PROVE UFFICIALI DEGLI ANNI PASSATI

TEST ARCHITETTURA

2011

A B C D E

FAC-SIMILE DA SVOLGERE

Risposte in ordine casuale e foglio delle risposte

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

Test di Logica e Cultura Generale	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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

---

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

---

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

---

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

---

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

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

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

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

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

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

A Spagna
B Cile
C Portogallo
D Grecia
E Libia

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

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

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

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

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

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

---

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

---

45 **L'opera qui riprodotta è di:**



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

---

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

---

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

A Pronao
B Peristasi
C Stilobate
D Anfitrione
E Opistodomo

---

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

---

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

---

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

---

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

- A sghembo
- B lobato
- C scemo
- D cieco
- E a schifo

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

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

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

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

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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 $\frac{a+3b}{a+b}$

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 $\frac{x+3}{1-x}$

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

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

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

---

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

- A $12 \times 3^4 \times 2^4$
- B $12 \times 3^3 \times 2^4$
- C $9 \times 3^4 \times 2^4$
- D $18 \times 3^3 \times 2^4$
- E $6 \times 3^3 \times 2^5$

---

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 $13,5$

---

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 $4,5$

---

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

---

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) $2\sqrt{15}$

---

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

---

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) $1,2$

---

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

FOGLIO DELLE RISPOSTE

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

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

CHIAVE DELLE RISPOSTE

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

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

TEST ARCHITETTURA 2011

RIFALLA NELL'APP

Inquadra il QR oppure apri

app.testbuddy.it