trasporto

11 **Leggi il brano e rispondi.**

I francobolli italiani

La funzione del francobollo è di affrancare la corrispondenza al fine di inoltrarla al destinatario, attraverso i servizi postali, pubblici o privati. Affinché possa espletare questa funzione è indispensabile che il francobollo rechi l'indicazione dell'autorità che lo ha emesso (indicazione che denota anche l'origine della corrispondenza affrancata) includendo anche una cifra relativa al suo valore facciale. In altre parole, il francobollo è un mezzo di comunicazione grafica latore di due messaggi, l'uno relativo all'autorità emittente, l'altro riguardante il suo costo, che è anche il costo della funzione cui è destinato.
Costituito da un piccolo pezzo di carta dai contorni regolari, di formato rettangolare, quadrato o (raramente) triangolare (non interessa qui se il verso ne sia gommato o no, e neppure se i suoi margini

siano dentellati o debbano essere singolarmente ritagliati con le forbici) il francobollo reca sulla sua faccia, eseguiti a stampa, i due messaggi che ne costituiscono gli elementi essenziali. In condizioni ideali, da cui fosse esente ogni elemento accessorio, dati costitutivi e funzione dovrebbero identificarsi. Ma tali condizioni vengono meno nella nascita stessa del francobollo, la cui genesi e la cui realizzazione ne comportano necessariamente una serie di scelte grafiche, tecniche e simboliche. Il tipo della stampa, i caratteri delle scritte e delle cifre, l'immagine con cui l'autorità emittente si dichiara, sono tutti dati da cui il bollo postale deriva una precisa posizione storica, ben più complessa di quel che sia implicito nel suo semplice atto di nascita. Ed è una posizione le cui radici assumono valori e legami culturali, divenuti via via più articolati con il diffondersi delle emissioni commemorative (di cui la più antica, dedicata al cinquantesimo anniversario dell'assunzione al trono della regina Vittoria, apparve nel 1887 nel Regno Unito d'Inghilterra) seguite poi da altri tipi, celebrativi di speciali occasioni, di avvenimenti di particolare significato politico, oppure relativi ad aspetti di costume e di arte, della fauna o della flora.
Beninteso, non mancheranno certo occasioni in cui il francobollo (come la carta moneta) potrà presentarsi sotto aspetti di estrema concisione, con le indicazioni indispensabili ridotte al minimo; ma anche in casi siffatti (e infrequenti) saranno il tipo della carta, l'anonimità generica dei caratteri di stampa, la rozzezza dell'esecuzione a costituire le precipue componenti di stile e di connotati, denunciando anormali circostanze di crisi sociale o politica, dalle quali è stata preclusa la necessaria gestazione preliminare, la rosa delle scelte e la cura nel realizzarle.
Provvisto di connotati così vari e complessi, di una carica semantica talmente ampia e di radici storiche e figurative tanto profonde e articolate, il francobollo può anche venire considerato e giudicato sotto il semplice profilo estetico, alla stregua cioè di un'incisione o di una stampa più o meno d'arte. Una lettura del genere non terrà in alcun conto la sua ricca (e praticamente infinita) serie di allusioni, simboli, riferimenti, né si preoccuperà di rilevare quello che è il suo significato primario: di essere un indicatore assai preciso di situazioni politiche e culturali. Ma un'interpretazione delle opere figurative maggiori, siano esse dipinti o sculture, architetture o incisioni, risulta parziale, quando venga condotta sotto il solo ed esclusivo aspetto formale (senza tenere cioè in alcun conto i connotati iconografici o iconologici, e gli aspetti socio-culturali) risultandone una successione di testi figurativi avulsi dalla realtà storica e legati tra di loro da una astratta rete di rapporti di stile e di evoluzione delle forme; così la lettura del francobollo, se condotta in modo unilaterale sotto l'esclusivo aspetto grafico, rimane sorda e cieca ai suoi connotati più validi e significativi. In realtà, il francobollo è oggi il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza. Ed è anche il

mezzo figurativo di propaganda più capillarmente diffuso, sia nei diversi strati della società, cioè a livello locale, sia, in senso orizzontale, per i suoi destinatari situati in un sistema terminale che ignora distanze e frontiere.

La lettura del francobollo sotto l'aspetto estetico:

A ne mette in risalto il valore funzionale
B serve per stabilirne l'origine
C costituisce una lettura parziale
D ignora il valore simbolico
E è completamente fuorviante

12 **Leggi il brano e rispondi.**

I francobolli italiani

La funzione del francobollo è di affrancare la corrispondenza al fine di inoltrarla al destinatario, attraverso i servizi postali, pubblici o privati. Affinché possa espletare questa funzione è indispensabile che il francobollo rechi l'indicazione dell'autorità che lo ha emesso (indicazione che denota anche l'origine della corrispondenza affrancata) includendo anche una cifra relativa al suo valore facciale. In altre parole, il francobollo è un mezzo di comunicazione grafica latore di due messaggi, l'uno relativo all'autorità emittente, l'altro riguardante il suo costo, che è anche il costo della funzione cui è destinato.
Costituito da un piccolo pezzo di carta dai contorni regolari, di formato rettangolare, quadrato o (raramente) triangolare (non interessa qui se il verso ne sia gommato o no, e neppure se i suoi margini

siano dentellati o debbano essere singolarmente ritagliati con le forbici) il francobollo reca sulla sua faccia, eseguiti a stampa, i due messaggi che ne costituiscono gli elementi essenziali. In condizioni ideali, da cui fosse esente ogni elemento accessorio, dati costitutivi e funzione dovrebbero identificarsi. Ma tali condizioni vengono meno nella nascita stessa del francobollo, la cui genesi e la cui realizzazione ne comportano necessariamente una serie di scelte grafiche, tecniche e simboliche. Il tipo della stampa, i caratteri delle scritte e delle cifre, l'immagine con cui l'autorità emittente si dichiara, sono tutti dati da cui il bollo postale deriva una precisa posizione storica, ben più complessa di quel che sia implicito nel suo semplice atto di nascita. Ed è una posizione le cui radici assumono valori e legami culturali, divenuti via via più articolati con il diffondersi delle emissioni commemorative (di cui la più antica, dedicata al cinquantesimo anniversario dell'assunzione al trono della regina Vittoria, apparve nel 1887 nel Regno Unito d'Inghilterra) seguite poi da altri tipi, celebrativi di speciali occasioni, di avvenimenti di particolare significato politico, oppure relativi ad aspetti di costume e di arte, della fauna o della flora.
Beninteso, non mancheranno certo occasioni in cui il francobollo (come la carta moneta) potrà presentarsi sotto aspetti di estrema concisione, con le indicazioni indispensabili ridotte al minimo; ma anche in casi siffatti (e infrequenti) saranno il tipo della carta, l'anonimità generica dei caratteri di stampa, la rozzezza dell'esecuzione a costituire le precipue componenti di stile e di connotati, denunciando anormali circostanze di crisi sociale o politica, dalle quali è stata preclusa la necessaria gestazione preliminare, la rosa delle scelte e la cura nel realizzarle.
Provvisto di connotati così vari e complessi, di una carica semantica talmente ampia e di radici storiche e figurative tanto profonde e articolate, il francobollo può anche venire considerato e giudicato sotto il semplice profilo estetico, alla stregua cioè di un'incisione o di una stampa più o meno d'arte. Una lettura del genere non terrà in alcun conto la sua ricca (e praticamente infinita) serie di allusioni, simboli, riferimenti, né si preoccuperà di rilevare quello che è il suo significato primario: di essere un indicatore assai preciso di situazioni politiche e culturali. Ma un'interpretazione delle opere figurative maggiori, siano esse dipinti o sculture, architetture o incisioni, risulta parziale, quando venga condotta sotto il solo ed esclusivo aspetto formale (senza tenere cioè in alcun conto i connotati iconografici o iconologici, e gli aspetti socio-culturali) risultandone una successione di testi figurativi avulsi dalla realtà storica e legati tra di loro da una astratta rete di rapporti di stile e di evoluzione delle forme; così la lettura del francobollo, se condotta in modo unilaterale sotto l'esclusivo aspetto grafico, rimane sorda e cieca ai suoi connotati più validi e significativi. In realtà, il francobollo è oggi il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza. Ed è anche il

mezzo figurativo di propaganda più capillarmente diffuso, sia nei diversi strati della società, cioè a livello locale, sia, in senso orizzontale, per i suoi destinatari situati in un sistema terminale che ignora distanze e frontiere.

La "posizione storica" del francobollo indica:

A la durata della sua validità
B i suoi elementi figurativi e culturali
C l'anno di emissione
D l'ente emittente
E il territorio per cui è valido

13 **Leggi il brano e rispondi.**

I francobolli italiani

La funzione del francobollo è di affrancare la corrispondenza al fine di inoltrarla al destinatario, attraverso i servizi postali, pubblici o privati. Affinché possa espletare questa funzione è indispensabile che il francobollo rechi l'indicazione dell'autorità che lo ha emesso (indicazione che denota anche l'origine della corrispondenza affrancata) includendo anche una cifra relativa al suo valore facciale. In altre parole, il francobollo è un mezzo di comunicazione grafica latore di due messaggi, l'uno relativo all'autorità emittente, l'altro riguardante il suo costo, che è anche il costo della funzione cui è destinato.
Costituito da un piccolo pezzo di carta dai contorni regolari, di formato rettangolare, quadrato o (raramente) triangolare (non interessa qui se il verso ne sia gommato o no, e neppure se i suoi margini

siano dentellati o debbano essere singolarmente ritagliati con le forbici) il francobollo reca sulla sua faccia, eseguiti a stampa, i due messaggi che ne costituiscono gli elementi essenziali. In condizioni ideali, da cui fosse esente ogni elemento accessorio, dati costitutivi e funzione dovrebbero identificarsi. Ma tali condizioni vengono meno nella nascita stessa del francobollo, la cui genesi e la cui realizzazione ne comportano necessariamente una serie di scelte grafiche, tecniche e simboliche. Il tipo della stampa, i caratteri delle scritte e delle cifre, l'immagine con cui l'autorità emittente si dichiara, sono tutti dati da cui il bollo postale deriva una precisa posizione storica, ben più complessa di quel che sia implicito nel suo semplice atto di nascita. Ed è una posizione le cui radici assumono valori e legami culturali, divenuti via via più articolati con il diffondersi delle emissioni commemorative (di cui la più antica, dedicata al cinquantesimo anniversario dell'assunzione al trono della regina Vittoria, apparve nel 1887 nel Regno Unito d'Inghilterra) seguite poi da altri tipi, celebrativi di speciali occasioni, di avvenimenti di particolare significato politico, oppure relativi ad aspetti di costume e di arte, della fauna o della flora.
Beninteso, non mancheranno certo occasioni in cui il francobollo (come la carta moneta) potrà presentarsi sotto aspetti di estrema concisione, con le indicazioni indispensabili ridotte al minimo; ma anche in casi siffatti (e infrequenti) saranno il tipo della carta, l'anonimità generica dei caratteri di stampa, la rozzezza dell'esecuzione a costituire le precipue componenti di stile e di connotati, denunciando anormali circostanze di crisi sociale o politica, dalle quali è stata preclusa la necessaria gestazione preliminare, la rosa delle scelte e la cura nel realizzarle.
Provvisto di connotati così vari e complessi, di una carica semantica talmente ampia e di radici storiche e figurative tanto profonde e articolate, il francobollo può anche venire considerato e giudicato sotto il semplice profilo estetico, alla stregua cioè di un'incisione o di una stampa più o meno d'arte. Una lettura del genere non terrà in alcun conto la sua ricca (e praticamente infinita) serie di allusioni, simboli, riferimenti, né si preoccuperà di rilevare quello che è il suo significato primario: di essere un indicatore assai preciso di situazioni politiche e culturali. Ma un'interpretazione delle opere figurative maggiori, siano esse dipinti o sculture, architetture o incisioni, risulta parziale, quando venga condotta sotto il solo ed esclusivo aspetto formale (senza tenere cioè in alcun conto i connotati iconografici o iconologici, e gli aspetti socio-culturali) risultandone una successione di testi figurativi avulsi dalla realtà storica e legati tra di loro da una astratta rete di rapporti di stile e di evoluzione delle forme; così la lettura del francobollo, se condotta in modo unilaterale sotto l'esclusivo aspetto grafico, rimane sorda e cieca ai suoi connotati più validi e significativi. In realtà, il francobollo è oggi il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza. Ed è anche il

mezzo figurativo di propaganda più capillarmente diffuso, sia nei diversi strati della società, cioè a livello locale, sia, in senso orizzontale, per i suoi destinatari situati in un sistema terminale che ignora distanze e frontiere.

Un francobollo di aspetto rozzo e con indicazioni estremamente concise indica:

A la provenienza dal terzo mondo
B la sua rarità
C il suo minor pregio
D una crisi sociale o politica
E la sua antichità

14 **Leggi il brano e rispondi.**

I francobolli italiani

La funzione del francobollo è di affrancare la corrispondenza al fine di inoltrarla al destinatario, attraverso i servizi postali, pubblici o privati. Affinché possa espletare questa funzione è indispensabile che il francobollo rechi l'indicazione dell'autorità che lo ha emesso (indicazione che denota anche l'origine della corrispondenza affrancata) includendo anche una cifra relativa al suo valore facciale. In altre parole, il francobollo è un mezzo di comunicazione grafica latore di due messaggi, l'uno relativo all'autorità emittente, l'altro riguardante il suo costo, che è anche il costo della funzione cui è destinato.
Costituito da un piccolo pezzo di carta dai contorni regolari, di formato rettangolare, quadrato o (raramente) triangolare (non interessa qui se il verso ne sia gommato o no, e neppure se i suoi margini

siano dentellati o debbano essere singolarmente ritagliati con le forbici) il francobollo reca sulla sua faccia, eseguiti a stampa, i due messaggi che ne costituiscono gli elementi essenziali. In condizioni ideali, da cui fosse esente ogni elemento accessorio, dati costitutivi e funzione dovrebbero identificarsi. Ma tali condizioni vengono meno nella nascita stessa del francobollo, la cui genesi e la cui realizzazione ne comportano necessariamente una serie di scelte grafiche, tecniche e simboliche. Il tipo della stampa, i caratteri delle scritte e delle cifre, l'immagine con cui l'autorità emittente si dichiara, sono tutti dati da cui il bollo postale deriva una precisa posizione storica, ben più complessa di quel che sia implicito nel suo semplice atto di nascita. Ed è una posizione le cui radici assumono valori e legami culturali, divenuti via via più articolati con il diffondersi delle emissioni commemorative (di cui la più antica, dedicata al cinquantesimo anniversario dell'assunzione al trono della regina Vittoria, apparve nel 1887 nel Regno Unito d'Inghilterra) seguite poi da altri tipi, celebrativi di speciali occasioni, di avvenimenti di particolare significato politico, oppure relativi ad aspetti di costume e di arte, della fauna o della flora.
Beninteso, non mancheranno certo occasioni in cui il francobollo (come la carta moneta) potrà presentarsi sotto aspetti di estrema concisione, con le indicazioni indispensabili ridotte al minimo; ma anche in casi siffatti (e infrequenti) saranno il tipo della carta, l'anonimità generica dei caratteri di stampa, la rozzezza dell'esecuzione a costituire le precipue componenti di stile e di connotati, denunciando anormali circostanze di crisi sociale o politica, dalle quali è stata preclusa la necessaria gestazione preliminare, la rosa delle scelte e la cura nel realizzarle.
Provvisto di connotati così vari e complessi, di una carica semantica talmente ampia e di radici storiche e figurative tanto profonde e articolate, il francobollo può anche venire considerato e giudicato sotto il semplice profilo estetico, alla stregua cioè di un'incisione o di una stampa più o meno d'arte. Una lettura del genere non terrà in alcun conto la sua ricca (e praticamente infinita) serie di allusioni, simboli, riferimenti, né si preoccuperà di rilevare quello che è il suo significato primario: di essere un indicatore assai preciso di situazioni politiche e culturali. Ma un'interpretazione delle opere figurative maggiori, siano esse dipinti o sculture, architetture o incisioni, risulta parziale, quando venga condotta sotto il solo ed esclusivo aspetto formale (senza tenere cioè in alcun conto i connotati iconografici o iconologici, e gli aspetti socio-culturali) risultandone una successione di testi figurativi avulsi dalla realtà storica e legati tra di loro da una astratta rete di rapporti di stile e di evoluzione delle forme; così la lettura del francobollo, se condotta in modo unilaterale sotto l'esclusivo aspetto grafico, rimane sorda e cieca ai suoi connotati più validi e significativi. In realtà, il francobollo è oggi il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza. Ed è anche il

mezzo figurativo di propaganda più capillarmente diffuso, sia nei diversi strati della società, cioè a livello locale, sia, in senso orizzontale, per i suoi destinatari situati in un sistema terminale che ignora distanze e frontiere.

Una emissione speciale:

A ha finalità filateliche
B serve per corrispondenze particolari
C vale solo per certi territori
D è fatta per scopi commemorativi o celebrativi
E ha validità limitata

15 **Leggi il brano e rispondi.**

La realtà del Caravaggio

Della fondamentale motivazione stilistica della luce del Caravaggio si è largamente parlato, e se ne sono cercate le fonti nella cultura lombarda dove in parte si trovano; ma l'insorgenza del luminismo caravaggesco risulterebbe inspiegabile senza lo stimolo e l'urgenza di comunicare un contenuto simbolico. Intendo simbolico in senso intenzionale, programmatico.
Da questo intento simbolico può essere infine considerata distinta ma comunicante la componente espressiva ed "emozionale": tutto ciò che il luminismo caravaggesco dice ed esprime anche al di là delle più immediate intenzioni. Non hanno dunque un messaggio univoco ma un coacervo di messaggi, nel quale certo hanno la loro parte gli stessi connotati psichici dell'intensità religiosa ed umana di Caravaggio, della sua passionalità, come e soprattutto, in stretta connessione di trauma, l'eco delle inquinanti novità del pensiero post-copernicano in una nuova immaginazione esistenziale e cosmica. Finchè al centro anche topografico dell'universo restavano la terra e l'uomo, era naturale relazionare questo mondo-ombelico ad un Dio-testa che lo osservava dall'alto. Quando i mondi e i centri diventano plurimi e sfuggenti, o solo si insinua il sospetto che lo siano, anche il luogo di Dio fluttua nell'universo, e se Dio un luogo ha, non può essere che dentro di noi e dentro alle cose. Non è certo un caso che il Caravaggio, al chiaro e ordinato disegno dello spazio rinascimentale che ha un centro e un perimetro, e che è misurabile attraverso la prospettiva, sostituisca fondali ciechi, uno spazio d'ombra insondabile, dove la luce, bucando, crea uno o più centri irrelati ad un qualsiasi perimetro o ad una distinta periferia («Iddio è spera intelligente, il cui centro è in ogni loco, la circumferentia in nessuno», secondo la proposizione ermetica e neo platonica che Bruno rilanciò con più drastico significato). Né par dubbio che l'angoscia e il disorientamento siano i connotati espressivi delle grandi ombre divoranti, delle luci consunte nelle opere estreme: le vicende umane lo confermano.
Ma se tutto ciò esiste nell'opera di Caravaggio a livello globalmente espressivo, sarei cauto nel riconoscere questi stessi ingredienti nella ricetta simbolica, in quello che ritengo sia cioè il significato programmatico del luminismo caravaggesco. Non credo infatti che la sua luce-ombra voglia alludere al Dio e all'universo bruniani; tanto meno ci può soccorrere, in questo senso, la dottrina della luce del Patrizi, che forse è più estranea di quella bruniana (con cui ha tuttavia in comune la componente neo-

platonica ed ermetica) al pathos espressivo di Caravaggio, e neanch'essa potrà interessare il livello simbolico delle sue intenzioni rappresentative. E' solo, la dottrina del Patrizi, un documento dell'importanza e dell'attenzione che si votava alla luce nella speculazione neo-platonica del tempo. Tanto vale, allora, rifarci ancora ai neo-platonici Dialoghi d'Amore dove si attribuisce alla luce una decisa preminenza anche formale ed estetica nell'analisi della bellezza, contestando le classiche proporzioni.
Risalendo tuttavia all'indietro, la tesi neo-platonica della luce come "sostanza", essenza delle cose corporee e «corpo incorporeo» rimanda alla matrice agostiniana, che è quella, credo, realmente operante in presa diretta sull'immaginazione luministica del Caravaggio. In sant'Agostino, la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che "lume" ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità. Per san Tommaso, vanto della mente umana sarà il «lume naturale», che rende capace l'uomo di conoscere, ben distinto dal lumen gloriae e dal lumen gratiae: premessa questa, in qualche modo, del razionalismo umanistico. Invece per sant'Agostino la conoscenza è pura «visione di Dio», perpetua illuminazione: questa posizione era evidentemente più consona al clima dogmatico

della Controriforma. La luce della conoscenza e la luce della grazia sono tutt'uno, dono che scende dall'alto.
Se allora un significato simbolico nella luce di Caravaggio sussiste, questo va ricercato in qualcosa di più basico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del Genesi) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita.

Scegliere la risposta che ritenete corretta in base soltanto a ciò che risulta esplicito o implicito nel brano, cioè solo in base a quanto si ricava dal brano e non in base a quanto eventualmente sapete già sull'argomento.
Nella pittura del Caravaggio, la luce:

A ha due significati distinti ma correlati
B è una eredità delle tecniche pittoriche precedenti
C ha solo un significato stilistico
D ha solo un significato simbolico
E serve solo a creare uno sfondo

16 **Leggi il brano e rispondi.**

La realtà del Caravaggio

Della fondamentale motivazione stilistica della luce del Caravaggio si è largamente parlato, e se ne sono cercate le fonti nella cultura lombarda dove in parte si trovano; ma l'insorgenza del luminismo caravaggesco risulterebbe inspiegabile senza lo stimolo e l'urgenza di comunicare un contenuto simbolico. Intendo simbolico in senso intenzionale, programmatico.
Da questo intento simbolico può essere infine considerata distinta ma comunicante la componente espressiva ed "emozionale": tutto ciò che il luminismo caravaggesco dice ed esprime anche al di là delle più immediate intenzioni. Non hanno dunque un messaggio univoco ma un coacervo di messaggi, nel quale certo hanno la loro parte gli stessi connotati psichici dell'intensità religiosa ed umana di Caravaggio, della sua passionalità, come e soprattutto, in stretta connessione di trauma, l'eco delle inquinanti novità del pensiero post-copernicano in una nuova immaginazione esistenziale e cosmica. Finchè al centro anche topografico dell'universo restavano la terra e l'uomo, era naturale relazionare questo mondo-ombelico ad un Dio-testa che lo osservava dall'alto. Quando i mondi e i centri diventano plurimi e sfuggenti, o solo si insinua il sospetto che lo siano, anche il luogo di Dio fluttua nell'universo, e se Dio un luogo ha, non può essere che dentro di noi e dentro alle cose. Non è certo un caso che il Caravaggio, al chiaro e ordinato disegno dello spazio rinascimentale che ha un centro e un perimetro, e che è misurabile attraverso la prospettiva, sostituisca fondali ciechi, uno spazio d'ombra insondabile, dove la luce, bucando, crea uno o più centri irrelati ad un qualsiasi perimetro o ad una distinta periferia («Iddio è spera intelligente, il cui centro è in ogni loco, la circumferentia in nessuno», secondo la proposizione ermetica e neo platonica che Bruno rilanciò con più drastico significato). Né par dubbio che l'angoscia e il disorientamento siano i connotati espressivi delle grandi ombre divoranti, delle luci consunte nelle opere estreme: le vicende umane lo confermano.
Ma se tutto ciò esiste nell'opera di Caravaggio a livello globalmente espressivo, sarei cauto nel riconoscere questi stessi ingredienti nella ricetta simbolica, in quello che ritengo sia cioè il significato programmatico del luminismo caravaggesco. Non credo infatti che la sua luce-ombra voglia alludere al Dio e all'universo bruniani; tanto meno ci può soccorrere, in questo senso, la dottrina della luce del Patrizi, che forse è più estranea di quella bruniana (con cui ha tuttavia in comune la componente neo-

platonica ed ermetica) al pathos espressivo di Caravaggio, e neanch'essa potrà interessare il livello simbolico delle sue intenzioni rappresentative. E' solo, la dottrina del Patrizi, un documento dell'importanza e dell'attenzione che si votava alla luce nella speculazione neo-platonica del tempo. Tanto vale, allora, rifarci ancora ai neo-platonici Dialoghi d'Amore dove si attribuisce alla luce una decisa preminenza anche formale ed estetica nell'analisi della bellezza, contestando le classiche proporzioni.
Risalendo tuttavia all'indietro, la tesi neo-platonica della luce come "sostanza", essenza delle cose corporee e «corpo incorporeo» rimanda alla matrice agostiniana, che è quella, credo, realmente operante in presa diretta sull'immaginazione luministica del Caravaggio. In sant'Agostino, la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che "lume" ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità. Per san Tommaso, vanto della mente umana sarà il «lume naturale», che rende capace l'uomo di conoscere, ben distinto dal lumen gloriae e dal lumen gratiae: premessa questa, in qualche modo, del razionalismo umanistico. Invece per sant'Agostino la conoscenza è pura «visione di Dio», perpetua illuminazione: questa posizione era evidentemente più consona al clima dogmatico

della Controriforma. La luce della conoscenza e la luce della grazia sono tutt'uno, dono che scende dall'alto.
Se allora un significato simbolico nella luce di Caravaggio sussiste, questo va ricercato in qualcosa di più basico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del Genesi) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita.

La visione del Caravaggio è influenzata da:

A fattori esclusivamente tecnici
B la concezione tolemaica del mondo
C le idee estetiche del razionalismo
D la filosofia della tarda scolastica
E la nuova cosmologia copernicana

17 **Leggi il brano e rispondi.**

La realtà del Caravaggio

Della fondamentale motivazione stilistica della luce del Caravaggio si è largamente parlato, e se ne sono cercate le fonti nella cultura lombarda dove in parte si trovano; ma l'insorgenza del luminismo caravaggesco risulterebbe inspiegabile senza lo stimolo e l'urgenza di comunicare un contenuto simbolico. Intendo simbolico in senso intenzionale, programmatico.
Da questo intento simbolico può essere infine considerata distinta ma comunicante la componente espressiva ed "emozionale": tutto ciò che il luminismo caravaggesco dice ed esprime anche al di là delle più immediate intenzioni. Non hanno dunque un messaggio univoco ma un coacervo di messaggi, nel quale certo hanno la loro parte gli stessi connotati psichici dell'intensità religiosa ed umana di Caravaggio, della sua passionalità, come e soprattutto, in stretta connessione di trauma, l'eco delle inquinanti novità del pensiero post-copernicano in una nuova immaginazione esistenziale e cosmica. Finchè al centro anche topografico dell'universo restavano la terra e l'uomo, era naturale relazionare questo mondo-ombelico ad un Dio-testa che lo osservava dall'alto. Quando i mondi e i centri diventano plurimi e sfuggenti, o solo si insinua il sospetto che lo siano, anche il luogo di Dio fluttua nell'universo, e se Dio un luogo ha, non può essere che dentro di noi e dentro alle cose. Non è certo un caso che il Caravaggio, al chiaro e ordinato disegno dello spazio rinascimentale che ha un centro e un perimetro, e che è misurabile attraverso la prospettiva, sostituisca fondali ciechi, uno spazio d'ombra insondabile, dove la luce, bucando, crea uno o più centri irrelati ad un qualsiasi perimetro o ad una distinta periferia («Iddio è spera intelligente, il cui centro è in ogni loco, la circumferentia in nessuno», secondo la proposizione ermetica e neo platonica che Bruno rilanciò con più drastico significato). Né par dubbio che l'angoscia e il disorientamento siano i connotati espressivi delle grandi ombre divoranti, delle luci consunte nelle opere estreme: le vicende umane lo confermano.
Ma se tutto ciò esiste nell'opera di Caravaggio a livello globalmente espressivo, sarei cauto nel riconoscere questi stessi ingredienti nella ricetta simbolica, in quello che ritengo sia cioè il significato programmatico del luminismo caravaggesco. Non credo infatti che la sua luce-ombra voglia alludere al Dio e all'universo bruniani; tanto meno ci può soccorrere, in questo senso, la dottrina della luce del Patrizi, che forse è più estranea di quella bruniana (con cui ha tuttavia in comune la componente neo-

platonica ed ermetica) al pathos espressivo di Caravaggio, e neanch'essa potrà interessare il livello simbolico delle sue intenzioni rappresentative. E' solo, la dottrina del Patrizi, un documento dell'importanza e dell'attenzione che si votava alla luce nella speculazione neo-platonica del tempo. Tanto vale, allora, rifarci ancora ai neo-platonici Dialoghi d'Amore dove si attribuisce alla luce una decisa preminenza anche formale ed estetica nell'analisi della bellezza, contestando le classiche proporzioni.
Risalendo tuttavia all'indietro, la tesi neo-platonica della luce come "sostanza", essenza delle cose corporee e «corpo incorporeo» rimanda alla matrice agostiniana, che è quella, credo, realmente operante in presa diretta sull'immaginazione luministica del Caravaggio. In sant'Agostino, la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che "lume" ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità. Per san Tommaso, vanto della mente umana sarà il «lume naturale», che rende capace l'uomo di conoscere, ben distinto dal lumen gloriae e dal lumen gratiae: premessa questa, in qualche modo, del razionalismo umanistico. Invece per sant'Agostino la conoscenza è pura «visione di Dio», perpetua illuminazione: questa posizione era evidentemente più consona al clima dogmatico

della Controriforma. La luce della conoscenza e la luce della grazia sono tutt'uno, dono che scende dall'alto.
Se allora un significato simbolico nella luce di Caravaggio sussiste, questo va ricercato in qualcosa di più basico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del Genesi) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita.

Nella teoria di sant'Agostino la luce:

A è principio della conoscenza e della grazia
B è simbolo del lumen naturale
C deriva dalla creazione del sole
D è solo un fenomeno naturale
E non ha alcun significato mistico

18 **Leggi il brano e rispondi.**

La realtà del Caravaggio

Della fondamentale motivazione stilistica della luce del Caravaggio si è largamente parlato, e se ne sono cercate le fonti nella cultura lombarda dove in parte si trovano; ma l'insorgenza del luminismo caravaggesco risulterebbe inspiegabile senza lo stimolo e l'urgenza di comunicare un contenuto simbolico. Intendo simbolico in senso intenzionale, programmatico.
Da questo intento simbolico può essere infine considerata distinta ma comunicante la componente espressiva ed "emozionale": tutto ciò che il luminismo caravaggesco dice ed esprime anche al di là delle più immediate intenzioni. Non hanno dunque un messaggio univoco ma un coacervo di messaggi, nel quale certo hanno la loro parte gli stessi connotati psichici dell'intensità religiosa ed umana di Caravaggio, della sua passionalità, come e soprattutto, in stretta connessione di trauma, l'eco delle inquinanti novità del pensiero post-copernicano in una nuova immaginazione esistenziale e cosmica. Finchè al centro anche topografico dell'universo restavano la terra e l'uomo, era naturale relazionare questo mondo-ombelico ad un Dio-testa che lo osservava dall'alto. Quando i mondi e i centri diventano plurimi e sfuggenti, o solo si insinua il sospetto che lo siano, anche il luogo di Dio fluttua nell'universo, e se Dio un luogo ha, non può essere che dentro di noi e dentro alle cose. Non è certo un caso che il Caravaggio, al chiaro e ordinato disegno dello spazio rinascimentale che ha un centro e un perimetro, e che è misurabile attraverso la prospettiva, sostituisca fondali ciechi, uno spazio d'ombra insondabile, dove la luce, bucando, crea uno o più centri irrelati ad un qualsiasi perimetro o ad una distinta periferia («Iddio è spera intelligente, il cui centro è in ogni loco, la circumferentia in nessuno», secondo la proposizione ermetica e neo platonica che Bruno rilanciò con più drastico significato). Né par dubbio che l'angoscia e il disorientamento siano i connotati espressivi delle grandi ombre divoranti, delle luci consunte nelle opere estreme: le vicende umane lo confermano.
Ma se tutto ciò esiste nell'opera di Caravaggio a livello globalmente espressivo, sarei cauto nel riconoscere questi stessi ingredienti nella ricetta simbolica, in quello che ritengo sia cioè il significato programmatico del luminismo caravaggesco. Non credo infatti che la sua luce-ombra voglia alludere al Dio e all'universo bruniani; tanto meno ci può soccorrere, in questo senso, la dottrina della luce del Patrizi, che forse è più estranea di quella bruniana (con cui ha tuttavia in comune la componente neo-

platonica ed ermetica) al pathos espressivo di Caravaggio, e neanch'essa potrà interessare il livello simbolico delle sue intenzioni rappresentative. E' solo, la dottrina del Patrizi, un documento dell'importanza e dell'attenzione che si votava alla luce nella speculazione neo-platonica del tempo. Tanto vale, allora, rifarci ancora ai neo-platonici Dialoghi d'Amore dove si attribuisce alla luce una decisa preminenza anche formale ed estetica nell'analisi della bellezza, contestando le classiche proporzioni.
Risalendo tuttavia all'indietro, la tesi neo-platonica della luce come "sostanza", essenza delle cose corporee e «corpo incorporeo» rimanda alla matrice agostiniana, che è quella, credo, realmente operante in presa diretta sull'immaginazione luministica del Caravaggio. In sant'Agostino, la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che "lume" ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità. Per san Tommaso, vanto della mente umana sarà il «lume naturale», che rende capace l'uomo di conoscere, ben distinto dal lumen gloriae e dal lumen gratiae: premessa questa, in qualche modo, del razionalismo umanistico. Invece per sant'Agostino la conoscenza è pura «visione di Dio», perpetua illuminazione: questa posizione era evidentemente più consona al clima dogmatico

della Controriforma. La luce della conoscenza e la luce della grazia sono tutt'uno, dono che scende dall'alto.
Se allora un significato simbolico nella luce di Caravaggio sussiste, questo va ricercato in qualcosa di più basico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del Genesi) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita.

I fondali del Caravaggio:

A stabiliscono una razionale prospettiva
B creano uno spazio d'ombra
C rivelano una certa fretta compositiva
D sono ricchi di molteplici colori
E mettono in rilievo i primi piani

19 **Leggi il brano e rispondi.**

La realtà del Caravaggio

Della fondamentale motivazione stilistica della luce del Caravaggio si è largamente parlato, e se ne sono cercate le fonti nella cultura lombarda dove in parte si trovano; ma l'insorgenza del luminismo caravaggesco risulterebbe inspiegabile senza lo stimolo e l'urgenza di comunicare un contenuto simbolico. Intendo simbolico in senso intenzionale, programmatico.
Da questo intento simbolico può essere infine considerata distinta ma comunicante la componente espressiva ed "emozionale": tutto ciò che il luminismo caravaggesco dice ed esprime anche al di là delle più immediate intenzioni. Non hanno dunque un messaggio univoco ma un coacervo di messaggi, nel quale certo hanno la loro parte gli stessi connotati psichici dell'intensità religiosa ed umana di Caravaggio, della sua passionalità, come e soprattutto, in stretta connessione di trauma, l'eco delle inquinanti novità del pensiero post-copernicano in una nuova immaginazione esistenziale e cosmica. Finchè al centro anche topografico dell'universo restavano la terra e l'uomo, era naturale relazionare questo mondo-ombelico ad un Dio-testa che lo osservava dall'alto. Quando i mondi e i centri diventano plurimi e sfuggenti, o solo si insinua il sospetto che lo siano, anche il luogo di Dio fluttua nell'universo, e se Dio un luogo ha, non può essere che dentro di noi e dentro alle cose. Non è certo un caso che il Caravaggio, al chiaro e ordinato disegno dello spazio rinascimentale che ha un centro e un perimetro, e che è misurabile attraverso la prospettiva, sostituisca fondali ciechi, uno spazio d'ombra insondabile, dove la luce, bucando, crea uno o più centri irrelati ad un qualsiasi perimetro o ad una distinta periferia («Iddio è spera intelligente, il cui centro è in ogni loco, la circumferentia in nessuno», secondo la proposizione ermetica e neo platonica che Bruno rilanciò con più drastico significato). Né par dubbio che l'angoscia e il disorientamento siano i connotati espressivi delle grandi ombre divoranti, delle luci consunte nelle opere estreme: le vicende umane lo confermano.
Ma se tutto ciò esiste nell'opera di Caravaggio a livello globalmente espressivo, sarei cauto nel riconoscere questi stessi ingredienti nella ricetta simbolica, in quello che ritengo sia cioè il significato programmatico del luminismo caravaggesco. Non credo infatti che la sua luce-ombra voglia alludere al Dio e all'universo bruniani; tanto meno ci può soccorrere, in questo senso, la dottrina della luce del Patrizi, che forse è più estranea di quella bruniana (con cui ha tuttavia in comune la componente neo-

platonica ed ermetica) al pathos espressivo di Caravaggio, e neanch'essa potrà interessare il livello simbolico delle sue intenzioni rappresentative. E' solo, la dottrina del Patrizi, un documento dell'importanza e dell'attenzione che si votava alla luce nella speculazione neo-platonica del tempo. Tanto vale, allora, rifarci ancora ai neo-platonici Dialoghi d'Amore dove si attribuisce alla luce una decisa preminenza anche formale ed estetica nell'analisi della bellezza, contestando le classiche proporzioni.
Risalendo tuttavia all'indietro, la tesi neo-platonica della luce come "sostanza", essenza delle cose corporee e «corpo incorporeo» rimanda alla matrice agostiniana, che è quella, credo, realmente operante in presa diretta sull'immaginazione luministica del Caravaggio. In sant'Agostino, la valutazione della luce come sostanza è inestricabilmente connessa alla luce come metafora e al suo significato morale di estrazione gnostica: la luce è attributo di Dio e come tale è anche principio di bene, oltre che "lume" ovvero guida, illuminazione: assunto centrale nel pensiero di Agostino è l'assoluta dipendenza dell'intelletto umano da Dio in quanto luce di verità. Per san Tommaso, vanto della mente umana sarà il «lume naturale», che rende capace l'uomo di conoscere, ben distinto dal lumen gloriae e dal lumen gratiae: premessa questa, in qualche modo, del razionalismo umanistico. Invece per sant'Agostino la conoscenza è pura «visione di Dio», perpetua illuminazione: questa posizione era evidentemente più consona al clima dogmatico

della Controriforma. La luce della conoscenza e la luce della grazia sono tutt'uno, dono che scende dall'alto.
Se allora un significato simbolico nella luce di Caravaggio sussiste, questo va ricercato in qualcosa di più basico ed elementarmente religioso, nella vecchia simbologia gnostica (ma anche alchemica, secondo il modello del Genesi) del male come tenebra, e nella sua contrapposizione al bene, come la morte si contrappone alla vita.

Nel luminismo caravaggesco il contrasto luce/ombra:

A serve a definire meglio le figure
B riflette l'antitesi bene/male
C ha una funzione puramente tecnica
D serve a creare l'illusione della profondità
E è sempre molto sfumato

---

20 **Il beffardo mago Atlante ha rinchiuso in un castello fatato Angelica, l'intelligente principessa cinese. Angelica è confinata in una stanza con cinque porte contrassegnate UNO, DUE, TRE, QUATTRO, CINQUE davanti a ciascuna delle quali sta un aiutante di Atlante, con il contrassegno della porta ricamato sul cappello. Lei sa che quattro di essi mentono sempre e uno sempre dice la verità. Dietro alle porte dei mentitori c'è un disgustoso e vorace drago, ma dietro alla porta dell'aiutante che dice la verità c'è il corridoio che porta fuori dal castello. Angelica rivolge alcune domande agli aiutanti del mago, ricevendo queste informazioni:**
UNO dice che TRE, QUATTRO e CINQUE mentono
TRE dice che UNO o DUE dicono il vero
QUATTRO dice che TRE dice il vero
Da quale porta deve uscire Angelica?

A QUATTRO
B TRE
C DUE
D UNO
E CINQUE

---

21 **C'è una casa con almeno due porte; si consideri l'affermazione:**
Esiste una chiave che apre tutte le porte di casa, ma non la porta della cantina.
Indicare quale tra le seguenti frasi costituisce la negazione dell'affermazione riportata sopra.

A Per ogni chiave, o esiste una porta che non è quella della cantina che non viene aperta da quella chiave, oppure quella chiave apre la porta della cantina
B Nessuna chiave apre tutte le porte
C Esiste una chiave che non apre nessuna porta, se non quella della cantina
D Esiste una chiave che apre tutte le porte di casa, compresa quella della cantina
E Per ogni chiave, esiste una porta che non è quella della cantina che viene aperta da quella chiave

---

22 **Nel diario del giovane Telesforo è scritto:**
Nonno Ubaldo dice che quando era giovane ha traversato l'oceano Atlantico a nuoto e che riusciva a battere in velocità le balene.
Secondo me questa è una bugia.
Si dica cosa si può correttamente dedurre dalla convinzione di Telesforo.

- A A Nonno Ubaldo non piacciono le balene
- B Nonno Ubaldo ha traversato l'oceano Atlantico a nuoto ma non riusciva a battere in velocità le balene
- C Nonno Ubaldo non ha traversato l'oceano Atlantico a nuoto ma riusciva comunque a battere in velocità le balene
- D Se Nonno Ubaldo riusciva a battere in velocità le balene allora non ha traversato l'oceano Atlantico a nuoto
- E Nonno Ubaldo non ha traversato l'oceano Atlantico a nuoto e non riusciva a battere in velocità le balene

---

23 **Quanti fra i seguenti 5 disegni possono essere tracciati senza staccare la penna dal foglio e senza passare due volte per lo stesso segmento?**



- A 5
- B 4
- C 2
- D 3
- E 1

---

24 **Abbiamo 60 contenitori uguali di forma cubica disposti in modo da formare un parallelepipedo le cui dimensioni misurano $5 \times 4 \times 3$. Alla fine dell'inverno scopriamo che si sono rovinati i contenitori che avevano almeno una faccia verso l'esterno o sul fondo del parallelepipedo. Quanti sono i contenitori rimasti integri?**

- A 24
- B 12
- C 6
- D nessuno
- E 30

---

25 **Fra le seguenti quattro figure indicare quali sono le due figure che permettono di ricomporre la seguente figura formata da 13 quadratini.**



- A Le figure 1 e 2
- B Non è possibile
- C Le figure 2 e 3
- D Le figure 3 e 4
- E Le figure 1 e 4

---

26 **Voglio costruire una 'piramide' alta 4 livelli con pietre a forma di cubi, come indicato nella figura seguente: al livello più alto c'è un solo cubo, al livello immediatamente inferiore ne abbiamo 3 e così via.**
Quanti cubi devo utilizzare in totale?



A 18
B 22
C 20
D 16
E 19

---

27 **Indicare quale numero prosegue la sequenza:**
7, 20, 46, 98, 202, 410, ...

A 612
B 820
C 826
D 938
E 814

---

28 **Nella figura sottostante è riportata una pila di tre dadi uguali tra loro. Su ognuna delle facce (tutte diverse tra di loro) di ogni dado è disegnato uno dei seguenti simboli: asso di cuori, asso di fiori, asso di picche, asso di quadri, pallino, asterisco.**
Sapreste dire quale simbolo dovrebbe essere disegnato nella faccia contrassegnata dal punto interrogativo?



A Pallino
B Asterisco oppure pallino
C Asterisco
D Asso di cuori
E Asso di cuori oppure asso di quadri

---

29 **Prese da un mazzo particolare 6 carte, ciascuna delle quali su un lato porta scritto una fra le lettere A, B, C e sull'altro porta scritto una fra le cifre 1, 2, 3, Leo dispone sul tavolo le carte nel modo seguente:**

A	B	C	1	2	3

ed afferma:

Se una carta porta la lettera B su un lato, sull'altro lato porta la cifra 2.

Qual è il numero minimo di carte che Maria deve girare per essere sicura che Leo afferma il vero?

- **A** 3
- **B** 6
- **C** 2
- **D** 1
- **E** 4

---

30 **Del numero intero n sappiamo che è compreso tra 2 e 6 (precisamente $2 \leq n \leq 6$) e che rende vera una e una sola delle seguenti affermazioni:**

n è divisibile per 4

n è divisibile per 6

n è divisibile per 2

n è un divisore proprio di 6

Qual è il valore di n?

- **A** 4
- **B** 2
- **C** 5
- **D** 6
- **E** 3

---

31 **Nell'harem del sultano Alì Babà i $\frac{4}{5}$ delle odalische hanno i capelli neri ed i $\frac{3}{4}$ hanno gli occhi neri. Si può concludere che:**

- **A** $\frac{3}{5}$ delle odalische hanno sia capelli che occhi neri
- **B** $\frac{3}{4}$ delle odalische hanno sia capelli che occhi neri
- **C** $\frac{4}{5}$ delle odalische hanno sia capelli che occhi neri
- **D** al più $\frac{11}{20}$ delle odalische hanno sia capelli che occhi neri
- **E** almeno $\frac{11}{20}$ delle odalische hanno sia capelli che occhi neri

---

32 **Ho a disposizione tanti cubi quanti ne voglio e dipingo ogni loro faccia con i colori rosso o verde. Quanti cubi diversi posso ottenere?**

A 36
B 64
C 10
D 6
E 24

---

33 **Gianni ha trovato un vecchio giornale enigmistico che riportava uno schema triangolare in cui ogni numero, dalla seconda riga in giù, era uguale alla somma dei due numeri situati sopra al numero stesso, esattamente come succede nella seguente figura:**
Lo schema di Gianni era in gran parte illeggibile, si sono potuti riconoscere solo i 4 numeri indicati in quest'altra figura:
Sapreste aiutare Gianni a ricostruire lo schema originario? Indicate in particolare quale numero deve stare nella casella indicata con " ? ".



A 25
B 30
C 15
D 35
E 20

TEST DI STORIA

34 **A quali architetti contemporanei si devono i progetti dei seguenti musei?**
1. Musée d'Orsay, Parigi
2. Guggenheim Museum, Bilbao
3. Tate Modern, Londra
4. Jüdisches Museum, Berlino
5. MART, Rovereto
a. Frank O. Gehry
b. Daniel Libeskind
c. Gae Aulenti
d. Mario Botta
e. Herzog & de Meuron

A 1-c, 2-a, 5-b, 3-e, 4-d
B 2-c, 1-a, 4-e, 3-d, 5-b
C 5-d, 2-a, 4-b, 3-e,1-c
D 3-e, 1-c, 2-d, 4-b, 5-a
E 4-e, 2-c, 3-a, 1-d, 5-b

35 **Stabilire la sequenza cronologica tra i seguenti momenti della storia dell'architettura:**
1. Architettura Ravennate
2. Architettura Paleocristiana
3. Architettura Romanica
4. Architettura Carolingia
5. Architettura Gotica

A 1, 2, 4, 5, 3
B 1, 3, 4, 2, 5
C 2, 1, 3, 5, 4
D 4, 2, 1, 5, 3
E 2, 1, 4, 3, 5

36 **Quali delle seguenti tipologie non appartiene alla città greca di età classica?**

A Agorà
B Bouleuterion
C Tempio
D Terme
E Teatro

37 **Le date 1431-1506 si riferiscono alla nascita e alla morte di quale dei seguenti artisti?**

- A Piero della Francesca
- B Giambattista Tiepolo
- C Michelangelo Merisi detto il Caravaggio
- D Tiziano Vecellio
- E Andrea Mantegna

---

38 **Con il termine “arte informale” si indica:**

- A Movimento nato a Zurigo e sviluppatosi tra il 1916 e il 1920 che concentrava la sua politica anti bellica nel rifiuto degli standard artistici con opere contro l’arte stessa.
- B Movimento intellettuale negli anni Venti a Parigi che criticava radicalmente la razionalità cosciente, e promuoveva la liberazione delle potenzialità immaginative dell’inconscio per uno stato conoscitivo "oltre" la realtà.
- C Il gruppo di artisti attivi a New York nell’immediato dopoguerra con differenti stili né astratti né espressionisti.
- D La propensione di un artista a privilegiare, esasperandolo, il dato emotivo della realtà rispetto a quello percepibile oggettivamente.
- E Movimento europeo nato nel decennio tra gli anni Cinquanta e Sessanta in forte polemica con tutto ciò che potesse essere riconducibile ad una forma, sia essa figurativa o anche astratta.

---

39 **Quale coppia di artisti non è formata da personaggi tra loro contemporanei?**

- A Ictino - Fidia
- B Cagnola - Canova
- C Brunelleschi - Giotto
- D Tiziano - Sansovino
- E Raffaello - Bramante

---

40 **Il termine “decorazione a grottesca” deriva:**

- A dal termine tedesco “Grot”
- B dalle decorazioni scoperte nella Domus Aurea neroniana
- C dalle incisioni rupestri
- D dal carattere caricaturale del soggetto rappresentato
- E dalla decorazioni delle Grotte vaticane

---

41 **Qual è l'ordine cronologico delle seguenti opere pittoriche?**

1. Marat assassinato (Louis David)
2. Sacrificio di Ifigenia (Giovanbattista Tiepolo)
3. Le stimmate di san Francesco (Giovanni Bellini)
4. Trafugamento del corpo di san Marco (Il Tintoretto)
5. Ritorno all'ovile (Giovanni Segantini)

A 3, 4, 2, 1, 5
B 4, 2, 1, 3, 5
C 1, 2, 4, 3, 5
D 3, 5, 4, 2, 1
E 1, 5, 3, 4, 2

---

42 **Il termine "parasta" in architettura indica:**

A una parte di copertura
B un pilastro integrato nella muratura con funzione portante
C una colonna integrata nella muratura senza funzione portante
D una decorazione fittile a coronamento del tetto
E una decorazione interna alla chiesa, usata in occasioni solenni

---

43 **Indicare, tra quelli elencati, l'autore dell'opera riportata:**



A Paul Klee
B Kasimir Malevich
C Wassily Kandinsky
D Joan Mirò
E Piet Mondrian

---

44 **Le suffragette, che hanno costituito un movimento nato in Inghilterra, erano:**

A donne che assistevano i soldati in guerra
B donne che chiedevano il diritto di voto
C dame di carità
D infermiere
E donne che si battevano per la morale

---

45 **Disporre in ordine cronologico i seguenti avvenimenti storici del XX secolo:**
1. Rivoluzione sovietica
2. Attentato a Sarajevo
3. Sbarco in Normandia
4. Processo di Norimberga
5. Marcia su Roma

A 2, 1, 5, 3, 4
B 1, 5, 2, 4, 3
C 1, 2, 5, 3, 4
D 5, 2, 1, 3, 4
E 2, 1, 4, 3, 5

---

46 **In quale ordine si susseguono le fasi principali della storia di Roma antica?**

A Regno - Impero - Repubblica
B Regno - Repubblica - Impero
C Regno - Impero - Regno
D Impero - Regno - Impero
E Impero - Repubblica - Regno

---

47 **Quale di queste date non corrisponde all'avvenimento?**

A 387 Conversione di Sant'Agostino
B 1804 Napoleone Bonaparte incoronato imperatore
C 31a.c. Battaglia di Azio
D 1717 Apertura del concilio di Trento
E 1453 Fine dell'impero romano d'Oriente

---

48 **L'attuale calendario in uso si deve a:**

A Alla riforma introdotta dalla Rivoluzione francese
B Alla riforma introdotta da Giulio Cesare
C All'applicazione delle scoperte di Galileo Galilei
D Alla riforma voluta da Gregorio XIII
E Agli antichi egizi

---

49 **Quale nazione nel XVII secolo contese all'Inghilterra il dominio marittimo del Mare del Nord?**

A Russia
B Danimarca
C Polonia
D Prussia
E Svezia

---

50 **In quale anno Alarico e i Visigoti saccheggiarono Roma?**

A 410 d.c.
B 476 d.c.
C 1084 d.c.
D 476 a.c.
E 800 d.c.

---

51 **Quale, fra i seguenti uomini politici, non partecipò alla redazione della dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America (1776)?**

A Thomas Jefferson
B John Adams
C George Washington
D Roger Sherman
E Robert Livingston

TEST DI DISEGNO E RAPPRESENTAZIONE

52 **La foto mostra la lampada Melancolía di Santa&Cole (2005), ispirata alla celebre incisione di Dürer del 1514, che propone la geometria di un poliedro. Quale delle cinque figure numerate costituisce il corretto sviluppo geometrico del paralume della lampada?**



A Figura 1
B Figura 5
C Figura 4
D Figura 3
E Figura 2

53 **Indicare qual è il profilo, disegnato sul piano YZ, che per rotazione attorno all'asse Z determina l'oggetto rappresentato in assonometria.**



A Figura 3
B Figura 2
C Figura 5
D Figura 4
E Figura 1

54 **Indicare quale dei solidi visti lateralmente nella figura in basso genera l'ombra rappresentata nella figura in alto. L'ombra è generata da una sorgente luminosa posta all'infinito e orientata secondo la direzione indicata dalla freccia.**



A Figura 5
B Figura 1
C Figura 2
D Figura 3
E Figura 4

55 **Quale foratura si ottiene piegando e forando un foglio di carta secondo le modalità indicate nella figura in alto?**



A Figura 1
B Figura 5
C Figura 3
D Figura 2
E Figura 4

56 **Indicare in quale coppia di scale è rappresentato l'edificio.**



A a 1:100 b 1:250
B a 1:100 b 1:25
C a 1:50 b 1:100
D a 1:10 b 1:50
E a 1:50 b 1:200

---

57 **Quale dei seguenti oggetti non può corrispondere alla pianta sotto riportata?**



A 3
B 5
C 1
D 2
E 4

---

58 **Stabilire la corretta corrispondenza delle sezioni**



A 1-b, 2-a, 3-c
B 1-c, 2-b, 3-a
C 1-a, 2-c, 3-b
D 1-c, 2-a, 3-b
E 1-b, 2-c, 3-a

---

59 **Stabilire la corrispondenza tra le piante e le destinazioni d'uso.**



A 1:alloggi unifamiliari, 2:residenza per anziani, 3:uffici, 4:palestra
B 1:uffici, 2:palestra, 3:alloggi unifamiliari, 4:residenza per anziani
C 1:uffici, 2:residenza per anziani, 3:alloggi unifamiliari, 4:palestra
D 1:residenza per anziani, 2-uffici, 3:alloggi unifamiliari, 4:palestra
E 1:alloggi unifamiliari, 2:uffici, 3:residenza per anziani, 4:palestra

---

60 **Quale delle seguenti affermazioni non è corretta, tenendo conto del criterio cosiddetto "additivo", in base al quale, ad esempio, mescolando giallo e blu si ottiene il colore verde?**

A Rosso e verde sono colori complementari
B Giallo e viola sono colori complementari
C Blu e arancione sono colori complementari
D Rosso, verde e blu sono colori primari
E Rosso, blu e giallo sono colori primari

---

61 **Indicare la sequenza dal più alto al più basso dei solidi rappresentati in prospettiva.**



A 3 4 1 2
B 1 4 3 2
C 2 1 4 3
D 4 1 2 3
E 1 3 4 2

---

62 **Indicare l'abbinamento corretto tra la pianta dell'edificio e i suoi prospetti a, b, c.**



A 1-c, 2-a, 3-b
B 1-b, 2-c, 3-a
C 1-a, 2-b, 3-c
D 1-c, 2-b, 4-a
E 1-c, 2-a, 4-b

---

63 **Indicare la posizione dell'osservatore ed il periodo della giornata in cui è stata eseguita la foto proposta.**



A Punto 2 – antimeridiana
B Punto 1 – pomeridiana
C Punto 1 – antimeridiana
D Punto 3 – pomeridiana
E Punto 3 – antimeridiana

---

64 **Associare ad ogni pianta di tipologia di scala la corrispondente sezione.**



A a-2; b-5; c-4; d-3; e-1
B a-5; b-3; c-1; d-2, e-4
C a-3; b-1; c-4; d-5; e-2
D a-4; b-2; c-5; d-1; e-3
E a-1; b-4; c-3; d-5; e-2

---

65 **La vista prospettica qui riportata rappresenta una composizione di solidi su di un piano. A quale distribuzione planimetrica corrisponde?**



A 5
B 2
C 4
D 3
E 1

---

66 **Indicare la coppia di proiezioni ortogonali del solido modulare corrispondenti a quelle indicate dalle frecce:**



A 3 – 5
B 1 – 2
C 2 – 3
D 2 – 4
E 4 – 5

---

67 **Quale tra gli oggetti qui riportati in assonometria corrisponde alle tre proiezioni ortogonali proposte?**



A 1
B 4
C 2
D 3
E 5

---

68 **Viene qui rappresentato un cosiddetto "spaccato assonometrico" di un edificio a più livelli. A quale delle sezioni qui riportate corrisponde?**



A 4
B 3
C 2
D 5
E 1

---

69 **Se la planimetria “a” è in scala $1 : 50000$, in quale scala è la planimetria “b” che si riferisce ad una parte del territorio?**



A $b = 1 : 10000$

B $b = 1 : 500$

C $b = 1 : 5000$

D $b = 1 : 2500$

E $b = 1 : 25000$

TEST DI FISICA E MATEMATICA

70 **Nella figura è rappresentata una retta di equazione cartesiana $y = -5x/3 + 3/5$**
Il punto di intersezione con l'asse delle ascisse ha coordinata x pari a:



A 3
B $9/25$
C $3/25$
D $5/3$
E $2/5$

---

71 **L'insieme delle soluzioni dell'equazione $2x = -|x| - 2$ è formato da:**

A un solo numero intero
B un numero intero e un numero razionale non intero
C due numeri interi
D nessun numero intero
E nessun numero reale

---

72 **Se il lato di un quadrato misura $10\,\mathrm{m}$ la sua superficie:**

A misura $10^4\,\mathrm{dm}^2$
B non è esprimibile in dm^2
C misura $0,1\,\mathrm{dm}^2$
D misura $1000000\,\mathrm{dm}^2$
E misura $100\,\mathrm{dm}^2$

---

73 **La sommità di un palo verticale rettilineo di altezza $6\,\mathrm{m}$ è collegata con un punto del terreno per mezzo di una fune tesa, in modo che questa formi con la direzione orizzontale un angolo di $30°$. Qual'è la lunghezza della fune?**

A $6\sqrt{2}\,\mathrm{m}$
B $15\,\mathrm{m}$
C $6\sqrt{3}\,\mathrm{m}$
D $18\,\mathrm{m}$
E $12\,\mathrm{m}$

---

74 **Tutte le soluzioni della disequazione $\frac{2x+7}{x-3} < 2$ sono date dall'intervallo:**

A $x < 3$
B $-5/2 < x < 3$
C $x \leq 3$
D $-5/2 < x < 5/2$
E $x < 5/2$

---

75 **Se la diagonale di un quadrato è uguale al diametro di un cerchio dividendo l'area del cerchio per l'area del quadrato si ottiene:**

A $\sqrt{\pi}/2$
B $\sqrt{\pi}/3$
C π
D $\pi/3$
E $\pi/2$

---

76 **Sia x un numero reale positivo. Allora $5\log_{10} x^3$ è uguale a:**

A $8\log_{10} x$
B $5(\log_{10} x)^3$
C $3\log_{10} x^5$
D $5(\log_{10} x + 3)$
E $5^3\log_{10} x$

---

77 **Per quali valori di K l'equazione $x^2 - 2x + K - 1 = 0$ ammette soluzioni reali?**

A qualsiasi valore di K
B $K \leq 2$
C $K < 9/4$
D $K \geq 5/4$
E $K > 2$

---

78 **Per riscaldare un blocco di rame di massa $60\,kg$ da $20°C$ a $60°C$ serve una certa quantità di calore Q. Per riscaldare invece da $20°C$ a $40°C$ un blocco di rame di massa $30\,kg$ servirà quindi una quantità di calore pari a:**

A $2Q/3$
B $Q/2$
C $Q/4$
D $Q/3$
E $3Q/4$

---

79 **Due grandezze x e y tra loro dipendenti assumono i seguenti valori:**

x	1	2	3	4
y	1,4	2,8	4,2	5,6

Quale delle seguenti affermazioni è corretta?

A Le due grandezze sono inversamente proporzionali ed il coefficiente di proporzionalità vale $5/7$
B Le due grandezze sono linearmente indipendenti
C Le due grandezze sono direttamente proporzionali ed il coefficiente di proporzionalità vale $7/5$
D Le due grandezze sono direttamente proporzionali ed il coefficiente di proporzionalità vale 2
E Le due grandezze sono inversamente proporzionali ed il coefficiente di proporzionalità vale $1/2$

---

80 **Una donna che pesa $60\ kg$ e i suoi due figli, gemelli di ugual peso p, sono seduti su di un'altalena che si trova in posizione orizzontale di equilibrio, come indicato in figura. Da queste informazioni e dalle distanze che le persone hanno rispetto al punto di appoggio dell'altalena si può dedurre che ciascuno dei gemelli ha un peso p pari a:**



A $25\ kg$
B $40\ kg$
C $30\ kg$
D $50\ kg$
E $35\ kg$

FOGLIO DELLE RISPOSTE

Annerisci una casella per domanda, come all'esame. La chiave è nella pagina dopo.

1	A	B	C	D	E
2	A	B	C	D	E
3	A	B	C	D	E
4	A	B	C	D	E
5	A	B	C	D	E
6	A	B	C	D	E
7	A	B	C	D	E
8	A	B	C	D	E
9	A	B	C	D	E
10	A	B	C	D	E
11	A	B	C	D	E
12	A	B	C	D	E
13	A	B	C	D	E
14	A	B	C	D	E
15	A	B	C	D	E
16	A	B	C	D	E
17	A	B	C	D	E
18	A	B	C	D	E
19	A	B	C	D	E
20	A	B	C	D	E
21	A	B	C	D	E
22	A	B	C	D	E
23	A	B	C	D	E
24	A	B	C	D	E
25	A	B	C	D	E
26	A	B	C	D	E
27	A	B	C	D	E
28	A	B	C	D	E
29	A	B	C	D	E
30	A	B	C	D	E
31	A	B	C	D	E
32	A	B	C	D	E
33	A	B	C	D	E
34	A	B	C	D	E
35	A	B	C	D	E
36	A	B	C	D	E
37	A	B	C	D	E
38	A	B	C	D	E
39	A	B	C	D	E
40	A	B	C	D	E
41	A	B	C	D	E
42	A	B	C	D	E
43	A	B	C	D	E
44	A	B	C	D	E
45	A	B	C	D	E
46	A	B	C	D	E
47	A	B	C	D	E
48	A	B	C	D	E
49	A	B	C	D	E
50	A	B	C	D	E
51	A	B	C	D	E
52	A	B	C	D	E
53	A	B	C	D	E
54	A	B	C	D	E
55	A	B	C	D	E
56	A	B	C	D	E
57	A	B	C	D	E
58	A	B	C	D	E
59	A	B	C	D	E
60	A	B	C	D	E
61	A	B	C	D	E
62	A	B	C	D	E
63	A	B	C	D	E
64	A	B	C	D	E
65	A	B	C	D	E
66	A	B	C	D	E
67	A	B	C	D	E
68	A	B	C	D	E
69	A	B	C	D	E
70	A	B	C	D	E
71	A	B	C	D	E
72	A	B	C	D	E
73	A	B	C	D	E
74	A	B	C	D	E
75	A	B	C	D	E
76	A	B	C	D	E
77	A	B	C	D	E
78	A	B	C	D	E
79	A	B	C	D	E
80	A	B	C	D	E

CHIAVE DELLE RISPOSTE

Vale per questa versione TestBuddy: le risposte sono in ordine diverso dalla prova ufficiale.

1	D	28	E	55	C
2	D	29	A	56	B
3	A	30	E	57	D
4	C	31	E	58	E
5	A	32	C	59	D
6	D	33	A	60	D
7	D	34	C	61	C
8	D	35	E	62	D
9	E	36	D	63	D
10	C	37	E	64	C
11	C	38	E	65	A
12	B	39	C	66	A
13	D	40	B	67	D
14	D	41	A	68	A
15	A	42	B	69	E
16	E	43	C	70	B
17	A	44	B	71	A
18	B	45	A	72	A
19	B	46	B	73	E
20	E	47	D	74	A
21	A	48	D	75	E
22	D	49	E	76	C
23	B	50	A	77	B
24	C	51	C	78	C
25	A	52	E	79	C
26	C	53	E	80	B
27	C	54	E		

TEST ARCHITETTURA 2007

RIFALLA NELL'APP

2007

Inquadra il QR oppure apri

app.testbuddy.it