PROVE UFFICIALI DEGLI ANNI PASSATI

TEST ARCHITETTURA

2011

A B ✓ D E

SVOLTA CON SOLUZIONI COMMENTATE

Il perché di ogni risposta

COSA TROVI IN QUESTO DOCUMENTO

Prova di ammissione Architettura 2011, 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 con le risposte in ordine casuale
- Sotto ogni quesito la risposta giusta e il perché di ogni risposta sbagliata

Test di Logica e Cultura Generale	32 quesiti
Test di Storia	19 quesiti
Test di Disegno e Rappresentazione	16 quesiti
Test di Fisica e Matematica	13 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 **La bachelite è:**

A una cassetta con coperchio di cristallo
B **un materiale artificiale**
C il luogo della macellazione degli animali
D una infiammazione dell'articolazione del ginocchio
E un sistema di rinforzo dei pilastri

Risposta giusta: B

La bachelite è un materiale artificiale: una resina sintetica termoindurente ottenuta dalla reazione tra fenolo e formaldeide. Una volta indurita, è rigida e resistente al calore.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** una cassetta con coperchio di cristallo: non è la definizione di bachelite.
- **C)** il luogo della macellazione degli animali: è un macello, non la bachelite.
- **D)** una infiammazione dell'articolazione del ginocchio: indica una condizione medica, non un materiale.
- **E)** un sistema di rinforzo dei pilastri: la bachelite non è un sistema strutturale.

2 **Nei seguenti versi**
E invece tante foglie chiacchierine
parlano dell'autunno che ritorna
e che, sotto la pioggia fine fine,
di pampini e di bacche agile s'orna
qual è il soggetto del verbo "orna"?

A s'
B foglie
C pioggia
D autunno
E **che**

Risposta giusta: E

Il soggetto di «s'orna» è «che»: il pronome relativo riprende «autunno» e, nella proposizione «che [...] s'orna», svolge la funzione di soggetto. È dunque l'autunno ad adornarsi di pampini e bacche, ma la parola che fa da soggetto del verbo è «che».

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** s': è il pronome riflessivo che accompagna «orna», non il soggetto.
- **B)** foglie: è il soggetto di «parlano», non di «s'orna».
- **C)** pioggia: compare nell'espressione «sotto la pioggia» e non è il soggetto del verbo.
- **D)** autunno: è l'antecedente del pronome relativo, non il soggetto espresso nella proposizione di «s'orna».

3 **Quali sono i quattro grandi italiani sepolti nella chiesa di Santa Croce a Firenze, che Foscolo ricorda nel carme Dei Sepolcri, per celebrare la grandezza dell'Italia?**

- A **Machiavelli – Michelangelo – Galileo – Alfieri**
- B Machiavelli – Michelangelo – Dante – Petrarca
- C Michelangelo – Galileo – Petrarca – Alfieri
- D Dante – Petrarca – Alfieri – Galileo
- E Michelangelo – Alfieri – Petrarca – Dante

Risposta giusta: A

Nel carme Dei Sepolcri, Foscolo ricorda le tombe di Machiavelli, Michelangelo, Galileo e Alfieri nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Le loro sepolture celebrano la grandezza culturale dell'Italia e ne custodiscono la memoria.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** Machiavelli – Michelangelo – Dante – Petrarca: sbagliata perché include Dante e Petrarca al posto di Galileo e Alfieri.
- **C)** Michelangelo – Galileo – Petrarca – Alfieri: sbagliata perché Petrarca non è sepolto a Santa Croce; manca Machiavelli.
- **D)** Dante – Petrarca – Alfieri – Galileo: sbagliata perché Dante e Petrarca non sono sepolti a Santa Croce.
- **E)** Michelangelo – Alfieri – Petrarca – Dante: sbagliata perché Petrarca è sepolto ad Arquà e Dante a Ravenna.

4 **Qual è la successione cronologica esatta delle quattro più importanti raccolte poetiche di Eugenio Montale?**

- A Ossi di seppia – Satura – La Bufera e altro – Le occasioni
- B Satura – Le occasioni – Ossi di seppia – La Bufera e altro
- C **Ossi di seppia – Le occasioni – La Bufera e altro – Satura**
- D Ossi di seppia – La Bufera e altro – Le occasioni – Satura
- E Satura – Ossi di seppia – Le occasioni – La Bufera e altro

Risposta giusta: C

Le raccolte si susseguono in quest'ordine: Ossi di seppia (1925), Le occasioni (1939), La Bufera e altro (1956), Satura (1971). La successione corretta è quindi quella dell'opzione C.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Ossi di seppia – Satura – La Bufera e altro – Le occasioni: Satura è l'ultima raccolta tra quelle indicate, non la seconda.
- **B)** Satura – Le occasioni – Ossi di seppia – La Bufera e altro: Satura non è la prima, ma l'ultima; Ossi di seppia precede Le occasioni.
- **D)** Ossi di seppia – La Bufera e altro – Le occasioni – Satura: Le occasioni precede La Bufera e altro.
- **E)** Satura – Ossi di seppia – Le occasioni – La Bufera e altro: Satura non precede le altre tre raccolte, ma le segue.

5 **In che anno fu costruito il Muro di Berlino, per dividere Berlino Est da Berlino Ovest?**

- **A** **1961**
- **B** 1951
- **C** 1956
- **D** 1946
- **E** 1948

Risposta giusta: A

Il Muro di Berlino fu costruito nel 1961. Nella notte tra il 12 e il 13 agosto, le autorità della Germania Est iniziarono a separare Berlino Est da Berlino Ovest con barriere, poi trasformate in un muro. La divisione divenne uno dei simboli della Guerra fredda.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** 1951: precede la costruzione del Muro.
- **C)** 1956: precede la costruzione del Muro.
- **D)** 1946: in quell'anno il Muro non esisteva ancora.
- **E)** 1948: è l'anno d'inizio del blocco di Berlino, non della costruzione del Muro.

6 **Leggi il brano e rispondi.**

Il metodo morelliano

Tra il 1874 e il 1876 apparvero sulla «Zeitschrift für bildende Kunst» una serie di articoli sulla pittura italiana. Essi erano firmati da un ignoto studioso russo, Ivan Lermolieff; a tradurli in tedesco era stato un altrettanto ignoto Johannes Schwarze. Gli articoli proponevano un nuovo metodo per l'attribuzione dei quadri antichi, che suscitò tra gli storici dell'arte reazioni contrastanti e vivaci discussioni. Solo alcuni anni dopo l'autore gettò la duplice maschera dietro a cui si era nascosto. Si trattava infatti dell'italiano Giovanni Morelli (cognome di cui Schwarze è il calco e Lermolieff l'anagramma, o quasi). E di «metodo morelliano» gli storici dell'arte parlano correntemente ancora oggi. Vediamo brevemente in che cosa consisteva questo metodo. I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmè Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una Venere sdraiata conservata nella galleria di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.

Nonostante questi risultati, il metodo di Morelli fu molto criticato, forse anche per la sicurezza quasi arrogante con cui veniva proposto. Successivamente fu giudicato meccanico, grossolanamente positivistico, e cadde in discredito. (È possibile, d'altra parte, che molti studiosi che ne parlavano con sufficienza continuassero a servirsene tacitamente per le loro attribuzioni). Il rinnovato interesse per i lavori di Morelli è merito del Wind, che ha visto in essi un esempio tipico dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'opera d'arte – atteggiamento che porta a gustare i particolari anziché l'opera complessiva. In Morelli ci sarebbe, secondo Wind, un'esasperazione del culto per l'immediatezza del genio, da lui assimilato in gioventù, a contatto con i circoli romantici berlinesi. È un'interpretazione poco convincente, dato che Morelli non si poneva problemi di ordine estetico (ciò che gli venne poi rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico. In realtà, le implicazioni del metodo proposto da Morelli erano diverse, e molto più ricche.

«I libri di Morelli, – scrive Wind, – hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali..., qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...». Questo paragone è stato brillantemente sviluppato da Castelnuovo, che ha accostato il metodo indiziario di Morelli a quello che quasi negli stessi anni veniva attribuito a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più. Gli esempi della sagacia di Holmes nell'interpretare orme nella fanghiglia, ceneri di sigaretta e così via sono, com'è noto, innumerevoli. Vedremo tra poco le implicazioni di

questo parallelismo. Prima però sarà bene riprendere un'altra preziosa intuizione di Wind:

«Ad alcuni tra i critici di Morelli sembrava strano il dettame che "la personalità va cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso". Ma su questo punto la psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato».

"I nostri piccoli gesti inconsapevoli...": alla generica espressione "psicologia moderna" possiamo sostituire senz'altro il nome di Freud. Le pagine di Wind su Morelli hanno infatti attirato l'attenzione degli studiosi su un passo, rimasto a lungo trascurato, del famoso saggio di Freud Il Mosè di Michelangelo (1914). Ridurre quest'influsso, come è stato fatto, al solo saggio sul Mosè di Michelangelo, o in genere ai saggi su argomenti legati alla storia dell'arte significa limitare indebitamente la portata delle parole di Freud: «Io credo che il suo metodo [di Morelli] sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica». Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo; la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, «bassi», fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano; «i miei avversari» scriveva ironicamente Morelli (un'ironia fatta apposta per piacere a Freud) «si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio, e persino, horribile dictu, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie». Inoltre, questi dati marginali erano, per Morelli, rivelatori, perché costituivano i momenti in cui il controllo dell'artista, legato alla tradizione culturale, si allentava per cedere il posto a tratti puramente individuali, «che gli sfuggono senza che egli se ne accorga». Ancor più dell'accenno, in quel periodo non eccezionale, a un'attività inconscia, colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza.

Perché, secondo Morelli, i mezzi esteriori sono i più importanti per l'attribuzione delle opere?

A Perché sono quelli su cui agiscono di più i tratti tipici della scuola di appartenenza

B Perché sono quelli a cui nessuno guarda con attenzione

C Perché sono quelli più facilmente imitabili

D **Perché sono quelli che dimostrano maggiormente i tratti più individuali di un artista**

E Perché sono quelli a cui un artista dà meno importanza

Risposta giusta: D

Secondo Morelli, dettagli come la forma delle orecchie, delle dita e delle unghie sono decisivi perché l'artista li realizza con minore controllo consapevole. Sono quindi meno condizionati dalle convenzioni della sua scuola e rivelano i suoi tratti individuali, utili per riconoscere un'opera originale.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Perché sono quelli su cui agiscono di più i tratti tipici della scuola di appartenenza: sono, al contrario, meno influenzati dalla scuola.
- **B)** Perché sono quelli a cui nessuno guarda con attenzione: non conta quante persone li osservino, ma ciò che rivelano dell'artista.
- **C)** Perché sono quelli più facilmente imitabili: sono invece i caratteri più appariscenti a essere facilmente imitabili.
- **E)** Perché sono quelli a cui un artista dà meno importanza: la minore attenzione dell'artista spiega perché questi dettagli siano rivelatori, ma il motivo decisivo è che mostrano i suoi tratti individuali.

7 **Leggi il brano e rispondi.**

Il metodo morelliano

Tra il 1874 e il 1876 apparvero sulla «Zeitschrift für bildende Kunst» una serie di articoli sulla pittura italiana. Essi erano firmati da un ignoto studioso russo, Ivan Lermolieff; a tradurli in tedesco era stato un altrettanto ignoto Johannes Schwarze. Gli articoli proponevano un nuovo metodo per l'attribuzione dei quadri antichi, che suscitò tra gli storici dell'arte reazioni contrastanti e vivaci discussioni. Solo alcuni anni dopo l'autore gettò la duplice maschera dietro a cui si era nascosto. Si trattava infatti dell'italiano Giovanni Morelli (cognome di cui Schwarze è il calco e Lermolieff l'anagramma, o quasi). E di «metodo morelliano» gli storici dell'arte parlano correntemente ancora oggi. Vediamo brevemente in che cosa consisteva questo metodo. I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmè Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una Venere sdraiata conservata nella galleria di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.

Nonostante questi risultati, il metodo di Morelli fu molto criticato, forse anche per la sicurezza quasi arrogante con cui veniva proposto. Successivamente fu giudicato meccanico, grossolanamente positivistico, e cadde in discredito. (È possibile, d'altra parte, che molti studiosi che ne parlavano con sufficienza continuassero a servirsene tacitamente per le loro attribuzioni). Il rinnovato interesse per i lavori di Morelli è merito del Wind, che ha visto in essi un esempio tipico dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'opera d'arte – atteggiamento che porta a gustare i particolari anziché l'opera complessiva. In Morelli ci sarebbe, secondo Wind, un'esasperazione del culto per l'immediatezza del genio, da lui assimilato in gioventù, a contatto con i circoli romantici berlinesi. È un'interpretazione poco convincente, dato che Morelli non si poneva problemi di ordine estetico (ciò che gli venne poi rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico. In realtà, le implicazioni del metodo proposto da Morelli erano diverse, e molto più ricche.

«I libri di Morelli, – scrive Wind, – hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali..., qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...». Questo paragone è stato brillantemente sviluppato da Castelnuovo, che ha accostato il metodo indiziario di Morelli a quello che quasi negli stessi anni veniva attribuito a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più. Gli esempi della sagacia di Holmes nell'interpretare orme nella fanghiglia, ceneri di sigaretta e così via sono, com'è noto, innumerevoli. Vedremo tra poco le implicazioni di

questo parallelismo. Prima però sarà bene riprendere un'altra preziosa intuizione di Wind:

«Ad alcuni tra i critici di Morelli sembrava strano il dettame che "la personalità va cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso". Ma su questo punto la psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato».

"I nostri piccoli gesti inconsapevoli...": alla generica espressione "psicologia moderna" possiamo sostituire senz'altro il nome di Freud. Le pagine di Wind su Morelli hanno infatti attirato l'attenzione degli studiosi su un passo, rimasto a lungo trascurato, del famoso saggio di Freud Il Mosè di Michelangelo (1914). Ridurre quest'influsso, come è stato fatto, al solo saggio sul Mosè di Michelangelo, o in genere ai saggi su argomenti legati alla storia dell'arte significa limitare indebitamente la portata delle parole di Freud: «Io credo che il suo metodo [di Morelli] sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica». Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo; la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, «bassi», fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano; «i miei avversari» scriveva ironicamente Morelli (un'ironia fatta apposta per piacere a Freud) «si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio, e persino, horribile dictu, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie». Inoltre, questi dati marginali erano, per Morelli, rivelatori, perché costituivano i momenti in cui il controllo dell'artista, legato alla tradizione culturale, si allentava per cedere il posto a tratti puramente individuali, «che gli sfuggono senza che egli se ne accorga». Ancor più dell'accenno, in quel periodo non eccezionale, a un'attività inconscia, colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza.

Il metodo morelliano:

A fu accettato dagli storici dell'arte, perché permetteva di risolvere tutti i problemi di attribuzione

B non fu mai criticato in maniera convincente

C **fu considerato troppo meccanicistico e positivistico**

D fu rifiutato perché troppo psicoanalitico, ma fu rivalutato dopo i libri di Freud

E fu accettato da tutti gli storici dell'arte, solo dopo aspre violente critiche

Risposta giusta: C

Il brano afferma che, nonostante le nuove attribuzioni proposte da Morelli, il suo metodo fu molto criticato. In seguito venne giudicato meccanico e grossolanamente positivistico, fino a cadere in discredito. Questo corrisponde all'opzione C.

Perché le altre sono sbagliate

8 **Leggi il brano e rispondi.**

Il metodo morelliano

Tra il 1874 e il 1876 apparvero sulla «Zeitschrift für bildende Kunst» una serie di articoli sulla pittura italiana. Essi erano firmati da un ignoto studioso russo, Ivan Lermolieff; a tradurli in tedesco era stato un altrettanto ignoto Johannes Schwarze. Gli articoli proponevano un nuovo metodo per l'attribuzione dei quadri antichi, che suscitò tra gli storici dell'arte reazioni contrastanti e vivaci discussioni. Solo alcuni anni dopo l'autore gettò la duplice maschera dietro a cui si era nascosto. Si trattava infatti dell'italiano Giovanni Morelli (cognome di cui Schwarze è il calco e Lermolieff l'anagramma, o quasi). E di «metodo morelliano» gli storici dell'arte parlano correntemente ancora oggi. Vediamo brevemente in che cosa consisteva questo metodo. I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmè Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una Venere sdraiata conservata nella galleria di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.

Nonostante questi risultati, il metodo di Morelli fu molto criticato, forse anche per la sicurezza quasi arrogante con cui veniva proposto. Successivamente fu giudicato meccanico, grossolanamente positivistico, e cadde in discredito. (È possibile, d'altra parte, che molti studiosi che ne parlavano con sufficienza continuassero a servirsene tacitamente per le loro attribuzioni). Il rinnovato interesse per i lavori di Morelli è merito del Wind, che ha visto in essi un esempio tipico dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'opera d'arte – atteggiamento che porta a gustare i particolari anziché l'opera complessiva. In Morelli ci sarebbe, secondo Wind, un'esasperazione del culto per l'immediatezza del genio, da lui assimilato in gioventù, a contatto con i circoli romantici berlinesi. È un'interpretazione poco convincente, dato che Morelli non si poneva problemi di ordine estetico (ciò che gli venne poi rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico. In realtà, le implicazioni del metodo proposto da Morelli erano diverse, e molto più ricche.

«I libri di Morelli, – scrive Wind, – hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali..., qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...». Questo paragone è stato brillantemente sviluppato da Castelnuovo, che ha accostato il metodo indiziario di Morelli a quello che quasi negli stessi anni veniva attribuito a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più. Gli esempi della sagacia di Holmes nell'interpretare orme nella fanghiglia, ceneri di sigaretta e così via sono, com'è noto, innumerevoli. Vedremo tra poco le implicazioni di

questo parallelismo. Prima però sarà bene riprendere un'altra preziosa intuizione di Wind:

«Ad alcuni tra i critici di Morelli sembrava strano il dettame che "la personalità va cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso". Ma su questo punto la psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato».

"I nostri piccoli gesti inconsapevoli...": alla generica espressione "psicologia moderna" possiamo sostituire senz'altro il nome di Freud. Le pagine di Wind su Morelli hanno infatti attirato l'attenzione degli studiosi su un passo, rimasto a lungo trascurato, del famoso saggio di Freud Il Mosè di Michelangelo (1914). Ridurre quest'influsso, come è stato fatto, al solo saggio sul Mosè di Michelangelo, o in genere ai saggi su argomenti legati alla storia dell'arte significa limitare indebitamente la portata delle parole di Freud: «Io credo che il suo metodo [di Morelli] sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica». Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo; la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, «bassi», fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano; «i miei avversari» scriveva ironicamente Morelli (un'ironia fatta apposta per piacere a Freud) «si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio, e persino, horribile dictu, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie». Inoltre, questi dati marginali erano, per Morelli, rivelatori, perché costituivano i momenti in cui il controllo dell'artista, legato alla tradizione culturale, si allentava per cedere il posto a tratti puramente individuali, «che gli sfuggono senza che egli se ne accorga». Ancor più dell'accenno, in quel periodo non eccezionale, a un'attività inconscia, colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza.

Il metodo morelliano per l'attribuzione delle opere d'arte si basa:

A sul riscontro della presenza degli elementi più imitati di un artista

B sul riscontro degli elementi dove maggiore è l'attenzione dell'artista e che meglio dimostrano il suo stile

C sul riscontro degli elementi più trascurabili, che sono quelli più influenzati dagli stilemi di scuola

D **sul riscontro dei dettagli secondari, meno influenzati dagli stilemi di una scuola o di un artista**

E sul riscontro della presenza degli elementi noti di un artista

Risposta giusta: D

Morelli riteneva che i tratti più appariscenti di un dipinto, come il sorriso dei personaggi o gli occhi rivolti al cielo, fossero più facili da imitare e quindi poco utili per distinguere gli originali dalle copie. Bisognava invece osservare particolari secondari, come i lobi delle orecchie, le unghie e la forma delle dita: dettagli meno influenzati dalle caratteristiche della scuola pittorica e più rivelatori dei tratti individuali dell'artista. Per questo il metodo si basa sul riscontro di dettagli secondari e poco condizionati dagli stilemi di scuola.

Perché le altre sono sbagliate

9 **Leggi il brano e rispondi.**

Il metodo morelliano

Tra il 1874 e il 1876 apparvero sulla «Zeitschrift für bildende Kunst» una serie di articoli sulla pittura italiana. Essi erano firmati da un ignoto studioso russo, Ivan Lermolieff; a tradurli in tedesco era stato un altrettanto ignoto Johannes Schwarze. Gli articoli proponevano un nuovo metodo per l'attribuzione dei quadri antichi, che suscitò tra gli storici dell'arte reazioni contrastanti e vivaci discussioni. Solo alcuni anni dopo l'autore gettò la duplice maschera dietro a cui si era nascosto. Si trattava infatti dell'italiano Giovanni Morelli (cognome di cui Schwarze è il calco e Lermolieff l'anagramma, o quasi). E di «metodo morelliano» gli storici dell'arte parlano correntemente ancora oggi. Vediamo brevemente in che cosa consisteva questo metodo. I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmè Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una Venere sdraiata conservata nella galleria di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.

Nonostante questi risultati, il metodo di Morelli fu molto criticato, forse anche per la sicurezza quasi arrogante con cui veniva proposto. Successivamente fu giudicato meccanico, grossolanamente positivistico, e cadde in discredito. (È possibile, d'altra parte, che molti studiosi che ne parlavano con sufficienza continuassero a servirsene tacitamente per le loro attribuzioni). Il rinnovato interesse per i lavori di Morelli è merito del Wind, che ha visto in essi un esempio tipico dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'opera d'arte – atteggiamento che porta a gustare i particolari anziché l'opera complessiva. In Morelli ci sarebbe, secondo Wind, un'esasperazione del culto per l'immediatezza del genio, da lui assimilato in gioventù, a contatto con i circoli romantici berlinesi. È un'interpretazione poco convincente, dato che Morelli non si poneva problemi di ordine estetico (ciò che gli venne poi rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico. In realtà, le implicazioni del metodo proposto da Morelli erano diverse, e molto più ricche.

«I libri di Morelli, – scrive Wind, – hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali..., qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...». Questo paragone è stato brillantemente sviluppato da Castelnuovo, che ha accostato il metodo indiziario di Morelli a quello che quasi negli stessi anni veniva attribuito a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più. Gli esempi della sagacia di Holmes nell'interpretare orme nella fanghiglia, ceneri di sigaretta e così via sono, com'è noto, innumerevoli. Vedremo tra poco le implicazioni di

questo parallelismo. Prima però sarà bene riprendere un'altra preziosa intuizione di Wind:

«Ad alcuni tra i critici di Morelli sembrava strano il dettame che "la personalità va cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso". Ma su questo punto la psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato».

"I nostri piccoli gesti inconsapevoli...": alla generica espressione "psicologia moderna" possiamo sostituire senz'altro il nome di Freud. Le pagine di Wind su Morelli hanno infatti attirato l'attenzione degli studiosi su un passo, rimasto a lungo trascurato, del famoso saggio di Freud Il Mosè di Michelangelo (1914). Ridurre quest'influsso, come è stato fatto, al solo saggio sul Mosè di Michelangelo, o in genere ai saggi su argomenti legati alla storia dell'arte significa limitare indebitamente la portata delle parole di Freud: «Io credo che il suo metodo [di Morelli] sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica». Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo; la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, «bassi», fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano; «i miei avversari» scriveva ironicamente Morelli (un'ironia fatta apposta per piacere a Freud) «si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio, e persino, horribile dictu, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie». Inoltre, questi dati marginali erano, per Morelli, rivelatori, perché costituivano i momenti in cui il controllo dell'artista, legato alla tradizione culturale, si allentava per cedere il posto a tratti puramente individuali, «che gli sfuggono senza che egli se ne accorga». Ancor più dell'accenno, in quel periodo non eccezionale, a un'attività inconscia, colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza.

Il metodo morelliano dimostra un atteggiamento davanti all'opera d'arte:

A di tipo romantico
B di tipo estetico
C **coerente con le moderne sensibilità**
D basato solo sulla psicologia dell'artista
E considerata come entità autonoma che non ha relazioni con le restanti opere di un'artista

Risposta giusta: C

Il metodo morelliano attribuisce i dipinti esaminando dettagli marginali, come la forma delle orecchie o delle dita, che possono rivelare l'identità dell'artista proprio perché sfuggono al suo controllo consapevole. Il brano collega questo modo di interpretare indizi poco appariscenti a sensibilità moderne, richiamando anche il confronto con Freud. La finalità originaria di Morelli era filologica, non estetica: l'accostamento alla modernità riguarda soprattutto il valore attribuito ai particolari e ai segni inconsapevoli.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** di tipo romantico: l'interpretazione che riconduce il metodo al culto romantico del genio è presentata come poco convincente.
- **B)** di tipo estetico: il testo precisa che Morelli non si poneva problemi estetici, ma problemi preliminari di attribuzione e di ordine filologico.
- **D)** basato solo sulla psicologia dell'artista: la psicologia è richiamata per spiegare il valore dei gesti inconsapevoli, ma il metodo si fonda sull'esame concreto di dettagli utili all'attribuzione dei dipinti.

- **E)** considerata come entità autonoma che non ha relazioni con le restanti opere di un'artista: il metodo confronta i dettagli delle opere per riconoscere i tratti ricorrenti di ciascun artista.

10 **Leggi il brano e rispondi.**

Il metodo morelliano

Tra il 1874 e il 1876 apparvero sulla «Zeitschrift für bildende Kunst» una serie di articoli sulla pittura italiana. Essi erano firmati da un ignoto studioso russo, Ivan Lermolieff; a tradurli in tedesco era stato un altrettanto ignoto Johannes Schwarze. Gli articoli proponevano un nuovo metodo per l'attribuzione dei quadri antichi, che suscitò tra gli storici dell'arte reazioni contrastanti e vivaci discussioni. Solo alcuni anni dopo l'autore gettò la duplice maschera dietro a cui si era nascosto. Si trattava infatti dell'italiano Giovanni Morelli (cognome di cui Schwarze è il calco e Lermolieff l'anagramma, o quasi). E di «metodo morelliano» gli storici dell'arte parlano correntemente ancora oggi. Vediamo brevemente in che cosa consisteva questo metodo. I musei, diceva Morelli, sono pieni di quadri attribuiti in maniera inesatta. Ma restituire ogni quadro al suo vero autore è difficile: molto spesso ci si trova di fronte a opere non firmate, magari ridipinte o in cattivo stato di conservazione. In questa situazione è indispensabile poter distinguere gli originali dalle copie. Per far questo, però (diceva Morelli) non bisogna basarsi, come si fa di solito, sui caratteri più appariscenti, e perciò più facilmente imitabili, dei quadri: gli occhi alzati al cielo dei personaggi di Perugino, il sorriso di quelli di Leonardo, e così via. Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi. In tal modo Morelli scoperse, e scrupolosamente catalogò, la forma di orecchio propria di Botticelli, quella di Cosmè Tura e così via: tratti presenti negli originali ma non nelle copie. Con questo metodo propose decine e decine di nuove attribuzioni in alcuni dei principali musei d'Europa. Spesso si trattava di attribuzioni sensazionali: in una Venere sdraiata conservata nella galleria di Dresda, che passava per una copia di mano del Sassoferrato di un dipinto perduto di Tiziano, Morelli identificò una delle pochissime opere sicuramente autografe di Giorgione.

Nonostante questi risultati, il metodo di Morelli fu molto criticato, forse anche per la sicurezza quasi arrogante con cui veniva proposto. Successivamente fu giudicato meccanico, grossolanamente positivistico, e cadde in discredito. (È possibile, d'altra parte, che molti studiosi che ne parlavano con sufficienza continuassero a servirsene tacitamente per le loro attribuzioni). Il rinnovato interesse per i lavori di Morelli è merito del Wind, che ha visto in essi un esempio tipico dell'atteggiamento moderno nei confronti dell'opera d'arte – atteggiamento che porta a gustare i particolari anziché l'opera complessiva. In Morelli ci sarebbe, secondo Wind, un'esasperazione del culto per l'immediatezza del genio, da lui assimilato in gioventù, a contatto con i circoli romantici berlinesi. È un'interpretazione poco convincente, dato che Morelli non si poneva problemi di ordine estetico (ciò che gli venne poi rimproverato) ma problemi preliminari, di ordine filologico. In realtà, le implicazioni del metodo proposto da Morelli erano diverse, e molto più ricche.

«I libri di Morelli, – scrive Wind, – hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali..., qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...». Questo paragone è stato brillantemente sviluppato da Castelnuovo, che ha accostato il metodo indiziario di Morelli a quello che quasi negli stessi anni veniva attribuito a Sherlock Holmes dal suo creatore, Arthur Conan Doyle. Il conoscitore d'arte è paragonabile al detective che scopre l'autore del delitto (del quadro) sulla base di indizi impercettibili ai più. Gli esempi della sagacia di Holmes nell'interpretare orme nella fanghiglia, ceneri di sigaretta e così via sono, com'è noto, innumerevoli. Vedremo tra poco le implicazioni di

questo parallelismo. Prima però sarà bene riprendere un'altra preziosa intuizione di Wind:

«Ad alcuni tra i critici di Morelli sembrava strano il dettame che "la personalità va cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso". Ma su questo punto la psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato».

"I nostri piccoli gesti inconsapevoli...": alla generica espressione "psicologia moderna" possiamo sostituire senz'altro il nome di Freud. Le pagine di Wind su Morelli hanno infatti attirato l'attenzione degli studiosi su un passo, rimasto a lungo trascurato, del famoso saggio di Freud Il Mosè di Michelangelo (1914). Ridurre quest'influsso, come è stato fatto, al solo saggio sul Mosè di Michelangelo, o in genere ai saggi su argomenti legati alla storia dell'arte significa limitare indebitamente la portata delle parole di Freud: «Io credo che il suo metodo [di Morelli] sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica». Ma che cosa poté rappresentare per Freud – per il giovane Freud, ancora lontanissimo dalla psicoanalisi – la lettura dei saggi di Morelli? È Freud stesso a indicarlo; la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. In tal modo, particolari considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, «bassi», fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano; «i miei avversari» scriveva ironicamente Morelli (un'ironia fatta apposta per piacere a Freud) «si compiacciono di qualificarmi per uno il quale non sa vedere il senso spirituale di un'opera d'arte e per questo dà una particolare importanza a mezzi esteriori, quali le forme della mano, dell'orecchio, e persino, horribile dictu, di così antipatico oggetto qual è quello delle unghie». Inoltre, questi dati marginali erano, per Morelli, rivelatori, perché costituivano i momenti in cui il controllo dell'artista, legato alla tradizione culturale, si allentava per cedere il posto a tratti puramente individuali, «che gli sfuggono senza che egli se ne accorga». Ancor più dell'accenno, in quel periodo non eccezionale, a un'attività inconscia, colpisce l'identificazione del nucleo intimo dell'individualità artistica con gli elementi sottratti al controllo della coscienza.

Qual è la caratteristica più evidente dei libri di Morelli?

A Sono cataloghi di particolari utili agli scrittori di romanzi gialli
B Sono libri di psicanalisi medica più che di storia dell'arte
C Sono cataloghi dei particolari più facilmente imitabili di un artista
D **Sono cataloghi dei particolari più trascurabili di un artista**
E Sono cataloghi dei particolari più appariscenti dello stile di un artista

Risposta giusta: D

Il testo descrive i libri di Morelli come cosparsi di illustrazioni di dita e orecchie e di registri accurati di caratteristiche minute che permettono di riconoscere un artista. Si tratta quindi di particolari poco appariscenti, come la forma delle mani o delle unghie, che Morelli studiava per distinguere le opere originali dalle copie.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Sono cataloghi di particolari utili agli scrittori di romanzi gialli: sbagliata perché il paragone con i detective serve a descrivere il metodo indiziario di Morelli, non la destinazione dei suoi libri.
- **B)** Sono libri di psicanalisi medica più che di storia dell'arte: sbagliata perché Morelli si occupava di attribuzione delle opere d'arte; il legame con la psicoanalisi viene discusso in seguito nel brano.
- **C)** Sono cataloghi dei particolari più facilmente imitabili di un artista: sbagliata perché Morelli escludeva proprio i tratti facilmente imitabili e si concentrava su quelli meno appariscenti.

- **E)** Sono cataloghi dei particolari più appariscenti dello stile di un artista: sbagliata perché il metodo non si basava sui caratteri più evidenti, come il sorriso dei personaggi di Leonardo.

11 **Leggi il brano e rispondi.**

L'eliminazione dei mobili

Cari amici, vi voglio svelare un segreto: non esistono mobili moderni!
Oppure, per esser più precisi: sono moderni soltanto quei mobili che si possono spostare. Tutti i mobili che sono fissati al muro, che quindi non si possono muovere e che, come già appare chiaro dal loro nome, non sono quindi veri e propri mobili: cassapanche e armadi, cristalliere e credenze, oggi praticamente non esistono più. Ma nessuno lo sapeva. E da ciò sono derivati gli errori. Ci si diceva che in ogni epoca gli armadi e le credenze erano stati concepiti in modo moderno, ideati secondo lo spirito del loro tempo e che perciò si aveva il compito di creare anche oggi queste cose secondo lo spirito del nostro tempo. Questo era un ragionamento sbagliato. Perché, dato che oggi gli armadi non esistono più, è impossibile che ve ne siano di moderni. Questi mobili inamovibili sono destinati a custodire. Nelle credenze si conservavano le porcellane, negli armadi i vestiti. Questo genere di mobili adibiti alla custodia erano un simbolo del grado di agiatezza raggiunto. La ricchezza della famiglia veniva gettata in faccia al visitatore per mezzo delle cassepanche e dei cassettoni. Così la credenza custodiva tutti i servizi di cristalleria, le porcellane e l'argenteria del padrone di casa. Era magnifico! Un altar maggiore faceva bella mostra di sé nel posto migliore della stanza da pranzo, e nel Sancta Sanctorum, nel tabernacolo, si trovavano i bicchieri da liquore. Io ho sempre ripetuto ai miei allievi: quanto più una famiglia è ordinaria tanto più ricca e grande è la sua credenza. Gli imperatori non ne possiedono affatto!
La massaia antimoderna si chiede con angoscia dove deve riporre tutte queste cose. Ma lungo il percorso che unisce la stanza da pranzo alla cucina si trovano una quantità di spazi liberi sulle pareti, di vani sotto le finestre e di nicchie che, se chiusi da ante di legno dolce, consentono una sistemazione di cristallerie e porcellane molto più pratica di quella offerta da una profonda credenza. Piatti e bicchieri non hanno nessun bisogno di essere riposti gli uni dietro agli altri.
Ancor più antimoderno è l'uso di custodire i vestiti negli armadi, i quali vengono sistemati nella camera come oggetti di lusso e segno di ricchezza. Si rifletta: un armadio può essere considerato un po' come un astuccio che contiene un gioiello prezioso. Ora si tenga presente la dissonanza che c'è fra il luogo di custodia - l'armadio - e i nostri vestiti moderni. L'armadio è intagliato e intarsiato, gli abiti sono semplici. Tra l'armadio del cortigiano francese e i suoi capi di abbigliamento muniti di bottoni di brillanti esisteva certamente una parentela; era proprio dello spirito di quell'epoca far sfoggio di sé con armadi e cassettoni e far intuire dalla ricchezza dell'armadio il prezioso contenuto. Ma, amici miei, mettetevi una mano sul cuore, non vi sembra che un simile atteggiamento nell'uomo d'oggi sia l'espressione di una gran volgarità?!

Anche gli architetti, intendo dire gli architetti moderni, dovrebbero essere uomini di oggi, quindi uomini moderni. La produzione di mobili spostabili la si lasci al tappezziere e al mobiliere. Costoro fanno mobili stupendi. Mobili che sono moderni come le nostre scarpe e i nostri vestiti, come le nostre valigie di cuoio e le nostre automobili. Ah, non è certamente possibile gloriarsi dei propri pantaloni e dire: sono del Bauhaus di Weimar!
Le persone antimoderne oggi sono una minoranza in via di estinzione. Si tratta per la maggior parte di architetti. Nelle scuole di arte applicata essi vengono allevati artificialmente. È un'impresa ben comica quella di pretendere, ai nostri giorni, di riportare delle persone al livello di epoche passate. Ma c'è poco da riderci sopra; questa impresa ha avuto delle conseguenze disastrose.
Che cosa deve fare l'architetto veramente moderno? Deve costruire delle case nelle quali tutti quei mobili che non si possono muovere scompaiano nelle pareti. Sia che egli costruisca un edificio nuovo, sia che ne curi soltanto l'arredamento. Se tutti gli architetti fossero sempre stati delle persone moderne, tutte le case sarebbero già provviste di armadi a muro. L'armadio a muro

inglese è vecchio di secoli. La Francia costruiva le sue case borghesi fino agli anni settanta del diciannovesimo secolo con armadi a muro. Ma la falsa resurrezione dell'architettura degli armadi ha guastato questa conquista moderna, e oggi persino a Parigi si costruiscono soltanto case prive di armadi a muro.
I letti di ottone, i letti di ferro, i tavoli e le sedie, le poltrone e i sedili in genere, le scrivanie e i tavolini - tutte cose che vengono realizzate in modo moderno dai nostri artigiani (mai dagli architetti!) ognuno se le procuri da sé secondo il suo desiderio, il suo gusto e la sua inclinazione. Ogni cosa va d'accordo col resto perché è moderna (così come le mie scarpe vanno d'accordo con il mio vestito, con il mio cappello, con la mia cravatta e con il mio ombrello, sebbene gli artigiani che li hanno prodotti non si conoscano affatto fra di loro).
All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso.

L'agiatezza di una casa si metteva in risalto:

A con l'accordo tra mobilio e vestiario
B **anche con i mobili che ostentano il contenuto**
C solo con i mobili che ostentano il contenuto
D solo attraverso il lavoro dell'architetto
E con l'assenza di armadi

Risposta giusta: B
Il brano spiega che i mobili inamovibili, come credenze, cassapanche e cassettoni, erano un simbolo dell'agiatezza raggiunta. La ricchezza della famiglia veniva ostentata mostrando i mobili e ciò che custodivano: per esempio, nella credenza si esponevano servizi di cristalleria, porcellane e argenteria. L'opzione B è corretta perché afferma che l'agiatezza si metteva in risalto anche con questi mobili, senza sostenere che fosse l'unico modo.

Perché le altre sono sbagliate

12 **Leggi il brano e rispondi.**

L'eliminazione dei mobili

Cari amici, vi voglio svelare un segreto: non esistono mobili moderni!
Oppure, per esser più precisi: sono moderni soltanto quei mobili che si possono spostare. Tutti i mobili che sono fissati al muro, che quindi non si possono muovere e che, come già appare chiaro dal loro nome, non sono quindi veri e propri mobili: cassapanche e armadi, cristalliere e credenze, oggi praticamente non esistono più. Ma nessuno lo sapeva. E da ciò sono derivati gli errori. Ci si diceva che in ogni epoca gli armadi e le credenze erano stati concepiti in modo moderno, ideati secondo lo spirito del loro tempo e che perciò si aveva il compito di creare anche oggi queste cose secondo lo spirito del nostro tempo. Questo era un ragionamento sbagliato. Perché, dato che oggi gli armadi non esistono più, è impossibile che ve ne siano di moderni. Questi mobili inamovibili sono destinati a custodire. Nelle credenze si conservavano le porcellane, negli armadi i vestiti. Questo genere di mobili adibiti alla custodia erano un simbolo del grado di agiatezza raggiunto. La ricchezza della famiglia veniva gettata in faccia al visitatore per mezzo delle cassepanche e dei cassettoni. Così la credenza custodiva tutti i servizi di cristalleria, le porcellane e l'argenteria del padrone di casa. Era magnifico! Un altar maggiore faceva bella mostra di sé nel posto migliore della stanza da pranzo, e nel Sancta Sanctorum, nel tabernacolo, si trovavano i bicchieri da liquore. Io ho sempre ripetuto ai miei allievi: quanto più una famiglia è ordinaria tanto più ricca e grande è la sua credenza. Gli imperatori non ne possiedono affatto!
La massaia antimoderna si chiede con angoscia dove deve riporre tutte queste cose. Ma lungo il percorso che unisce la stanza da pranzo alla cucina si trovano una quantità di spazi liberi sulle pareti, di vani sotto le finestre e di nicchie che, se chiusi da ante di legno dolce, consentono una sistemazione di cristallerie e porcellane molto più pratica di quella offerta da una profonda credenza. Piatti e bicchieri non hanno nessun bisogno di essere riposti gli uni dietro agli altri.
Ancor più antimoderno è l'uso di custodire i vestiti negli armadi, i quali vengono sistemati nella camera come oggetti di lusso e segno di ricchezza. Si rifletta: un armadio può essere considerato un po' come un astuccio che contiene un gioiello prezioso. Ora si tenga presente la dissonanza che c'è fra il luogo di custodia - l'armadio - e i nostri vestiti moderni. L'armadio è intagliato e intarsiato, gli abiti sono semplici. Tra l'armadio del cortigiano francese e i suoi capi di abbigliamento muniti di bottoni di brillanti esisteva certamente una parentela; era proprio dello spirito di quell'epoca far sfoggio di sé con armadi e cassettoni e far intuire dalla ricchezza dell'armadio il prezioso contenuto. Ma, amici miei, mettetevi una mano sul cuore, non vi sembra che un simile atteggiamento nell'uomo d'oggi sia l'espressione di una gran volgarità?!

Anche gli architetti, intendo dire gli architetti moderni, dovrebbero essere uomini di oggi, quindi uomini moderni. La produzione di mobili spostabili la si lasci al tappezziere e al mobiliere. Costoro fanno mobili stupendi. Mobili che sono moderni come le nostre scarpe e i nostri vestiti, come le nostre valigie di cuoio e le nostre automobili. Ah, non è certamente possibile gloriarsi dei propri pantaloni e dire: sono del Bauhaus di Weimar!
Le persone antimoderne oggi sono una minoranza in via di estinzione. Si tratta per la maggior parte di architetti. Nelle scuole di arte applicata essi vengono allevati artificialmente. È un'impresa ben comica quella di pretendere, ai nostri giorni, di riportare delle persone al livello di epoche passate. Ma c'è poco da riderci sopra; questa impresa ha avuto delle conseguenze disastrose.
Che cosa deve fare l'architetto veramente moderno? Deve costruire delle case nelle quali tutti quei mobili che non si possono muovere scompaiano nelle pareti. Sia che egli costruisca un edificio nuovo, sia che ne curi soltanto l'arredamento. Se tutti gli architetti fossero sempre stati delle persone moderne, tutte le case sarebbero già provviste di armadi a muro. L'armadio a muro

inglese è vecchio di secoli. La Francia costruiva le sue case borghesi fino agli anni settanta del diciannovesimo secolo con armadi a muro. Ma la falsa resurrezione dell'architettura degli armadi ha guastato questa conquista moderna, e oggi persino a Parigi si costruiscono soltanto case prive di armadi a muro.
I letti di ottone, i letti di ferro, i tavoli e le sedie, le poltrone e i sedili in genere, le scrivanie e i tavolini - tutte cose che vengono realizzate in modo moderno dai nostri artigiani (mai dagli architetti!) ognuno se le procuri da sé secondo il suo desiderio, il suo gusto e la sua inclinazione. Ogni cosa va d'accordo col resto perché è moderna (così come le mie scarpe vanno d'accordo con il mio vestito, con il mio cappello, con la mia cravatta e con il mio ombrello, sebbene gli artigiani che li hanno prodotti non si conoscano affatto fra di loro).
All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso.

Mobili moderni sono soltanto:

A quelli fortemente decorati
B le credenze che custodiscono la cristalleria
C gli armadi attrezzati
D quelli di grandi dimensioni
E quelli diversamente collocabili nello spazio

Risposta giusta: E
All'inizio del brano l'autore precisa che sono moderni soltanto i mobili che si possono spostare. I mobili fissati al muro, come armadi e credenze, non sono invece considerati veri e propri mobili moderni. L'opzione E descrive quindi i mobili che possono essere collocati diversamente nello spazio.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** quelli fortemente decorati: decorazioni e intarsi caratterizzano gli armadi di lusso, che il brano definisce antimoderni.
- **B)** le credenze che custodiscono la cristalleria: le credenze sono mobili inamovibili destinati alla custodia, quindi non rientrano tra i mobili moderni secondo l'autore.
- **C)** gli armadi attrezzati: gli armadi sono presentati come mobili fissi e antimoderni; il testo propone invece di far scomparire quelli inamovibili nelle pareti.
- **D)** quelli di grandi dimensioni: la grandezza non è indicata come criterio di modernità; anzi, l'autore critica le credenze grandi e ricche.

13 **Leggi il brano e rispondi.**

L'eliminazione dei mobili

Cari amici, vi voglio svelare un segreto: non esistono mobili moderni!
Oppure, per esser più precisi: sono moderni soltanto quei mobili che si possono spostare. Tutti i mobili che sono fissati al muro, che quindi non si possono muovere e che, come già appare chiaro dal loro nome, non sono quindi veri e propri mobili: cassapanche e armadi, cristalliere e credenze, oggi praticamente non esistono più. Ma nessuno lo sapeva. E da ciò sono derivati gli errori. Ci si diceva che in ogni epoca gli armadi e le credenze erano stati concepiti in modo moderno, ideati secondo lo spirito del loro tempo e che perciò si aveva il compito di creare anche oggi queste cose secondo lo spirito del nostro tempo. Questo era un ragionamento sbagliato. Perché, dato che oggi gli armadi non esistono più, è impossibile che ve ne siano di moderni. Questi mobili inamovibili sono destinati a custodire. Nelle credenze si conservavano le porcellane, negli armadi i vestiti. Questo genere di mobili adibiti alla custodia erano un simbolo del grado di agiatezza raggiunto. La ricchezza della famiglia veniva gettata in faccia al visitatore per mezzo delle cassepanche e dei cassettoni. Così la credenza custodiva tutti i servizi di cristalleria, le porcellane e l'argenteria del padrone di casa. Era magnifico! Un altar maggiore faceva bella mostra di sé nel posto migliore della stanza da pranzo, e nel Sancta Sanctorum, nel tabernacolo, si trovavano i bicchieri da liquore. Io ho sempre ripetuto ai miei allievi: quanto più una famiglia è ordinaria tanto più ricca e grande è la sua credenza. Gli imperatori non ne possiedono affatto!
La massaia antimoderna si chiede con angoscia dove deve riporre tutte queste cose. Ma lungo il percorso che unisce la stanza da pranzo alla cucina si trovano una quantità di spazi liberi sulle pareti, di vani sotto le finestre e di nicchie che, se chiusi da ante di legno dolce, consentono una sistemazione di cristallerie e porcellane molto più pratica di quella offerta da una profonda credenza. Piatti e bicchieri non hanno nessun bisogno di essere riposti gli uni dietro agli altri.
Ancor più antimoderno è l'uso di custodire i vestiti negli armadi, i quali vengono sistemati nella camera come oggetti di lusso e segno di ricchezza. Si rifletta: un armadio può essere considerato un po' come un astuccio che contiene un gioiello prezioso. Ora si tenga presente la dissonanza che c'è fra il luogo di custodia - l'armadio - e i nostri vestiti moderni. L'armadio è intagliato e intarsiato, gli abiti sono semplici. Tra l'armadio del cortigiano francese e i suoi capi di abbigliamento muniti di bottoni di brillanti esisteva certamente una parentela; era proprio dello spirito di quell'epoca far sfoggio di sé con armadi e cassettoni e far intuire dalla ricchezza dell'armadio il prezioso contenuto. Ma, amici miei, mettetevi una mano sul cuore, non vi sembra che un simile atteggiamento nell'uomo d'oggi sia l'espressione di una gran volgarità?!

Anche gli architetti, intendo dire gli architetti moderni, dovrebbero essere uomini di oggi, quindi uomini moderni. La produzione di mobili spostabili la si lasci al tappezziere e al mobiliere. Costoro fanno mobili stupendi. Mobili che sono moderni come le nostre scarpe e i nostri vestiti, come le nostre valigie di cuoio e le nostre automobili. Ah, non è certamente possibile gloriarsi dei propri pantaloni e dire: sono del Bauhaus di Weimar!
Le persone antimoderne oggi sono una minoranza in via di estinzione. Si tratta per la maggior parte di architetti. Nelle scuole di arte applicata essi vengono allevati artificialmente. È un'impresa ben comica quella di pretendere, ai nostri giorni, di riportare delle persone al livello di epoche passate. Ma c'è poco da riderci sopra; questa impresa ha avuto delle conseguenze disastrose.
Che cosa deve fare l'architetto veramente moderno? Deve costruire delle case nelle quali tutti quei mobili che non si possono muovere scompaiano nelle pareti. Sia che egli costruisca un edificio nuovo, sia che ne curi soltanto l'arredamento. Se tutti gli architetti fossero sempre stati delle persone moderne, tutte le case sarebbero già provviste di armadi a muro. L'armadio a muro

inglese è vecchio di secoli. La Francia costruiva le sue case borghesi fino agli anni settanta del diciannovesimo secolo con armadi a muro. Ma la falsa resurrezione dell'architettura degli armadi ha guastato questa conquista moderna, e oggi persino a Parigi si costruiscono soltanto case prive di armadi a muro.
I letti di ottone, i letti di ferro, i tavoli e le sedie, le poltrone e i sedili in genere, le scrivanie e i tavolini - tutte cose che vengono realizzate in modo moderno dai nostri artigiani (mai dagli architetti!) ognuno se le procuri da sé secondo il suo desiderio, il suo gusto e la sua inclinazione. Ogni cosa va d'accordo col resto perché è moderna (così come le mie scarpe vanno d'accordo con il mio vestito, con il mio cappello, con la mia cravatta e con il mio ombrello, sebbene gli artigiani che li hanno prodotti non si conoscano affatto fra di loro).
All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso.

La dissimulazione dell'arredo nell'architettura:

A è compito del mobiliere
B è compito del tappezziere
C **è compito dell'architetto**
D è compito del muratore
E è compito degli artigiani

Risposta giusta: C

Nel brano l'autore sostiene che i mobili non spostabili, come armadi e credenze, dovrebbero essere integrati nelle pareti, così da scomparire nell'architettura della casa. A occuparsi delle pareti e dei mobili inamovibili è l'architetto: perciò la dissimulazione dell'arredo è compito suo.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** è compito del mobiliere: il mobiliere realizza i mobili spostabili, che il brano lascia alla produzione artigianale.
- **B)** è compito del tappezziere: anche al tappezziere è affidata la produzione di mobili spostabili, non l'integrazione dei mobili nelle pareti.
- **D)** è compito del muratore: il testo attribuisce all'architetto il compito di progettare le pareti e gli elementi fissi, non al muratore.
- **E)** è compito degli artigiani: gli artigiani realizzano i mobili spostabili; i mobili fissi appartengono invece all'architetto.

14 **Leggi il brano e rispondi.**

L'eliminazione dei mobili

Cari amici, vi voglio svelare un segreto: non esistono mobili moderni!
Oppure, per esser più precisi: sono moderni soltanto quei mobili che si possono spostare. Tutti i mobili che sono fissati al muro, che quindi non si possono muovere e che, come già appare chiaro dal loro nome, non sono quindi veri e propri mobili: cassapanche e armadi, cristalliere e credenze, oggi praticamente non esistono più. Ma nessuno lo sapeva. E da ciò sono derivati gli errori. Ci si diceva che in ogni epoca gli armadi e le credenze erano stati concepiti in modo moderno, ideati secondo lo spirito del loro tempo e che perciò si aveva il compito di creare anche oggi queste cose secondo lo spirito del nostro tempo. Questo era un ragionamento sbagliato. Perché, dato che oggi gli armadi non esistono più, è impossibile che ve ne siano di moderni. Questi mobili inamovibili sono destinati a custodire. Nelle credenze si conservavano le porcellane, negli armadi i vestiti. Questo genere di mobili adibiti alla custodia erano un simbolo del grado di agiatezza raggiunto. La ricchezza della famiglia veniva gettata in faccia al visitatore per mezzo delle cassepanche e dei cassettoni. Così la credenza custodiva tutti i servizi di cristalleria, le porcellane e l'argenteria del padrone di casa. Era magnifico! Un altar maggiore faceva bella mostra di sé nel posto migliore della stanza da pranzo, e nel Sancta Sanctorum, nel tabernacolo, si trovavano i bicchieri da liquore. Io ho sempre ripetuto ai miei allievi: quanto più una famiglia è ordinaria tanto più ricca e grande è la sua credenza. Gli imperatori non ne possiedono affatto!
La massaia antimoderna si chiede con angoscia dove deve riporre tutte queste cose. Ma lungo il percorso che unisce la stanza da pranzo alla cucina si trovano una quantità di spazi liberi sulle pareti, di vani sotto le finestre e di nicchie che, se chiusi da ante di legno dolce, consentono una sistemazione di cristallerie e porcellane molto più pratica di quella offerta da una profonda credenza. Piatti e bicchieri non hanno nessun bisogno di essere riposti gli uni dietro agli altri.
Ancor più antimoderno è l'uso di custodire i vestiti negli armadi, i quali vengono sistemati nella camera come oggetti di lusso e segno di ricchezza. Si rifletta: un armadio può essere considerato un po' come un astuccio che contiene un gioiello prezioso. Ora si tenga presente la dissonanza che c'è fra il luogo di custodia - l'armadio - e i nostri vestiti moderni. L'armadio è intagliato e intarsiato, gli abiti sono semplici. Tra l'armadio del cortigiano francese e i suoi capi di abbigliamento muniti di bottoni di brillanti esisteva certamente una parentela; era proprio dello spirito di quell'epoca far sfoggio di sé con armadi e cassettoni e far intuire dalla ricchezza dell'armadio il prezioso contenuto. Ma, amici miei, mettetevi una mano sul cuore, non vi sembra che un simile atteggiamento nell'uomo d'oggi sia l'espressione di una gran volgarità?!

Anche gli architetti, intendo dire gli architetti moderni, dovrebbero essere uomini di oggi, quindi uomini moderni. La produzione di mobili spostabili la si lasci al tappezziere e al mobiliere. Costoro fanno mobili stupendi. Mobili che sono moderni come le nostre scarpe e i nostri vestiti, come le nostre valigie di cuoio e le nostre automobili. Ah, non è certamente possibile gloriarsi dei propri pantaloni e dire: sono del Bauhaus di Weimar!
Le persone antimoderne oggi sono una minoranza in via di estinzione. Si tratta per la maggior parte di architetti. Nelle scuole di arte applicata essi vengono allevati artificialmente. È un'impresa ben comica quella di pretendere, ai nostri giorni, di riportare delle persone al livello di epoche passate. Ma c'è poco da riderci sopra; questa impresa ha avuto delle conseguenze disastrose.
Che cosa deve fare l'architetto veramente moderno? Deve costruire delle case nelle quali tutti quei mobili che non si possono muovere scompaiano nelle pareti. Sia che egli costruisca un edificio nuovo, sia che ne curi soltanto l'arredamento. Se tutti gli architetti fossero sempre stati delle persone moderne, tutte le case sarebbero già provviste di armadi a muro. L'armadio a muro

inglese è vecchio di secoli. La Francia costruiva le sue case borghesi fino agli anni settanta del diciannovesimo secolo con armadi a muro. Ma la falsa resurrezione dell'architettura degli armadi ha guastato questa conquista moderna, e oggi persino a Parigi si costruiscono soltanto case prive di armadi a muro.
I letti di ottone, i letti di ferro, i tavoli e le sedie, le poltrone e i sedili in genere, le scrivanie e i tavolini - tutte cose che vengono realizzate in modo moderno dai nostri artigiani (mai dagli architetti!) ognuno se le procuri da sé secondo il suo desiderio, il suo gusto e la sua inclinazione. Ogni cosa va d'accordo col resto perché è moderna (così come le mie scarpe vanno d'accordo con il mio vestito, con il mio cappello, con la mia cravatta e con il mio ombrello, sebbene gli artigiani che li hanno prodotti non si conoscano affatto fra di loro).
All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso.

L'uso diffuso dell'armadio a muro:

A non riscontra il favore degli inglesi
B permette di esibire la ricchezza del contenuto
C **è una conquista moderna**
D risale all'epoca rinascimentale
E è una usanza tipicamente francese

Risposta giusta: C

D) è una conquista moderna: l'autore vuole che i mobili non spostabili «scompaiano nelle pareti». Considera gli armadi a muro una soluzione pratica e li definisce esplicitamente una «conquista moderna», anche se osserva che esistono da secoli.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** non riscontra il favore degli inglesi: il testo ricorda che l'armadio a muro inglese esiste da secoli.
- **B)** permette di esibire la ricchezza del contenuto: era la credenza a esibire la ricchezza della famiglia; l'armadio a muro serve invece a riporre gli oggetti senza metterli in mostra.
- **D)** risale all'epoca rinascimentale: il brano non colloca la sua origine nel Rinascimento.
- **E)** è una usanza tipicamente francese: il brano cita sia l'Inghilterra sia la Francia, quindi non è un'usanza esclusivamente francese.

15 **Leggi il brano e rispondi.**

L'eliminazione dei mobili

Cari amici, vi voglio svelare un segreto: non esistono mobili moderni!
Oppure, per esser più precisi: sono moderni soltanto quei mobili che si possono spostare. Tutti i mobili che sono fissati al muro, che quindi non si possono muovere e che, come già appare chiaro dal loro nome, non sono quindi veri e propri mobili: cassapanche e armadi, cristalliere e credenze, oggi praticamente non esistono più. Ma nessuno lo sapeva. E da ciò sono derivati gli errori. Ci si diceva che in ogni epoca gli armadi e le credenze erano stati concepiti in modo moderno, ideati secondo lo spirito del loro tempo e che perciò si aveva il compito di creare anche oggi queste cose secondo lo spirito del nostro tempo. Questo era un ragionamento sbagliato. Perché, dato che oggi gli armadi non esistono più, è impossibile che ve ne siano di moderni. Questi mobili inamovibili sono destinati a custodire. Nelle credenze si conservavano le porcellane, negli armadi i vestiti. Questo genere di mobili adibiti alla custodia erano un simbolo del grado di agiatezza raggiunto. La ricchezza della famiglia veniva gettata in faccia al visitatore per mezzo delle cassepanche e dei cassettoni. Così la credenza custodiva tutti i servizi di cristalleria, le porcellane e l'argenteria del padrone di casa. Era magnifico! Un altar maggiore faceva bella mostra di sé nel posto migliore della stanza da pranzo, e nel Sancta Sanctorum, nel tabernacolo, si trovavano i bicchieri da liquore. Io ho sempre ripetuto ai miei allievi: quanto più una famiglia è ordinaria tanto più ricca e grande è la sua credenza. Gli imperatori non ne possiedono affatto!
La massaia antimoderna si chiede con angoscia dove deve riporre tutte queste cose. Ma lungo il percorso che unisce la stanza da pranzo alla cucina si trovano una quantità di spazi liberi sulle pareti, di vani sotto le finestre e di nicchie che, se chiusi da ante di legno dolce, consentono una sistemazione di cristallerie e porcellane molto più pratica di quella offerta da una profonda credenza. Piatti e bicchieri non hanno nessun bisogno di essere riposti gli uni dietro agli altri.
Ancor più antimoderno è l'uso di custodire i vestiti negli armadi, i quali vengono sistemati nella camera come oggetti di lusso e segno di ricchezza. Si rifletta: un armadio può essere considerato un po' come un astuccio che contiene un gioiello prezioso. Ora si tenga presente la dissonanza che c'è fra il luogo di custodia - l'armadio - e i nostri vestiti moderni. L'armadio è intagliato e intarsiato, gli abiti sono semplici. Tra l'armadio del cortigiano francese e i suoi capi di abbigliamento muniti di bottoni di brillanti esisteva certamente una parentela; era proprio dello spirito di quell'epoca far sfoggio di sé con armadi e cassettoni e far intuire dalla ricchezza dell'armadio il prezioso contenuto. Ma, amici miei, mettetevi una mano sul cuore, non vi sembra che un simile atteggiamento nell'uomo d'oggi sia l'espressione di una gran volgarità?!

Anche gli architetti, intendo dire gli architetti moderni, dovrebbero essere uomini di oggi, quindi uomini moderni. La produzione di mobili spostabili la si lasci al tappezziere e al mobiliere. Costoro fanno mobili stupendi. Mobili che sono moderni come le nostre scarpe e i nostri vestiti, come le nostre valigie di cuoio e le nostre automobili. Ah, non è certamente possibile gloriarsi dei propri pantaloni e dire: sono del Bauhaus di Weimar!
Le persone antimoderne oggi sono una minoranza in via di estinzione. Si tratta per la maggior parte di architetti. Nelle scuole di arte applicata essi vengono allevati artificialmente. È un'impresa ben comica quella di pretendere, ai nostri giorni, di riportare delle persone al livello di epoche passate. Ma c'è poco da riderci sopra; questa impresa ha avuto delle conseguenze disastrose.
Che cosa deve fare l'architetto veramente moderno? Deve costruire delle case nelle quali tutti quei mobili che non si possono muovere scompaiano nelle pareti. Sia che egli costruisca un edificio nuovo, sia che ne curi soltanto l'arredamento. Se tutti gli architetti fossero sempre stati delle persone moderne, tutte le case sarebbero già provviste di armadi a muro. L'armadio a muro

inglese è vecchio di secoli. La Francia costruiva le sue case borghesi fino agli anni settanta del diciannovesimo secolo con armadi a muro. Ma la falsa resurrezione dell'architettura degli armadi ha guastato questa conquista moderna, e oggi persino a Parigi si costruiscono soltanto case prive di armadi a muro.
I letti di ottone, i letti di ferro, i tavoli e le sedie, le poltrone e i sedili in genere, le scrivanie e i tavolini - tutte cose che vengono realizzate in modo moderno dai nostri artigiani (mai dagli architetti!) ognuno se le procuri da sé secondo il suo desiderio, il suo gusto e la sua inclinazione. Ogni cosa va d'accordo col resto perché è moderna (così come le mie scarpe vanno d'accordo con il mio vestito, con il mio cappello, con la mia cravatta e con il mio ombrello, sebbene gli artigiani che li hanno prodotti non si conoscano affatto fra di loro).
All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso.

Gli architetti oggi:

A devono progettare come al Bauhaus
B non devono progettare mobili nelle pareti
C **costituiscono la maggior parte degli antimoderni**
D devono coordinare i mobili con i vestiti
E devono progettare mobili spostabili

Risposta giusta: C
Nel brano l'autore afferma che le persone antimoderne sono ormai una minoranza e che «si tratta per la maggior parte di architetti». Dunque, secondo il testo, la maggior parte degli antimoderni è costituita da architetti: è quanto afferma l'opzione C.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** devono progettare come al Bauhaus: sbagliata perché il brano dice che non ci si deve vantare dei propri abiti dicendo che sono del Bauhaus; non prescrive agli architetti di progettare secondo quello stile.
- **B)** non devono progettare mobili nelle pareti: sbagliata perché l'architetto moderno dovrebbe costruire case in cui i mobili inamovibili scompaiano nelle pareti.
- **D)** devono coordinare i mobili con i vestiti: sbagliata perché il brano sostiene che gli oggetti moderni si accordano tra loro senza che l'architetto debba coordinarli; gli artigiani che li producono possono anche non conoscersi.
- **E)** devono progettare mobili spostabili: sbagliata perché la produzione dei mobili spostabili è affidata al tappezziere e al mobiliere, non all'architetto.

16 **Leggi il brano e rispondi.**

Saper vedere l'architettura

Dopo un secolo di architettura prevalentemente decorativa, scultorea, a-spaziale, il movimento moderno, nel suo splendido intento di riportare l'architettura nel campo che le è proprio, ha messo al bando la decorazione dagli edifici, insistendo sulla tesi che gli unici valori architettonici legittimi sono quelli volumetrici e spaziali. L'architettura razionalista ha puntato sui valori volumetrici, mentre il movimento organico su quelli spaziali. Ma è chiaro che, se come architetti noi sottolineiamo i sostantivi e non gli aggettivi dell'architettura, come critici e storici non possiamo proporre le nostre preferenze nel campo dei modi o delle espressioni figurative come l'unico metro di giudizio per l'architettura di tutti i tempi. Tanto più perché, dopo venti anni di nudismo architettonico, di disinfezione decorativa, di fredda, glaciale volumetria, di sterilizzazione stilistica contraria a troppe esigenze psicologiche e spirituali, la decorazione (sia pure in forma non di ornamentazione applicata, ma di accoppiamento di materiali naturali diversi, di nuovo senso del colore, ecc.) sta rientrando nell'architettura, ed è giusto che ciò sia. La «mancanza della decorazione» non può essere un punto programmatico di nessuna architettura, se non in sede polemica e perciò effimera.
Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?
Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare ed ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici (non meno dei motivi economici, dei valori sociali o funzionali, e delle ragioni tecniche); tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferentemente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.
La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, come avviene per i vari temi costruttivi suaccennati, l'edificio – sia esso l'Arco di Tito, o la Colonna Traiana, o una fontana del Bernini – esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica, e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere d'arte nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurative.
In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.

Lo spazio architettonico:

A è subordinato alla decorazione

B è ininfluente in un giudizio

C è il protagonista dell'architettura

D è conseguenza di una disinfezione decorativa

E è effimero

Risposta giusta: C

Lo spazio interno è il protagonista dell'architettura: il brano afferma che il giudizio su un edificio dipende anzitutto dalla sua concezione spaziale. Decorazione, scultura e pittura possono contribuire al valore dell'opera, ma restano in funzione dello spazio.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** è subordinato alla decorazione: è la decorazione a essere in funzione della concezione spaziale, non il contrario.
- **B)** è ininfluente in un giudizio: il giudizio architettonico si fonda proprio sullo spazio interno.
- **D)** è conseguenza di una disinfezione decorativa: la «disinfezione decorativa» è una fase criticata nel brano, non l'origine dello spazio architettonico.
- **E)** è effimero: il brano definisce effimera la scelta programmatica di eliminare la decorazione, non lo spazio.

17 **Leggi il brano e rispondi.**

Saper vedere l'architettura

Dopo un secolo di architettura prevalentemente decorativa, scultorea, a-spaziale, il movimento moderno, nel suo splendido intento di riportare l'architettura nel campo che le è proprio, ha messo al bando la decorazione dagli edifici, insistendo sulla tesi che gli unici valori architettonici legittimi sono quelli volumetrici e spaziali. L'architettura razionalista ha puntato sui valori volumetrici, mentre il movimento organico su quelli spaziali. Ma è chiaro che, se come architetti noi sottolineiamo i sostantivi e non gli aggettivi dell'architettura, come critici e storici non possiamo proporre le nostre preferenze nel campo dei modi o delle espressioni figurative come l'unico metro di giudizio per l'architettura di tutti i tempi. Tanto più perché, dopo venti anni di nudismo architettonico, di disinfezione decorativa, di fredda, glaciale volumetria, di sterilizzazione stilistica contraria a troppe esigenze psicologiche e spirituali, la decorazione (sia pure in forma non di ornamentazione applicata, ma di accoppiamento di materiali naturali diversi, di nuovo senso del colore, ecc.) sta rientrando nell'architettura, ed è giusto che ciò sia. La «mancanza della decorazione» non può essere un punto programmatico di nessuna architettura, se non in sede polemica e perciò effimera.
Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?
Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare ed ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici (non meno dei motivi economici, dei valori sociali o funzionali, e delle ragioni tecniche); tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferentemente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.
La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, come avviene per i vari temi costruttivi suaccennati, l'edificio – sia esso l'Arco di Tito, o la Colonna Traiana, o una fontana del Bernini – esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica, e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere d'arte nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurative.
In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.

La decorazione, la pittura e la scultura oggi:

A non rientrano nell'architettura

B sono gli unici valori legittimi

C sono da correlarsi alla concezione dello spazio

D devono partecipare indifferentemente all'architettura

E sono un punto programmatico dell'architettura

Risposta giusta: C

Il brano afferma che la decorazione, la pittura e la scultura sono tornate a far parte dell'architettura, ma non sullo stesso piano dello spazio interno. È la concezione spaziale a guidare il giudizio su un edificio; gli altri elementi possono essere importanti, ma vanno valutati in relazione a essa. Per questo sono da correlarsi alla concezione dello spazio.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** non rientrano nell'architettura: il testo dice esplicitamente che decorazione, pittura e scultura vi rientrano.
- **B)** sono gli unici valori legittimi: il brano attribuisce un ruolo fondamentale allo spazio interno, non alla decorazione e alle altre arti.
- **D)** devono partecipare indifferentemente all'architettura: il brano precisa che le altre arti non vi rientrano «indifferentemente».
- **E)** sono un punto programmatico dell'architettura: il testo rifiuta come principio programmatico la mancanza di decorazione, ma non fa della decorazione stessa un principio obbligatorio.

18 **Leggi il brano e rispondi.**

Saper vedere l'architettura

Dopo un secolo di architettura prevalentemente decorativa, scultorea, a-spaziale, il movimento moderno, nel suo splendido intento di riportare l'architettura nel campo che le è proprio, ha messo al bando la decorazione dagli edifici, insistendo sulla tesi che gli unici valori architettonici legittimi sono quelli volumetrici e spaziali. L'architettura razionalista ha puntato sui valori volumetrici, mentre il movimento organico su quelli spaziali. Ma è chiaro che, se come architetti noi sottolineiamo i sostantivi e non gli aggettivi dell'architettura, come critici e storici non possiamo proporre le nostre preferenze nel campo dei modi o delle espressioni figurative come l'unico metro di giudizio per l'architettura di tutti i tempi. Tanto più perché, dopo venti anni di nudismo architettonico, di disinfezione decorativa, di fredda, glaciale volumetria, di sterilizzazione stilistica contraria a troppe esigenze psicologiche e spirituali, la decorazione (sia pure in forma non di ornamentazione applicata, ma di accoppiamento di materiali naturali diversi, di nuovo senso del colore, ecc.) sta rientrando nell'architettura, ed è giusto che ciò sia. La «mancanza della decorazione» non può essere un punto programmatico di nessuna architettura, se non in sede polemica e perciò effimera.
Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?
Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare ed ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici (non meno dei motivi economici, dei valori sociali o funzionali, e delle ragioni tecniche); tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferentemente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.
La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, come avviene per i vari temi costruttivi suaccennati, l'edificio – sia esso l'Arco di Tito, o la Colonna Traiana, o una fontana del Bernini – esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica, e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere d'arte nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurative.
In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.

La storia dell'architettura:

A **si deve occupare del giudizio sullo spazio**

B deve orientare le teorie esoteriche

C si deve occupare delle espressioni figurative

D si fonda sugli aggettivi dell'architettura

E è soprattutto un giudizio sulla inefficacia della decorazione

Risposta giusta: A

Il brano afferma che «la storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali». Il giudizio architettonico riguarda quindi soprattutto lo spazio interno degli edifici: per questo la storia dell'architettura si deve occupare del giudizio sullo spazio.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** deve orientare le teorie esoteriche: il testo esclude esplicitamente l'intento di inventare teorie esoteriche.
- **C)** si deve occupare delle espressioni figurative: queste possono contribuire alla valutazione di un edificio, ma non ne costituiscono il criterio principale.
- **D)** si fonda sugli aggettivi dell'architettura: il brano distingue gli «aggettivi» dagli aspetti essenziali, dando la priorità a questi ultimi.
- **E)** è soprattutto un giudizio sulla inefficacia della decorazione: la decorazione può essere importante, ma non è il criterio fondamentale.

19 **Leggi il brano e rispondi.**

Saper vedere l'architettura

Dopo un secolo di architettura prevalentemente decorativa, scultorea, a-spaziale, il movimento moderno, nel suo splendido intento di riportare l'architettura nel campo che le è proprio, ha messo al bando la decorazione dagli edifici, insistendo sulla tesi che gli unici valori architettonici legittimi sono quelli volumetrici e spaziali. L'architettura razionalista ha puntato sui valori volumetrici, mentre il movimento organico su quelli spaziali. Ma è chiaro che, se come architetti noi sottolineiamo i sostantivi e non gli aggettivi dell'architettura, come critici e storici non possiamo proporre le nostre preferenze nel campo dei modi o delle espressioni figurative come l'unico metro di giudizio per l'architettura di tutti i tempi. Tanto più perché, dopo venti anni di nudismo architettonico, di disinfezione decorativa, di fredda, glaciale volumetria, di sterilizzazione stilistica contraria a troppe esigenze psicologiche e spirituali, la decorazione (sia pure in forma non di ornamentazione applicata, ma di accoppiamento di materiali naturali diversi, di nuovo senso del colore, ecc.) sta rientrando nell'architettura, ed è giusto che ciò sia. La «mancanza della decorazione» non può essere un punto programmatico di nessuna architettura, se non in sede polemica e perciò effimera.
Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?
Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare ed ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici (non meno dei motivi economici, dei valori sociali o funzionali, e delle ragioni tecniche); tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferentemente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.
La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, come avviene per i vari temi costruttivi suaccennati, l'edificio – sia esso l'Arco di Tito, o la Colonna Traiana, o una fontana del Bernini – esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica, e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere d'arte nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurative.
In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.

Il Movimento Moderno ha privilegiato:

A l'ornamentazione applicata degli edifici

B l'aspetto materico e naturale degli edifici

C l'aspetto decorativo degli edifici

D l'aspetto plastico degli edifici

E l'aspetto volumetrico e spaziale degli edifici

Risposta giusta: E

Il brano afferma che il Movimento Moderno, per riportare l'architettura nel suo campo specifico, mise al bando la decorazione e indicò come valori architettonici legittimi quelli volumetrici e spaziali. In particolare, l'architettura razionalista privilegiò i valori volumetrici, mentre il movimento organico si concentrò su quelli spaziali. È quindi corretta l'opzione che riunisce entrambi gli aspetti.

Perché le altre sono sbagliate

20 **Leggi il brano e rispondi.**

Saper vedere l'architettura

Dopo un secolo di architettura prevalentemente decorativa, scultorea, a-spaziale, il movimento moderno, nel suo splendido intento di riportare l'architettura nel campo che le è proprio, ha messo al bando la decorazione dagli edifici, insistendo sulla tesi che gli unici valori architettonici legittimi sono quelli volumetrici e spaziali. L'architettura razionalista ha puntato sui valori volumetrici, mentre il movimento organico su quelli spaziali. Ma è chiaro che, se come architetti noi sottolineiamo i sostantivi e non gli aggettivi dell'architettura, come critici e storici non possiamo proporre le nostre preferenze nel campo dei modi o delle espressioni figurative come l'unico metro di giudizio per l'architettura di tutti i tempi. Tanto più perché, dopo venti anni di nudismo architettonico, di disinfezione decorativa, di fredda, glaciale volumetria, di sterilizzazione stilistica contraria a troppe esigenze psicologiche e spirituali, la decorazione (sia pure in forma non di ornamentazione applicata, ma di accoppiamento di materiali naturali diversi, di nuovo senso del colore, ecc.) sta rientrando nell'architettura, ed è giusto che ciò sia. La «mancanza della decorazione» non può essere un punto programmatico di nessuna architettura, se non in sede polemica e perciò effimera.
Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?
Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare ed ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici (non meno dei motivi economici, dei valori sociali o funzionali, e delle ragioni tecniche); tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferentemente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.
La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, come avviene per i vari temi costruttivi suaccennati, l'edificio – sia esso l'Arco di Tito, o la Colonna Traiana, o una fontana del Bernini – esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica, e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere d'arte nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurative.
In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.

Il giudizio architettonico sullo spazio:

A è positivo se manca uno spazio interno e domina quello esterno

B **è un giudizio sullo spazio interno**

C è un giudizio sull'inadeguatezza della forma rappresentativa

D è inclusivo dello spazio urbano

E è soggetto al valore artistico intrinseco

Risposta giusta: B

Il brano afferma esplicitamente che «Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici». Lo spazio interno è il criterio principale per valutare un edificio: la decorazione e gli altri contributi artistici possono essere importanti, ma dipendono dalla concezione spaziale. Perciò il giudizio architettonico sullo spazio è un giudizio sullo spazio interno.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** è positivo se manca uno spazio interno e domina quello esterno: al contrario, se manca lo spazio interno non si può formulare un giudizio architettonico positivo; l'edificio è ricondotto ad altri ambiti, come la scultura o l'urbanistica.
- **C)** è un giudizio sull'inadeguatezza della forma rappresentativa: il brano non definisce il giudizio architettonico in termini di forma rappresentativa, ma lo riferisce allo spazio interno degli edifici.
- **D)** è inclusivo dello spazio urbano: il brano distingue lo spazio interno, centrale nel giudizio architettonico, dall'insieme volumetrico, che può rientrare nella storia dell'urbanistica.
- **E)** è soggetto al valore artistico intrinseco: il valore artistico intrinseco non è il criterio fondamentale del giudizio architettonico; lo è la concezione dello spazio interno.

---

21 **Un distributore automatico vende caramelle a 10 centesimi di euro l'una. Le caramelle sono di tre colori, mescolate fra loro, ed escono in modo casuale. Luca conta al suo interno 10 caramelle blu, 11 verdi e 12 rosse.Quanti soldi deve essere disposto a spendere per essere sicuro di averne almeno una blu e tre verdi?**

A 1,60 euro

B 2,40 euro

C 1,20 euro

D **2,50 euro**

E 1,30 euro

Risposta giusta: D

Per essere sicuri di ottenere almeno una caramella blu e tre verdi, consideriamo il caso più sfavorevole. Luca potrebbe ricevere prima tutte le 10 blu, tutte le 12 rosse e soltanto 2 verdi: dopo 24 caramelle non avrebbe ancora tre verdi. La 25ª sarebbe necessariamente verde. A quel punto avrebbe anche almeno una blu, perché le caramelle non blu sono in tutto $11 + 12 = 23$. Deve quindi poter spendere $25 \times 0,10 = 2,50$ euro.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 1,60 euro: corrisponde a 16 caramelle, insufficienti.
- **B)** 2,40 euro: corrisponde a 24 caramelle; potrebbero essere 10 blu, 12 rosse e solo 2 verdi.
- **C)** 1,20 euro: corrisponde a 12 caramelle, insufficienti per avere la certezza richiesta.
- **E)** 1,30 euro: corrisponde a 13 caramelle, insufficienti.

22 **Dieci amici, per fare una scampagnata, hanno a disposizione tre auto da cinque posti. Quale delle seguenti affermazioni possiamo ritenere certamente vera?**

A Nessuna auto partirà piena
B Almeno un'auto partirà piena
C Almeno un'auto rimarrà vuota
D **Se un'auto rimarrà vuota, almeno un'auto sarà piena**
E Nessuna auto rimarrà vuota

Risposta giusta: D

Se un'auto rimane vuota, i dieci amici devono viaggiare nelle altre due. Poiché ciascuna ha cinque posti, tutti e dieci i posti disponibili saranno occupati: entrambe le auto partiranno piene. L'affermazione D è quindi certamente vera.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Nessuna auto partirà piena: può accadere che due auto partano con cinque persone ciascuna.
- **B)** Almeno un'auto partirà piena: con una distribuzione di 4, 3 e 3 persone, nessuna auto è piena.
- **C)** Almeno un'auto rimarrà vuota: i dieci amici possono distribuirsi fra tutte e tre le auto, per esempio 4, 3 e 3.
- **E)** Nessuna auto rimarrà vuota: con cinque persone in ciascuna di due auto, la terza rimane vuota.

---

23 **Il venusiano Vrxff afferma: "Su Venere nessuno può avere più di una mgl" Il suo amico marziano Mrkzz lo informa che su Marte questa norma non è in vigore. Dunque, necessariamente:**

A **i Marziani possono avere più di una mgl**
B ogni Marziano ha più di una mgl
C almeno un Marziano ha più di una mgl
D se un Venusiano abita su Marte allora ha più di una mgl
E tutti i Venusiani hanno una e una sola mgl

Risposta giusta: A

Su Venere è vietato avere più di una mgl; su Marte, invece, questa norma non è in vigore. Dunque i Marziani possono avere più di una mgl, ma non è detto che qualcuno ne abbia effettivamente più di una.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** ogni Marziano ha più di una mgl: l'assenza del divieto non impone di averne più di una.
- **C)** almeno un Marziano ha più di una mgl: il permesso non dimostra che qualcuno ne abbia più di una.
- **D)** se un Venusiano abita su Marte allora ha più di una mgl: abitare su Marte non obbliga ad averne più di una.
- **E)** tutti i Venusiani hanno una e una sola mgl: la norma vieta di averne più di una, ma non esclude che qualcuno non ne abbia nessuna.

---

24 **Quanti lunedì possono esserci, al massimo, in 45 giorni consecutivi?**

A Dipende dai mesi
B 5
C 7
D 8
E 6

Risposta giusta: C

In 45 giorni ci sono 6 settimane complete e altri 3 giorni: $45 = 6 \cdot 7 + 3$. Le settimane complete contengono 6 lunedì; i 3 giorni rimanenti possono contenerne uno in più. Per esempio, se il primo giorno è lunedì, lo sono anche i giorni 8, 15, 22, 29, 36 e 43: in totale 7.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Dipende dai mesi: sbagliata perché conta la successione dei giorni della settimana, non il mese.
- **B)** 5: sbagliata perché 6 settimane complete contengono già 6 lunedì.
- **D)** 8: sbagliata perché in 3 giorni aggiuntivi può cadere al massimo un lunedì.
- **E)** 6: sbagliata perché è possibile avere un settimo lunedì nei 3 giorni aggiuntivi.

---

25 **Se è vero che**
• tutti i filosofi sono saggi
• alcuni filosofi sono anche matematici
• Aristotele fu un importante filosofo greco
se ne deduce necessariamente che:

A tutte le persone sagge sono anche matematici
B esistono matematici che non sono saggi
C i saggi greci furono filosofi
D Aristotele fu anche un matematico
E alcuni matematici sono saggi

Risposta giusta: E

Alcuni filosofi sono matematici e tutti i filosofi sono saggi. Quindi quei filosofi che sono anche matematici sono saggi: esistono necessariamente alcuni matematici saggi.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** tutte le persone sagge sono anche matematici: non sappiamo se tutti i saggi siano matematici.
- **B)** esistono matematici che non sono saggi: non è detto che esistano matematici non saggi.
- **C)** i saggi greci furono filosofi: il fatto che tutti i filosofi siano saggi non implica che tutti i saggi greci fossero filosofi.
- **D)** Aristotele fu anche un matematico: sappiamo che Aristotele era filosofo, ma non che appartenesse al gruppo dei filosofi matematici.

---

26 **C'è una scatola contenente gettoni da gioco. La metà di essi è quadrata e l'altra metà è rotonda. I gettoni per metà sono verdi e per metà sono blu. Si può dedurre necessariamente che:**

A i quattro tipi di gettoni (quadrati blu, quadrati verdi, rotondi blu, rotondi verdi) sono in numero uguale

B il numero di gettoni rotondi verdi è uguale al numero di gettoni quadrati blu

C il numero di gettoni deve essere un multiplo di quattro

D il numero dei gettoni quadrati blu è uguale al numero dei gettoni quadrati verdi

E il numero dei gettoni quadrati blu è uguale al numero dei gettoni rotondi blu

Risposta giusta: B

Indichiamo con x i gettoni quadrati blu, con y i quadrati verdi, con z i rotondi blu e con w i rotondi verdi. Poiché metà dei gettoni è quadrata e metà rotonda, $x + y = z + w$. Poiché metà è blu e metà verde, $x + z = y + w$. Sottraendo le due uguaglianze si ottiene $y = z$; sostituendo nella prima, $x = w$. Dunque i gettoni rotondi verdi sono necessariamente tanti quanti i quadrati blu.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** i quattro tipi di gettoni (quadrati blu, quadrati verdi, rotondi blu, rotondi verdi) sono in numero uguale: nell'esempio con due gettoni, due tipi sono assenti.
- **C)** il numero di gettoni deve essere un multiplo di quattro: bastano due gettoni, uno quadrato blu e uno rotondo verde.
- **D)** il numero dei gettoni quadrati blu è uguale al numero dei gettoni quadrati verdi: nell'esempio sono rispettivamente uno e zero.
- **E)** il numero dei gettoni quadrati blu è uguale al numero dei gettoni rotondi blu: nell'esempio sono rispettivamente uno e zero.

27 **Alla festa da ballo organizzata per festeggiare il diploma sono presenti tanti ragazzi quante ragazze; esattamente un terzo dei presenti è maggiorenne. Vengono formate le coppie per il ballo, ognuna delle quali è composta da un ragazzo e una ragazza; nessuno resta senza compagno/a. Si considerino le seguenti affermazioni:**
1. in ogni coppia il ragazzo è maggiorenne e la ragazza minorenne
2. in ogni coppia il ragazzo è minorenne e la ragazza maggiorenne
3. in ogni coppia il ragazzo è minorenne
4. in ogni coppia la ragazza è minorenne
5. ci sono meno di 6 persone
Indicando con (P) le affermazioni possibili e con (N) quelle non possibili, dire quale è la giusta sequenza di affermazioni possibili e non possibili:

A 1.N – 2.P – 3.N – 4.P – 5.P
B **1.N – 2.N – 3.P – 4.P – 5.N**
C 1.N – 2.N – 3.P – 4.N – 5.N
D 1.N – 2.N – 3.N – 4.P – 5.N
E 1.N – 2.P – 3.P – 4.N – 5.N

Risposta giusta: B

Se le coppie sono n, i presenti sono $2n$ e i maggiorenni sono $\frac{2n}{3}$. Questo numero deve essere intero: il più piccolo valore possibile è $n = 3$, cioè 6 persone. Inoltre i maggiorenni sono meno delle n persone di ciascun sesso. Le affermazioni 1 e 2 non sono possibili: entrambe richiederebbero un maggiorenne per ogni coppia, quindi n maggiorenni. La 3 è possibile se tutti i maggiorenni sono ragazze; la 4 è possibile se sono tutti ragazzi. La 5 non è possibile, perché i presenti sono almeno 6. La sequenza è dunque N – N – P – P – N.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 1.N – 2.P – 3.N – 4.P – 5.P: la 2 e la 5 non sono possibili, mentre la 3 lo è.
- **C)** 1.N – 2.N – 3.P – 4.N – 5.N: anche la 4 è possibile.
- **D)** 1.N – 2.N – 3.N – 4.P – 5.N: anche la 3 è possibile.
- **E)** 1.N – 2.P – 3.P – 4.N – 5.N: la 2 non è possibile e la 4 lo è.

28 **Un'indagine, condotta dall'ufficio del personale di una grande azienda (in cui ci sono almeno tre dirigenti) sui propri dipendenti maschi, ha mostrato che:**
• almeno un dipendente non è calvo
• tutti i dirigenti sono calvi
• non è vero che almeno un dipendente non è laureato.
A questo punto, solo una delle seguenti proposizioni è deducibile per l'azienda in questione. Quale?

A Almeno un calvo non è laureato
B Tutti i dipendenti, tranne uno, sono calvi
C Tutti i calvi sono dirigenti
D Nessun laureato è calvo
E Almeno un laureato non è calvo

Risposta giusta: E
«Non è vero che almeno un dipendente non è laureato» significa che tutti i dipendenti considerati sono laureati. Poiché almeno uno di loro non è calvo, esiste almeno un laureato non calvo: è quanto afferma A.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Almeno un calvo non è laureato: tutti i dipendenti considerati sono laureati.
- **B)** Tutti i dipendenti, tranne uno, sono calvi: i dipendenti non calvi potrebbero essere più di uno.
- **C)** Tutti i calvi sono dirigenti: sappiamo che i dirigenti sono calvi, non che ogni calvo sia dirigente.
- **D)** Nessun laureato è calvo: i dirigenti sono calvi e, come gli altri dipendenti considerati, laureati.

---

29 **Si consideri il famoso detto popolare: Non tutte le ciambelle riescono col buco. Quale delle seguenti proposizioni è la NEGAZIONE di questo asserto?**

A Non tutti i dolci in cui non è presente un buco sono ciambelle
B Non tutti i dolci in cui è presente un buco sono ciambelle
C In tutte le ciambelle è presente almeno un buco
D In tutte le ciambelle non è presente alcun buco
E In alcune ciambelle non è presente alcun buco

Risposta giusta: C
«Non tutte le ciambelle riescono col buco» significa che esiste almeno una ciambella senza buco. Per negare questa affermazione bisogna escludere ogni eccezione: in tutte le ciambelle è presente almeno un buco. È quindi corretta la C.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Non tutti i dolci in cui non è presente un buco sono ciambelle: riguarda anche dolci diversi dalle ciambelle.
- **B)** Non tutti i dolci in cui è presente un buco sono ciambelle: riguarda anche dolci diversi dalle ciambelle.
- **D)** In tutte le ciambelle non è presente alcun buco: afferma che nessuna ciambella ha un buco, non che tutte lo hanno.
- **E)** In alcune ciambelle non è presente alcun buco: esprime il detto iniziale, non la sua negazione.

---

30 **Appio e Beppo mangiano a più non posso (e allo stesso ritmo) e svuotano tutta la loro dispensa in 90 minuti. Se avessero invitato anche Cecco, mangiando tutti ugualmente allo stesso ritmo di prima, quanto tempo avrebbero impiegato ad esaurire le stesse scorte alimentari?**

A 30 minuti
B 45 minuti
C **1 ora**
D 40 minuti
E 50 minuti

Risposta giusta: C

Appio e Beppo consumano insieme le scorte in 90 minuti. Poiché tutti mangiano allo stesso ritmo, passando da due a tre persone il consumo complessivo diventa $\frac{3}{2}$ di quello iniziale. Il tempo si riduce quindi a $90 \cdot \frac{2}{3} = 60$ minuti, cioè 1 ora.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 30 minuti: ridurrebbe il tempo a un terzo, anziché a due terzi.
- **B)** 45 minuti: sarebbe il tempo necessario se mangiassero quattro persone allo stesso ritmo.
- **D)** 40 minuti: è un tempo troppo breve per tre persone che mangiano al ritmo indicato.
- **E)** 50 minuti: è inferiore ai 60 minuti necessari.

---

31 **Per i loro computer, le due amiche Anna e Beatrice scelgono entrambe una password di 8 cifre; decidono di utilizzare tutte le cifre da 1 a 8, disposte in modo che due cifre di posto consecutivo non differiscano né di 1 né di 2 unità. La password 36184725 soddisfa, per esempio, le richieste. Anna sceglie la password che forma il numero di 8 cifre più grande possibile, mentre Beatrice sceglie quello più piccolo possibile. Qual è la differenza tra i due numeri scelti?**

A 64729081
B **70548327**
C 72364555
D Non si può determinare
E 71152712

Risposta giusta: B

Per ottenere il numero più grande, si scelgono nell'ordine le cifre più alte che permettono di completare la password rispettando il vincolo: 85274163. Con lo stesso criterio, scegliendo le cifre più basse, si ottiene il numero più piccolo: 14725836. In entrambe le password sono presenti tutte le cifre da 1 a 8 e ogni coppia di cifre consecutive differisce di almeno 3. La differenza è $85274163 - 14725836 = 70548327$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 64729081: non coincide con la differenza calcolata.
- **C)** 72364555: non coincide con la differenza calcolata.
- **D)** Non si può determinare: le condizioni permettono di individuare il numero massimo e quello minimo.
- **E)** 71152712: non coincide con la differenza calcolata.

32 **Siamo in presenza di 4 militari aventi 4 gradi diversi (generale, maggiore, caporale e soldato semplice), che provengono da 4 regioni italiane diverse (Calabria, Lombardia, Piemonte e Sardegna).**
Si sa che Antonio è un generale lombardo, Bruno è piemontese, Donato è un soldato semplice, che il maggiore non è calabrese e che Carlo non è un caporale. Si può stabilire chi è il sardo?

- **A** **Carlo è il sardo**
- **B** I dati non sono sufficienti per stabilirlo
- **C** Donato è il sardo
- **D** Non lo sono né Bruno né Carlo
- **E** Non lo sono né Antonio né Carlo

Risposta giusta: A

Antonio è il generale lombardo e Donato è il soldato semplice. Carlo non è un caporale: tra i gradi rimasti deve quindi essere il maggiore. Il maggiore non è calabrese; poiché Lombardia e Piemonte sono già le regioni di Antonio e Bruno, Carlo può essere soltanto sardo. Donato è dunque calabrese.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** I dati non sono sufficienti per stabilirlo: sbagliata perché i vincoli individuano Carlo come sardo.
- **C)** Donato è il sardo: sbagliata perché Donato è calabrese.
- **D)** Non lo sono né Bruno né Carlo: sbagliata perché Carlo è sardo.
- **E)** Non lo sono né Antonio né Carlo: sbagliata perché Carlo è sardo.

TEST DI STORIA

33 **La Guerra di Crimea (1853-56) vedeva schierati gli eserciti:**

A **della Russia zarista contro una coalizione europea alleata dell'Impero Ottomano**
B dell'impero Ottomano contro una coalizione alleata della Russia
C dell'Inghilterra e del Regno di Sardegna contro l'Impero Ottomano
D dell'Inghilterra, della Francia e del Regno di Sardegna contro l'Impero Ottomano
E dell'Austria e della Prussia contro una coalizione alleata della Russia

Risposta giusta: A

La Russia zarista combatté contro l'Impero Ottomano, sostenuto da una coalizione che comprendeva Regno Unito, Francia e Regno di Sardegna. Il Regno di Sardegna partecipò dunque alla guerra come alleato degli Ottomani, non della Russia.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** dell'impero Ottomano contro una coalizione alleata della Russia: sbagliata perché la coalizione europea sosteneva l'Impero Ottomano contro la Russia.
- **C)** dell'Inghilterra e del Regno di Sardegna contro l'Impero Ottomano: sbagliata perché entrambi erano alleati dell'Impero Ottomano; inoltre manca la Francia.
- **D)** dell'Inghilterra, della Francia e del Regno di Sardegna contro l'Impero Ottomano: sbagliata perché questi Stati erano alleati dell'Impero Ottomano.
- **E)** dell'Austria e della Prussia contro una coalizione alleata della Russia: sbagliata perché Austria e Prussia non combatterono contro la coalizione indicata; la Russia era avversaria degli Ottomani.

34 **Il termine simonia deriva:**

A dalle pratiche di esorcismo compiute dai cosiddetti simoniaci nel XVI secolo
B **dalla volontà di Simon Mago di comprare le facoltà taumaturgiche degli Apostoli**
C dal divieto di adorare immagini sacre deciso al Concilio di Nicea
D dall'opposizione della Chiesa alla interferenza dei principi sovrani
E dalla negazione di Simon Pietro ad ammettere il suo discepolato

Risposta giusta: B

Il termine «simonia» prende il nome da Simon Mago, che, secondo gli Atti degli Apostoli, offrì denaro per ottenere dagli apostoli il potere di conferire lo Spirito Santo. L'episodio è all'origine del nome dato alla compravendita di beni o cariche spirituali.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** dalle pratiche di esorcismo compiute dai cosiddetti simoniaci nel XVI secolo: la simonia non indica una pratica di esorcismo.
- **C)** dal divieto di adorare immagini sacre deciso al Concilio di Nicea: riguarda le immagini sacre, non l'origine del termine «simonia».
- **D)** dall'opposizione della Chiesa alla interferenza dei principi sovrani: descrive un conflitto sui poteri della Chiesa, non l'origine del termine.
- **E)** dalla negazione di Simon Pietro ad ammettere il suo discepolato: confonde Simon Pietro con Simon Mago.

35 **Le vie di molte città italiane denominate "XX settembre" devono il loro nome al giorno:**

A della firma dell'armistizio con gli anglo-americani
B della prima seduta del Parlamento italiano
C della proclamazione della Repubblica italiana
D **della presa di Porta Pia a Roma**
E della vittoria di Vittorio Veneto

Risposta giusta: D

Il 20 settembre 1870 l'esercito italiano aprì una breccia nelle mura di Roma presso Porta Pia ed entrò in città. Le vie chiamate «XX settembre» ricordano questo evento, decisivo per l'unificazione italiana.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** della firma dell'armistizio con gli anglo-americani: l'armistizio fu firmato il 3 settembre 1943.
- **B)** della prima seduta del Parlamento italiano: si tenne il 18 febbraio 1861.
- **C)** della proclamazione della Repubblica italiana: risale al giugno 1946.
- **E)** della vittoria di Vittorio Veneto: avvenne nel novembre 1918.

---

36 **La Guerra Civile americana fu combattuta:**

A **nella seconda metà dell'Ottocento**
B nell'ultimo decennio dell'Ottocento
C nel primo decennio dell'Ottocento
D nel quarto decennio dell'Ottocento
E alla fine del Settecento

Risposta giusta: A

La Guerra Civile americana si combatté dal 1861 al 1865. Questi anni appartengono alla seconda metà dell'Ottocento, quindi è corretta l'opzione A.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** nell'ultimo decennio dell'Ottocento: indica gli anni Novanta, successivi alla guerra.
- **C)** nel primo decennio dell'Ottocento: indica l'inizio del secolo, molti anni prima della guerra.
- **D)** nel quarto decennio dell'Ottocento: indica un periodo precedente al 1861.
- **E)** alla fine del Settecento: indica il secolo precedente.

---

37 **La "dittatura dei colonnelli" ebbe luogo nell'attuale:**

A Spagna
B Cile
C Portogallo
D **Grecia**
E Libia

Risposta giusta: D

La "dittatura dei colonnelli" fu il regime militare instaurato in Grecia con un colpo di Stato nel 1967 e durato fino al 1974. L'opzione corretta è quindi B) Grecia.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Spagna: fu governata dalla dittatura di Francisco Franco.
- **B)** Cile: conobbe la dittatura militare di Augusto Pinochet.
- **C)** Portogallo: fu governato dal regime autoritario dell'Estado Novo, non dalla dittatura dei colonnelli.
- **E)** Libia: il colpo di Stato militare del 1969 portò al potere Muʿammar Gheddafi, ma l'espressione indicata si riferisce alla Grecia.

---

38 **Cosa prevedeva l'Atto di Navigazione del 1651?**

A Solo le navi olandesi potevano commerciare tra madrepatria e colonie olandesi
B **Solo le navi inglesi potevano commerciare tra madrepatria e colonie britanniche**
C La concessione agli olandesi della possibilità di commerciare con le colonie britanniche
D La piena liberalizzazione del commercio con tutte le colonie
E La concessione agli inglesi della possibilità di commerciare con le colonie olandesi

Risposta giusta: B

L'Atto di Navigazione del 1651 riservava alle navi inglesi il commercio tra la madrepatria e le colonie britanniche. La misura mirava a rafforzare la flotta mercantile inglese e a limitare il ruolo degli olandesi, allora importanti intermediari nei traffici marittimi.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Solo le navi olandesi potevano commerciare tra madrepatria e colonie olandesi: l'atto era una legge inglese e riguardava i traffici britannici.
- **C)** La concessione agli olandesi della possibilità di commerciare con le colonie britanniche: l'obiettivo era limitare, non favorire, il commercio olandese con quelle colonie.
- **D)** La piena liberalizzazione del commercio con tutte le colonie: l'atto introduceva restrizioni, non una liberalizzazione.
- **E)** La concessione agli inglesi della possibilità di commerciare con le colonie olandesi: l'atto disciplinava il commercio britannico, non concedeva accesso alle colonie olandesi.

39 **Quale dei seguenti avvenimenti accadde il 25 luglio 1943?**

A La conferenza di Casablanca
B La firma dell'armistizio con gli Alleati
C La fondazione della Repubblica Sociale Italiana a Salò
D L'eccidio delle Fosse Ardeatine
E L'arresto di Mussolini

Risposta giusta: E

Il 25 luglio 1943, dopo che il Gran Consiglio del fascismo aveva votato contro Mussolini, il re Vittorio Emanuele III lo destituì dalla carica di capo del governo. Mussolini fu arrestato al termine dell'udienza con il re.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** La conferenza di Casablanca: si svolse nel gennaio 1943.
- **B)** La firma dell'armistizio con gli Alleati: avvenne il 3 settembre 1943; l'armistizio fu annunciato l'8 settembre.
- **C)** La fondazione della Repubblica Sociale Italiana a Salò: avvenne nel settembre 1943, dopo la liberazione di Mussolini.
- **D)** L'eccidio delle Fosse Ardeatine: avvenne il 24 marzo 1944.

---

40 **Nel 31 a.C., ad Azio, si ebbe uno scontro che decise la futura storia di Roma. Chi si fronteggiò?**

A Giulio Cesare e Pompeo
B Ottaviano e Marco Antonio
C Giulio Cesare e Ottaviano
D Ottaviano e Pompeo
E Marco Antonio e Giulio Cesare

Risposta giusta: B

Nel 31 a.C., nella battaglia navale di Azio, si scontrarono le forze di Ottaviano e quelle di Marco Antonio, alleato di Cleopatra. La vittoria di Ottaviano segnò la fine del potere di Marco Antonio e aprì la strada al principato di Augusto.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Giulio Cesare e Pompeo: sbagliata perché il loro scontro appartiene a una precedente guerra civile.
- **C)** Giulio Cesare e Ottaviano: sbagliata perché Giulio Cesare era morto prima del 31 a.C.
- **D)** Ottaviano e Pompeo: sbagliata perché Pompeo era morto prima della battaglia di Azio.
- **E)** Marco Antonio e Giulio Cesare: sbagliata perché Giulio Cesare era morto nel 44 a.C.

---

41 **Nel 1293, a Firenze, Giano della Bella fece approvare gli Ordinamenti di Giustizia. Quale fu la più importante conseguenza che derivò da tale riforma?**

A La borghesia (artigianato, mercanti, liberi professionisti) fu esclusa dal governo della città
B I Guelfi, Neri e Bianchi, furono esclusi dal governo della città
C Il popolo magro (salariati, braccianti) poté accedere al governo della città
D **I magnati (nobili di antica tradizione e latifondisti) furono esclusi dal governo della città**
E Solo i Guelfi Bianchi furono esclusi dal governo della città

Risposta giusta: D

Gli Ordinamenti di Giustizia del 1293 rafforzarono il governo delle corporazioni fiorentine ed esclusero i magnati dalle principali cariche cittadine. La conseguenza più importante fu quindi l'esclusione dal governo dei nobili appartenenti alle famiglie più potenti.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** La borghesia (artigianato, mercanti, liberi professionisti) fu esclusa dal governo della città: al contrario, le corporazioni di queste categorie rafforzarono il proprio ruolo politico.
- **B)** I Guelfi, Neri e Bianchi, furono esclusi dal governo della città: la riforma non escludeva i Guelfi in quanto tali.
- **C)** Il popolo magro (salariati, braccianti) poté accedere al governo della città: l'accesso alle cariche restò legato alle corporazioni e non fu esteso ai lavoratori salariati.
- **E)** Solo i Guelfi Bianchi furono esclusi dal governo della città: gli Ordinamenti colpivano i magnati, non una sola fazione guelfa.

42 **Cosa si intende con il termine architettonico "transetto" riferito agli edifici di culto?**

A L'area percorribile posta dietro l'altare maggiore
B Il percorso di passaggio al centro della navata
C Il sistema delle cappelle laterali
D Un ambiente che precede l'ingresso
E **Uno spazio che interseca perpendicolarmente la navata**

Risposta giusta: E

Il transetto è lo spazio trasversale che interseca perpendicolarmente la navata principale di una chiesa. Nelle piante a croce, forma il braccio corto della croce.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** L'area percorribile posta dietro l'altare maggiore: questa è il deambulatorio.
- **B)** Il percorso di passaggio al centro della navata: questo non è uno spazio trasversale che interseca la navata.
- **C)** Il sistema delle cappelle laterali: le cappelle laterali sono ambienti distinti dal transetto.
- **D)** Un ambiente che precede l'ingresso: questo può essere un atrio o un nartece.

43 **Quale dei personaggi elencati non è coerente con gli altri?**

- **A** **Alessandro Antonelli**
- B Giuseppe Terragni
- C Walter Gropius
- D Ludwig Mies van der Rohe
- E Le Corbusier

Risposta giusta: A

Alessandro Antonelli è l'intruso: operò soprattutto nell'Ottocento ed è noto, tra l'altro, per la Mole Antonelliana. Gli altri quattro architetti sono legati all'architettura moderna del Novecento: Mies van der Rohe, Gropius e Le Corbusier al Movimento Moderno, Terragni al Razionalismo italiano.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** Giuseppe Terragni: è un esponente del Razionalismo italiano del Novecento.
- **C)** Walter Gropius: è un protagonista del Movimento Moderno e fondò il Bauhaus.
- **D)** Ludwig Mies van der Rohe: è un protagonista del Movimento Moderno.
- **E)** Le Corbusier: è uno dei principali esponenti del Movimento Moderno.

44 **Di chi sono i cicli di affreschi Storie della vita di San Giovanni Battista e Storie di San Francesco presenti nella Cappella Peruzzi e nella Cappella Bardi della Chiesa di Santa Croce a Firenze?**

- **A** **Giotto**
- B Beato Angelico
- C Domenico Ghirlandaio
- D Ambrogio Lorenzetti
- E Cimabue

Risposta giusta: A

Giotto dipinse gli affreschi delle cappelle Peruzzi e Bardi nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Nella Cappella Peruzzi raffigurò storie di san Giovanni Battista (e di san Giovanni Evangelista); nella Cappella Bardi, storie di san Francesco.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** Beato Angelico: non dipinse i cicli indicati.
- **C)** Domenico Ghirlandaio: non è l'autore degli affreschi delle cappelle Peruzzi e Bardi.
- **D)** Ambrogio Lorenzetti: non dipinse i cicli indicati.
- **E)** Cimabue: non è l'autore di questi cicli di affreschi.

45 **L'opera qui riprodotta è di:**



- **A** **Lucio Fontana**
- B Alberto Burri
- C Piero Manzoni
- D Fausto Melotti
- E Giorgio De Chirico

Risposta giusta: A

L'opera è di Lucio Fontana. Nell'immagine si vede una composizione circolare, con una superficie segnata da numerosi fori: la perforazione della materia è un tratto distintivo dei suoi «Concetti spaziali». I fori aprono visivamente la superficie e introducono l'idea di uno spazio oltre l'opera.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** Alberto Burri: sperimentò combustioni e materiali lacerati, ma i fori visibili nell'immagine sono caratteristici della ricerca spaziale di Fontana.
- **C)** Piero Manzoni: le sue opere più note indagano la materia e il concetto di opera d'arte, ma questa superficie perforata rimanda a Fontana.
- **D)** Fausto Melotti: è noto soprattutto per sculture leggere e strutture lineari, non per questo tipo di perforazione della superficie.
- **E)** Giorgio De Chirico: la sua pittura metafisica presenta figure, oggetti e ambienti riconoscibili, assenti qui.

---

46 **Mettere in ordine cronologico le seguenti architetture:**



- A b – c – a – e – d
- **B** **b – a – c – e – d**
- C a – b – d – e – c
- D a – b – e – d – c
- E c – b – a – d – e

Risposta giusta: B

Nelle immagini si riconoscono: b, il Palazzo della Secessione di Vienna (1898), con la cupola decorata; a, la Villa Savoye (1928-1931), edificio bianco sollevato su pilastri; c, un'architettura dalla copertura a vela della metà del Novecento; e, il Centre Pompidou (1977), con strutture e scale esterne a vista; d, il Guggenheim di Bilbao (1997), dalle forme metalliche curve. L'ordine cronologico è quindi b – a – c – e – d.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** b – c – a – e – d: colloca c prima della Villa Savoye.
- **C)** a – b – d – e – c: colloca la Villa Savoye prima del Palazzo della Secessione e il Guggenheim prima del Centre Pompidou.
- **D)** a – b – e – d – c: colloca la Villa Savoye prima del Palazzo della Secessione e c dopo il Guggenheim.
- **E)** c – b – a – d – e: colloca c prima del Palazzo della Secessione e il Guggenheim prima del Centre Pompidou.

---

47 **Quale dei seguenti termini non ha attinenza con gli altri?**

A Pronao
B Peristasi
C Stilobate
D **Anfitrione**
E Opistodomo

Risposta giusta: D

Anfitrione indica chi ospita degli invitati; è anche il nome di un personaggio della mitologia greca. Non è un elemento del tempio greco, a differenza degli altri quattro termini.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Pronao: è lo spazio d'ingresso davanti alla cella del tempio.
- **B)** Peristasi: è il colonnato che circonda il tempio.
- **C)** Stilobate: è il piano su cui poggiano le colonne del tempio.
- **E)** Opistodomo: è l'ambiente posto sul retro del tempio greco.

---

48 **Quale di queste correnti artistiche non può essere considerata un'avanguardia artistica del Novecento?**

A Die Brucke
B Costruttivismo
C Espressionismo
D De Stijl
E **Eclettismo**

Risposta giusta: E

L'Eclettismo non è un'avanguardia artistica del Novecento: si afferma soprattutto nell'Ottocento e combina elementi tratti da stili storici diversi. Le avanguardie novecentesche, invece, cercano nuovi linguaggi espressivi, spesso rompendo con la tradizione.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Die Brucke: è un gruppo artistico fondato nel 1905, legato all'Espressionismo.
- **B)** Costruttivismo: è un'avanguardia nata in Russia nel Novecento.
- **C)** Espressionismo: è un movimento d'avanguardia del primo Novecento.
- **D)** De Stijl: è un movimento d'avanguardia fondato nei Paesi Bassi nel Novecento.

---

49 **La “Scuola di Chicago” fu:**

A la prima Facoltà di Architettura degli Usa inaugurata dopo la Guerra di Secessione

B il più significativo edificio pubblico realizzato negli Stati Uniti durante gli anni della presidenza Roosevelt

C la sede universitaria dove si formarono i più importanti architetti americani

D **un movimento architettonico che progettò molti edifici sviluppati in altezza, sorretti da strutture metalliche**

E un’Accademia di Belle Arti sorta a Chicago, che diffuse negli Stati Uniti le correnti eclettiche provenienti dall’Europa

Risposta giusta: D

La Scuola di Chicago fu un movimento architettonico sviluppatosi alla fine dell’Ottocento. I suoi architetti progettarono edifici di molti piani, resi possibili da strutture portanti metalliche: è proprio ciò che descrive l’opzione D.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** la prima Facoltà di Architettura degli Usa inaugurata dopo la Guerra di Secessione: non era una facoltà universitaria.
- **B)** il più significativo edificio pubblico realizzato negli Stati Uniti durante gli anni della presidenza Roosevelt: non indica un singolo edificio e nacque prima di quella presidenza.
- **C)** la sede universitaria dove si formarono i più importanti architetti americani: non era una sede universitaria, ma un movimento architettonico.
- **E)** un’Accademia di Belle Arti sorta a Chicago, che diffuse negli Stati Uniti le correnti eclettiche provenienti dall’Europa: non era un’accademia e si distinse soprattutto per le innovazioni costruttive degli edifici in altezza.

50 **La centuriazione era un sistema elaborato nell’età romana per:**

A la delimitazione di un territorio con cardini e decumani attraverso un sistema di canali artificiali

B la costituzione di drappelli composti da 100 armati

C elevare l’altezza degli impianti difensivi urbani

D la pavimentazione stradale delle vie imperiali

E **la lottizzazione agraria in elementi quadrati tra loro tutti uguali**

Risposta giusta: E

La centuriazione era il sistema romano di suddivisione dei terreni agricoli mediante una griglia di assi perpendicolari, detti cardini e decumani. La griglia delimitava appezzamenti regolari, generalmente quadrati e di uguale estensione: per questo è corretta l’opzione E.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** la delimitazione di un territorio con cardini e decumani attraverso un sistema di canali artificiali: i cardini e i decumani erano assi della griglia territoriale, non un sistema di canali artificiali.
- **B)** la costituzione di drappelli composti da 100 armati: riguarda l’organizzazione militare, non la divisione dei terreni.
- **C)** elevare l’altezza degli impianti difensivi urbani: non aveva uno scopo difensivo né riguardava l’altezza delle fortificazioni.
- **D)** la pavimentazione stradale delle vie imperiali: la centuriazione riguardava la ripartizione del territorio agricolo, non la pavimentazione delle strade.

51 **Nel lessico architettonico, un arco non può essere definito:**

A sghembo
B lobato
C scemo
D cieco
E a schifo

Risposta giusta: E

«A schifo» definisce una volta, non un arco: la volta a schifo ha una parte centrale pressoché piana, raccordata ai lati da superfici curve.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** sghembo: è un arco disposto obliquamente rispetto alla struttura in cui si trova.
- **B)** lobato: è un arco il cui profilo è formato da più lobi.
- **C)** scemo: è un arco ribassato, con una curvatura inferiore a quella di un semicerchio.
- **D)** cieco: è un arco visibile sulla parete, ma privo di un'apertura passante.

TEST DI DISEGNO E RAPPRESENTAZIONE

52 **A quale composizione di solidi qui disegnati in assonometria corrisponde la planimetria con le ombre sotto riportata?**



A b
B d
C a
D c
E e

Risposta giusta: C

La planimetria mostra a sinistra l'impronta di un grande solido rettangolare in primo piano, con un elemento più piccolo dietro e uno stretto elemento che si prolunga verso destra. A destra si vede un'impronta circolare davanti a una rettangolare. Le ombre indicano che il solido circolare è alto. Nella composizione a, questi elementi corrispondono al grande parallelepipedo a sinistra, ai solidi più piccoli al centro e al cilindro alto davanti al parallelepipedo di destra.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** b: il solido rettangolare in primo piano a sinistra e il cilindro sono bassi, diversamente da quanto indicano le ombre.
- **B)** d: a destra c'è un cono, che non corrisponde al cilindro della planimetria.
- **D)** c: l'elemento alto e stretto al centro e il cilindro basso non corrispondono alla disposizione e alle ombre rappresentate.
- **E)** e: a sinistra il solido in primo piano è basso, mentre quello più alto si trova dietro.

53 **Quale dei solidi rappresentati in assonometria corrisponde alla doppia proiezione ortogonale (Proiezione Orizzontale – PO – e Proiezione Verticale – PV) in figura?**



A c
B d
C a
D e
E b

Risposta giusta: D

Nella figura, sia la proiezione verticale (PV) sia quella orizzontale (PO) mostrano un contorno esterno quadrato e un quadrato più piccolo al centro. Il solido e è compatibile con entrambe: la base inclinata dà il contorno esterno, mentre il blocco centrale è visibile sia dall'alto sia di fronte. Le due viste non mostrano un rilievo che superi il contorno esterno.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** c: sbagliata perché l'elemento superiore inclinato non darebbe un quadrato centrale in entrambe le proiezioni.
- **B)** d: sbagliata perché il cilindro avrebbe un contorno circolare nella vista dall'alto.
- **C)** a: sbagliata perché il cilindro mostrerebbe un contorno curvo in almeno una delle due viste.
- **E)** b: sbagliata perché i due blocchi sporgenti supererebbero il contorno del corpo principale in almeno una delle viste.

54 **La copertura a tetto vista dall'alto corrisponde a uno solo degli edifici rappresentati in alzato. Quale?**



A b
B e
C d
D a
E c

Risposta giusta: D

Nella vista dall'alto si vede un tetto principale a falde inclinate, con un colmo centrale, e una copertura più piccola che sporge al centro del lato anteriore. Il colmo della copertura piccola si raccorda alla falda anteriore del tetto principale: è quindi più basso del colmo principale, ma più alto della gronda. L'alzato a mostra proprio questa disposizione.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** b: sbagliata perché il profilo esterno non mostra le falde del tetto principale visibili nella vista dall'alto.
- **B)** e: sbagliata perché il colmo della copertura centrale supera quello del tetto principale.
- **C)** d: sbagliata perché la parte centrale è più alta del tetto delle parti laterali.
- **E)** c: sbagliata perché il piccolo tetto è rappresentato sotto la gronda del tetto principale.

55 A quale piano indicato in Pianta corrisponde la Sezione?



- **A** **A – A**
- **B** B – B
- **C** E – E
- **D** D – D
- **E** C – C

Risposta giusta: A

La sezione mostra la chiesa nel senso della lunghezza: si vedono tre campate con finestre ad arco e, a sinistra, la zona terminale con la nicchia e la statua. In pianta, il piano A – A attraversa longitudinalmente lo spazio interno e le sue frecce indicano il verso di osservazione coerente con la sezione disegnata. Corrisponde quindi alla sezione mostrata.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** B – B: passa lungo il lato destro e ha un verso di osservazione opposto a quello di A – A.
- **C)** E – E: in pianta non è indicato un piano E – E.
- **D)** D – D: è un piano trasversale, mentre la sezione mostra l'edificio nel senso della lunghezza.
- **E)** C – C: è longitudinale, ma passa lungo il lato sinistro, non attraverso lo spazio interno rappresentato.

56 Quale delle seguenti affermazioni è esatta in relazione alla superficie cilindrica ed alla superficie sferica?



- **A** Sono superfici rigate
- **B** **Sono superfici di rotazione**
- **C** Sono superfici sviluppabili
- **D** La sezione di entrambe le superfici può generare anche un rettangolo
- **E** Sono superfici di traslazione di una figura piana di dimensioni costanti

Risposta giusta: B

La figura mostra un cilindro con asse verticale e una sfera con linee circolari tracciate sulla superficie. Entrambe sono superfici di rotazione: la superficie cilindrica si ottiene ruotando una retta parallela all'asse attorno all'asse stesso; quella sferica si ottiene ruotando una semicirconferenza attorno al suo diametro.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Sono superfici rigate: il cilindro contiene rette generatrici, mentre la sfera non contiene rette.
- **C)** Sono superfici sviluppabili: la superficie cilindrica può essere distesa su un piano senza deformarla, quella sferica no.
- **D)** La sezione di entrambe le superfici può generare anche un rettangolo: una sezione piana della sfera non può essere rettangolare.
- **E)** Sono superfici di traslazione di una figura piana di dimensioni costanti: il cilindro può essere generato traslando una circonferenza, ma la sfera no.

57 **Una sola delle figure seguenti non può essere la prospettiva di un cubo. Quale?**



A **c**
B e
C d
D b
E a

Risposta giusta: A

Nella figura c si vedono tre facce che vorrebbero rappresentare un cubo. In una prospettiva coerente, gli spigoli paralleli nello spazio, se prolungati nel disegno, devono incontrarsi nello stesso punto di fuga. Nella figura c questo allineamento non risulta rispettato: perciò è la figura da scegliere.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** e: può rappresentare un cubo visto dall'alto, con due facce laterali visibili.
- **C)** d: mostra tre facce compatibili con la prospettiva di un cubo.
- **D)** b: può rappresentare un cubo visto dall'alto, con una faccia superiore e una laterale visibili.
- **E)** a: può rappresentare una sola faccia visibile di un cubo.

---

58 **Associare le piante con indicati i punti di vista alle corrispondenti immagini prospettiche.**



A **1 – C; 2 – B; 3 – A**
B 1 – A; 2 – B; 3 – C
C 1 – B; 2 – C; 3 – A
D Nessuna corrispondenza
E 1 – C; 2 – A; 3 – B

Risposta giusta: A

Le tre piante mostrano le stesse pareti disposte a U, osservate dal punto nero. Nella pianta 1 le due pareti laterali sono simmetriche rispetto alla direzione dello sguardo: corrisponde all'immagine C, in cui la parete di fondo è al centro. Nella pianta 2 la parete destra è più vicina all'osservatore e se ne vede il fianco esterno: corrisponde a B. Nella pianta 3 è la parete sinistra a essere più vicina, con il fianco esterno visibile: corrisponde ad A. L'associazione è quindi 1 – C; 2 – B; 3 – A.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** 1 – A; 2 – B; 3 – C: la pianta 1 è simmetrica e corrisponde a C, non ad A.
- **C)** 1 – B; 2 – C; 3 – A: la vista simmetrica C corrisponde alla pianta 1, non alla 2.
- **D)** Nessuna corrispondenza: tutte e tre le piante trovano una corrispondenza.
- **E)** 1 – C; 2 – A; 3 – B: scambia le immagini delle due piante ruotate.

---

59 **Indicare la corretta posizione in planimetria delle Sezioni 1, 2 e 3.**



A Sezione 1 – nessuna associazione, Sezione 2 – C, Sezione 3 – A

B Sezione 1 – B; Sezione 2 – C; Sezione 3 – A

C Sezione 1 – A; Sezione 2 – B; Sezione 3 – C

D Sezione 1 – B; Sezione 2 – A; Sezione 3 – C

E Sezione 1 – A; Sezione 2 – C; Sezione 3 – B

Risposta giusta: B

Nella planimetria, le linee A, B e C indicano tre tagli del terreno; a destra sono disegnati i rispettivi profili. La sezione 2 mostra alberi su entrambi i lati e un rialzo intermedio: corrisponde alla linea C, che attraversa le forme circolari a sinistra e a destra e un rilievo al centro. La sezione 3 non mostra alberi e corrisponde alla linea A. Resta la linea B per la sezione 1, che mostra un albero nella parte centrale. L'associazione è quindi Sezione 1 – B; Sezione 2 – C; Sezione 3 – A.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Sezione 1 – nessuna associazione, Sezione 2 – C, Sezione 3 – A: la sezione 1 ha un'associazione, la linea B.
- **C)** Sezione 1 – A; Sezione 2 – B; Sezione 3 – C: nessuna delle tre associazioni rispetta i profili mostrati.
- **D)** Sezione 1 – B; Sezione 2 – A; Sezione 3 – C: assegna alla linea A la sezione con due alberi, che corrisponde invece a C.
- **E)** Sezione 1 – A; Sezione 2 – C; Sezione 3 – B: scambia le posizioni delle sezioni 1 e 3.

---

60 **Una distanza reale di due metri, rappresentata in scala $1:200$, corrisponde ad un segmento lungo:**

A mezzo centimetro

B un centimetro

C due millimetri

D due centimetri

E mezzo decimetro

Risposta giusta: B

Nella scala $1:200$, un'unità sul disegno corrisponde a 200 unità reali. Due metri sono 200 centimetri: $200\,\text{cm} : 200 = 1\,\text{cm}$. Il segmento sul disegno è quindi lungo un centimetro.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** mezzo centimetro: equivale a $0{,}5\,\text{cm}$, la metà della lunghezza corretta.
- **C)** due millimetri: equivalgono a $0{,}2\,\text{cm}$, non a $1\,\text{cm}$.
- **D)** due centimetri: sono il doppio della lunghezza corretta.
- **E)** mezzo decimetro: equivale a $5\,\text{cm}$, non a $1\,\text{cm}$.

---

61 **Indicare la corretta posizione della luce nei tre casi in figura.**



- **A** **1 – Nord; 2 – Ovest; 3 – Nord/Ovest**
- **B** 1 – Ovest; 2 – Est; 3 – Sud/Est
- **C** 1 – Est; 2 – Ovest; 3 – Nord/Ovest
- **D** 1 – Sud; 2 – Ovest; 3 – Nord/Ovest
- **E** 1 – Nord; 2 – Ovest; 3 – Nord/Est

Risposta giusta: A

La freccia N nella figura indica il Nord verso l'alto a sinistra. Per individuare la luce si guarda la direzione delle ombre portate sul suolo: la luce proviene dal lato opposto. Nel caso 1 le ombre si allungano verso il basso a destra: la luce proviene da Nord. Nel caso 2 si estendono verso destra e in alto: la luce proviene da Ovest. Nel caso 3 la loro direzione è intermedia tra le precedenti: la luce proviene da Nord/Ovest.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** 1 – Ovest; 2 – Est; 3 – Sud/Est: nessuna delle tre direzioni coincide con quella indicata dalle ombre.
- **C)** 1 – Est; 2 – Ovest; 3 – Nord/Ovest: nel caso 1 la luce proviene da Nord, non da Est.
- **D)** 1 – Sud; 2 – Ovest; 3 – Nord/Ovest: nel caso 1 la luce proviene da Nord, non da Sud.
- **E)** 1 – Nord; 2 – Ovest; 3 – Nord/Est: nel caso 3 la luce proviene da Nord/Ovest, non da Nord/Est.

---

62 **Una sfera esposta al sole non può mai avere una delle seguenti porzioni in ombra. Quale?**



- **A** b
- **B** **a**
- **C** d
- **D** e
- **E** c

Risposta giusta: B

Nella figura a la zona grigia termina in due punti del contorno della sfera: uno sul lato sinistro, poco sopra il centro, e l'altro vicino al fondo, verso destra. Questi punti non sono diametralmente opposti, quindi quella porzione in ombra è impossibile. Il confine tra luce e ombra su una sfera illuminata dal Sole è l'intersezione della sfera con un piano passante per il suo centro: quando raggiunge il contorno visibile, lo incontra in due punti opposti.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** b: il confine è un diametro, come può accadere quando la sfera appare illuminata per metà.
- **C)** d: i due estremi del confine sono opposti sul contorno; la porzione in ombra è possibile.
- **D)** e: la fascia inferiore in ombra è possibile; il suo confine raggiunge il contorno in punti opposti.
- **E)** c: anche qui il confine raggiunge il contorno in punti opposti; la porzione è possibile.

---

63 **La sequenza di tre immagini riportata in figura si completa con una delle cinque immagini proposte. Quale?**



A c
B e
C a
D d
E **b**

Risposta giusta: E

La figura mostra un motivo circolare che diventa progressivamente più fitto: si aggiungono segmenti tra i punti della circonferenza, mantenendo la struttura concentrica. Nella terza immagine compare anche una circonferenza esterna più grande. La figura b prosegue questa costruzione: conserva il motivo centrale e completa con altri collegamenti la trama nella circonferenza esterna.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** c: presenta una trama molto più fitta e un centro scuro, senza conservare la struttura centrale della sequenza.
- **B)** e: ha una disposizione diversa dei segmenti e dei piccoli cerchi interni.
- **C)** a: introduce una composizione di più motivi distribuiti nel quadrato, anziché proseguire il disegno concentrico.
- **D)** d: riduce il motivo centrale e organizza diversamente i segmenti della parte esterna.

---

64 **Un arco è costituito da parti ben precise: indicarne l'esatta combinazione:**



A a-piano di imposta; b-luce; c-intradosso; d-estradosso; e-concio di chiave
B a-luce; b-piano di imposta; c-estradosso; d-intradosso; e-concio di chiave
C a-estradosso; b-luce; c-intradosso; d-concio di chiave; e-piano di imposta
D **a-luce; b-concio di chiave; c-piano di imposta; d-estradosso; e-intradosso**
E a-intradosso; b-concio di chiave; c-estradosso; d-luce; e-piano di imposta

Risposta giusta: D

Nella figura, a indica la luce, cioè la larghezza dell'apertura tra i sostegni; b indica il concio di chiave, posto alla sommità dell'arco. La lettera c segnala il piano di imposta, su cui l'arco poggia; d indica il profilo esterno, detto estradosso, ed e quello interno, detto intradosso. La combinazione corretta è quindi B.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** a-piano di imposta; b-luce; c-intradosso; d-estradosso; e-concio di chiave: sbagliata perché solo d è associata all'elemento corretto.
- **B)** a-luce; b-piano di imposta; c-estradosso; d-intradosso; e-concio di chiave: sbagliata perché solo a è associata all'elemento corretto.
- **C)** a-estradosso; b-luce; c-intradosso; d-concio di chiave; e-piano di imposta: sbagliata perché nessuna lettera corrisponde all'elemento indicato.
- **E)** a-intradosso; b-concio di chiave; c-estradosso; d-luce; e-piano di imposta: sbagliata perché solo b è associata all'elemento corretto.

65 **Indicare la corretta denominazione del tipo di rappresentazione con cui è stato disegnato il compasso in figura.**



A Proiezione ortogonale
B Sezione
C **Esploso assonometrico**
D Spaccato assonometrico
E Prospettiva obliqua

Risposta giusta: C

La figura mostra i pezzi del compasso separati tra loro, ma disposti in modo da far capire come si assemblano. Ogni pezzo è rappresentato tridimensionalmente con gli assi paralleli: è quindi un esploso assonometrico.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Proiezione ortogonale: rappresenta l'oggetto mediante viste piane, non con questa vista tridimensionale dei pezzi.
- **B)** Sezione: mostra l'interno di un oggetto come se fosse tagliato da un piano; qui i pezzi sono separati.
- **D)** Spaccato assonometrico: mostra parti interne attraverso un taglio dell'oggetto, che qui non è presente.
- **E)** Prospettiva obliqua: non descrive la disposizione separata dei componenti e comporta una rappresentazione prospettica, non assonometrica.

66 **Che tipo di volta è rappresentato in figura?**



A Volta a ombrello
B Volta a crociera
C **Volta a botte lunettata**
D Volta a botte
E Tetto piano

Risposta giusta: C

La figura mostra in pianta una volta allungata con una serie di incavi laterali ripetuti. Nella sezione CD si riconosce il profilo curvo della volta a botte; nella sezione AB si vedono gli incavi che la interrompono, chiamati lunette. È quindi una volta a botte lunettata.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Volta a ombrello: è suddivisa in spicchi che convergono verso un punto, qui assenti.
- **B)** Volta a crociera: nasce dall'incrocio di due volte a botte, non da una volta principale con lunette laterali ripetute.
- **D)** Volta a botte: descrive il profilo principale, ma non tiene conto delle lunette.
- **E)** Tetto piano: le sezioni mostrano una copertura curva, non piana.

67 **La sezione di un cubo con un piano genericamente disposto nello spazio non può mai generare uno dei poligoni seguenti. Quale?**

A Un esagono
B Un triangolo
C **Un ottagono**
D Un quadrato
E Un rettangolo

Risposta giusta: C

Un piano può intersecare ciascuna delle sei facce del cubo al massimo lungo un segmento. La sezione può quindi avere al massimo sei lati: un ottagono, che ne ha otto, è impossibile.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Un esagono: si ottiene con un piano che attraversa tutte e sei le facce.
- **B)** Un triangolo: si ottiene tagliando il cubo vicino a un vertice.
- **D)** Un quadrato: si ottiene con un piano parallelo a una faccia.
- **E)** Un rettangolo: si ottiene, per esempio, con un piano verticale che taglia il cubo obliquamente.

TEST DI FISICA E MATEMATICA

68 **Se $x = \frac{3a-b}{a+b}$ allora $\frac{x+3}{2} =$?**

- **A** $\frac{3a+b}{a+b}$
- **B** $\frac{2a+b}{a+b}$
- **C** $\frac{4a+b}{a+b}$
- **D** $\frac{a+2b}{a+b}$
- **E** $\frac{a+3b}{a+b}$

Risposta giusta: A

Sostituendo x e portando i termini allo stesso denominatore, con $a+b \neq 0$, si ottiene $\frac{x+3}{2} = \frac{1}{2}\left(\frac{3a-b}{a+b}+3\right) = \frac{3a-b+3a+3b}{2(a+b)} = \frac{6a+2b}{2(a+b)} = \frac{3a+b}{a+b}$.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** $\frac{2a+b}{a+b}$: il coefficiente di a deve essere 3.
- **C)** $\frac{4a+b}{a+b}$: il coefficiente di a deve essere 3.
- **D)** $\frac{a+2b}{a+b}$: i coefficienti di a e b non sono quelli ottenuti.
- **E)** $\frac{a+3b}{a+b}$: il numeratore non è $3a+b$.

69 **Se $\frac{m}{n} = 2 - \frac{3x}{x+1}$ allora $\frac{n}{m} =$?**

- **A** $\frac{x+1}{2-x}$
- **B** $\frac{x-1}{2-x}$
- **C** $\frac{x+2}{x-1}$
- **D** $\frac{x+1}{x-2}$
- **E** $\frac{x+3}{1-x}$

Risposta giusta: A

Portando i termini al denominatore comune, si ottiene $\frac{m}{n} = \frac{2(x+1)-3x}{x+1} = \frac{2-x}{x+1}$. Invertendo la frazione, $\frac{n}{m} = \frac{x+1}{2-x}$, con $x \neq -1$ e $x \neq 2$.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** $\frac{x-1}{2-x}$: il numeratore corretto è $x+1$, non $x-1$.
- **C)** $\frac{x+2}{x-1}$: il numeratore e il denominatore non corrispondono a quelli della frazione reciproca.
- **D)** $\frac{x+1}{x-2}$: il denominatore ha segno opposto rispetto a $2-x$.
- **E)** $\frac{x+3}{1-x}$: non si ottiene semplificando e invertendo la frazione data.

70 **Su una speciale carta geografica 8 centimetri rappresentano una distanza di 5 chilometri nella realtà. Quindi, su quella carta, quanto distano in centimetri due punti che nella realtà si trovano a 11 chilometri fra loro?**

A **17,6**
B 18
C 16,8
D 17,2
E 17

Risposta giusta: A

La distanza sulla carta è proporzionale a quella reale: se 5 km corrispondono a 8 cm, allora 11 km corrispondono a $8 \cdot 11/5 = 17{,}6$ cm.

Perché le altre sono sbagliate

- **B)** 18: è maggiore di $17{,}6$ cm.
- **C)** 16,8: è minore di $17{,}6$ cm.
- **D)** 17,2: è minore di $17{,}6$ cm.
- **E)** 17: è minore di $17{,}6$ cm.

---

71 **La media aritmetica fra i tre numeri a, b, c è uguale a 6. Quanto vale quindi la media aritmetica fra i quattro numeri a, b, c, 2?**

A 6
B 4
C 4,5
D 5,5
E **5**

Risposta giusta: E

La media di a, b e c è 6, quindi la loro somma è $a + b + c = 3 \cdot 6 = 18$. Aggiungendo 2, la somma diventa 20 e i numeri sono quattro: la nuova media è $20/4 = 5$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 6: è la media dei primi tre numeri, non dei quattro.
- **B)** 4: non si ottiene dividendo la somma 20 per 4.
- **C)** 4,5: è diversa da $20/4$.
- **D)** 5,5: è diversa da $20/4$.

---

72 **I due numeri p e q sono interi positivi tali che $p+q=31$. Il valore della somma $(-1)^p+(-1)^q$ è quindi:**

A sempre uguale a 1

B sempre uguale a zero

C sempre uguale a 2

D uguale a 1 se p è pari

E uguale a -1 se q è dispari

Risposta giusta: B

Poiché $p+q=31$ è dispari, uno dei due numeri è pari e l'altro è dispari. Una potenza di -1 con esponente pari vale 1, mentre con esponente dispari vale -1. Quindi $(-1)^p+(-1)^q=1+(-1)=0$, indipendentemente dai valori di p e q.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** sempre uguale a 1: la somma vale sempre 0.
- **C)** sempre uguale a 2: per ottenere 2 entrambi gli esponenti dovrebbero essere pari, ma la loro somma è dispari.
- **D)** uguale a 1 se p è pari: in questo caso q è dispari, quindi la somma è $1-1=0$.
- **E)** uguale a -1 se q è dispari: in questo caso p è pari, quindi la somma è $1-1=0$.

---

73 **Quale delle seguenti espressioni è uguale a 6^5?**

A $12\times3^4\times2^4$

B $12\times3^3\times2^4$

C $9\times3^4\times2^4$

D $18\times3^3\times2^4$

E $6\times3^3\times2^5$

Risposta giusta: D

Poiché $6=2\times3$, si ha $6^5=2^5\times3^5$. Nell'opzione D, $18=2\times3^2$: dunque $18\times3^3\times2^4=2^5\times3^5$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** $12\times3^4\times2^4$: dà $2^6\times3^5$.
- **B)** $12\times3^3\times2^4$: dà $2^6\times3^4$.
- **C)** $9\times3^4\times2^4$: dà $2^4\times3^6$.
- **E)** $6\times3^3\times2^5$: dà $2^6\times3^4$.

74 **Quanto misura l'area del triangolo che ha i vertici collocati nei punti $A(2,5)$, $B(7,5)$, $C(11,0)$ del piano cartesiano?**

A 12
B $12,5$
C $14,5$
D 14
E $13,5$

Risposta giusta: B

I punti $A(2,5)$ e $B(7,5)$ hanno la stessa ordinata: il segmento AB è orizzontale e misura $7-2=5$. La distanza di $C(11,0)$ dalla retta AB, che ha equazione $y=5$, è 5. Quindi l'area del triangolo è $\frac{5\cdot 5}{2}=12,5$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 12: non è il risultato del calcolo dell'area.
- **C)** $14,5$: non è il risultato del calcolo dell'area.
- **D)** 14: non è il risultato del calcolo dell'area.
- **E)** $13,5$: non è il risultato del calcolo dell'area.

---

75 **Una retta di coefficiente angolare $m=\frac{5}{7}$ passa per i punti $(-3,-2)$ e $(a,3)$ del piano cartesiano. Quanto vale il parametro a?**

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

Risposta giusta: D

Il coefficiente angolare della retta che passa per $(-3,-2)$ e $(a,3)$ è il rapporto tra la differenza delle ordinate e quella delle ascisse: $m=\frac{3-(-2)}{a-(-3)}=\frac{5}{a+3}$. Poiché $m=\frac{5}{7}$, si ha $a+3=7$, quindi $a=4$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** $3,5$: darebbe $m=\frac{5}{6,5}$.
- **B)** 2: darebbe $m=1$.
- **C)** 5: darebbe $m=\frac{5}{8}$.
- **E)** $4,5$: darebbe $m=\frac{5}{7,5}$.

76 **Una sfera di marmo piena, la cui superficie misura $100\pi\ cm^2$, viene divisa in due parti uguali. Quanto vale (in centimetri quadrati) la superficie di ciascuna di queste parti?**

A 80π
B 70π
C 50π
D 60π
E 75π

Risposta giusta: E

La superficie della sfera è $4\pi r^2 = 100\pi\ \text{cm}^2$, quindi $r^2 = 25\ \text{cm}^2$. Dividendo la sfera in due parti uguali con un taglio passante per il centro, ciascuna metà ha metà della superficie sferica, cioè $50\pi\ \text{cm}^2$, più la superficie circolare del taglio, pari a $\pi r^2 = 25\pi\ \text{cm}^2$. La superficie totale di ciascuna parte è dunque $75\pi\ \text{cm}^2$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 80π: supera la somma delle due superfici.
- **B)** 70π: è inferiore alla somma delle due superfici.
- **C)** 50π: considera solo la superficie curva e non quella del taglio.
- **D)** 60π: non corrisponde alla somma delle due superfici.

---

77 **Il punto medio di un palo rettilineo verticale è collegato con una fune tesa di lunghezza $5\ m$ con un punto P del terreno posto a distanza $4\ m$ dalla base del palo. Quale deve essere la lunghezza in metri di una fune che colleghi invece la sommità del palo con il medesimo punto P del terreno?**

A $2\sqrt{17}$
B $3\sqrt{11}$
C $3\sqrt{13}$
D $2\sqrt{13}$
E $2\sqrt{15}$

Risposta giusta: D

La fune di $5\ \text{m}$, il terreno di $4\ \text{m}$ e la metà inferiore del palo formano un triangolo rettangolo. Per il teorema di Pitagora, metà palo misura $\sqrt{5^2 - 4^2} = 3\ \text{m}$; il palo intero è quindi alto $6\ \text{m}$. La fune che va dalla sommità a P è l'ipotenusa di un secondo triangolo rettangolo, con cateti di $6\ \text{m}$ e $4\ \text{m}$. La sua lunghezza è $\sqrt{6^2 + 4^2} = \sqrt{52} = 2\sqrt{13}\,\text{m}$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** $2\sqrt{17}$: non soddisfa $L^2 = 6^2 + 4^2$.
- **B)** $3\sqrt{11}$: non soddisfa $L^2 = 6^2 + 4^2$.
- **C)** $3\sqrt{13}$: non soddisfa $L^2 = 6^2 + 4^2$.
- **E)** $2\sqrt{15}$: non è la lunghezza ottenuta applicando Pitagora all'intera altezza del palo.

78 **Un'asta rettilinea e rigida AB è incernierata in A ad un punto fisso intorno al quale è libera di ruotare senza attrito ed è mantenuta in posizione orizzontale da un cavo d'acciaio verticale collegato ad essa in B. L'asta ha un peso trascurabile ma nel suo punto medio è appoggiato un carico puntiforme. Se si sposta questo carico e lo si colloca più vicino a B, a tre quarti dell'asta, come si modifica la tensione nel cavo rispetto alla situazione precedente?**

A Raddoppia

B **Aumenta del 50%**

C Diminuisce del 25%

D Aumenta del 15%

E Resta inalterata

Risposta giusta: B

Per mantenere l'asta in equilibrio, il momento della tensione del cavo rispetto ad A deve uguagliare quello del peso del carico. Indicando con L la lunghezza dell'asta e con P il peso del carico, inizialmente $T_1 L = P\frac{L}{2}$, quindi $T_1 = \frac{P}{2}$. Spostando il carico a tre quarti dell'asta, $T_2 L = P\frac{3L}{4}$, quindi $T_2 = \frac{3P}{4}$. Il rapporto $T_2/T_1 = 3/2$: la tensione aumenta del 50%.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** Raddoppia: la nuova tensione è una volta e mezza quella iniziale, non il doppio.
- **C)** Diminuisce del 25%: la tensione aumenta, non diminuisce.
- **D)** Aumenta del 15%: l'aumento calcolato è del 50%.
- **E)** Resta inalterata: il momento del peso aumenta quando il carico si allontana da A.

---

79 **Una piccola cisterna d'acqua ha la forma di un parallelepipedo retto con area di base pari a $4\,m^2$ e una capienza di 10.000 litri. Se però in questo momento contiene solo 8.000 litri, quanto vale in metri la distanza fra la superficie libera dell'acqua e il bordo superiore della cisterna?**

A $1,0$

B $0,5$

C $1,5$

D $0,75$

E $1,2$

Risposta giusta: B

La capienza non occupata è $10.000 - 8.000 = 2.000$ litri, cioè $2\,\mathrm{m}^3$. In un parallelepipedo, il volume dello spazio vuoto è l'area di base moltiplicata per la sua altezza. La distanza richiesta è quindi $2\,\mathrm{m}^3/(4\,\mathrm{m}^2) = 0,5\,\mathrm{m}$.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** $1,0$: corrisponderebbe a $4\,\mathrm{m}^3$ di spazio vuoto.
- **C)** $1,5$: corrisponderebbe a $6\,\mathrm{m}^3$ di spazio vuoto.
- **D)** $0,75$: corrisponderebbe a $3\,\mathrm{m}^3$ di spazio vuoto.
- **E)** $1,2$: corrisponderebbe a $4,8\,\mathrm{m}^3$ di spazio vuoto.

80 **In una tubatura orizzontale a sezione circolare viene trasportato un flusso costante d'acqua. Se in un punto nel quale la tubatura ha una sezione di area $6\,\mathrm{cm}^2$ l'acqua viaggia a $0{,}80\,\mathrm{m/s}$, quale è la sua velocità in un punto nel quale l'area della sezione è di $4\,\mathrm{cm}^2$?**

A 0,40 m/s

B 1,20 m/s

C 0,60 m/s

D 1,50 m/s

E 0,75 m/s

Risposta giusta: B

Per l'acqua che scorre con flusso costante, la portata è la stessa in ogni sezione della tubatura: $A_1 v_1 = A_2 v_2$. Quindi $v_2 = (6/4) \cdot 0{,}80 = 1{,}20\,\mathrm{m/s}$. Dove la sezione si restringe, l'acqua scorre più velocemente.

Perché le altre sono sbagliate

- **A)** 0,40 m/s: è inferiore alla velocità iniziale, mentre la sezione diminuisce.
- **C)** 0,60 m/s: è inferiore alla velocità iniziale, mentre la sezione diminuisce.
- **D)** 1,50 m/s: non soddisfa $6 \cdot 0{,}80 = 4 \cdot v_2$.
- **E)** 0,75 m/s: è inferiore alla velocità iniziale, mentre la sezione diminuisce.

TEST ARCHITETTURA 2011

RIFALLA NELL'APP

Inquadra il QR oppure apri

app.testbuddy.it