



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO

**Prova di ammissione ai corsi di studio
triennali in**

**BENI CULTURALI, FILOSOFIA, LINGUE,
STUDI STORICI E FILOLOGICO LETTERARI**

PARTE COMUNE

Anno accademico 2015/2016

COMPRESIONE DI UN TESTO IN PROSA

GIACOMO DEBENEDETTI
Verga e il naturalismo (pp 105 – 107)

1 C'è una possibilità, forse, per un narratore, di rimanere appollaiato sulla quarta dimensione. I
2 francesi, che qualche anno fa hanno molto discusso sull'arte e, per così dire, sulla tecnica del
3 romanzo, solevano distinguere tra romanzo e racconto (più chiaro dire in francese: *roman* e *récit*).
4 Non è questione di proporzioni: intendendosi per romanzo un organismo più sviluppato e
5 complesso, per racconto un episodio breve. Né si vuol fare uno sterile bizantinismo di
6 classificazioni, generi e categorie letterarie. Ma credo che siamo in grado, ormai, di definire la
7 sostanziale differenza tra romanzo e racconto. Nel racconto, prima che l'autore prenda la penna,
8 tutto è stato consumato. Lo scrittore non ha più bisogno di scendere nelle tre dimensioni dei
9 personaggi e delle loro sorti: questo è già stato fatto, non si tratta ormai che di guardare e riferire.
10 Ormai è in giuoco soprattutto l'intelligenza, la capacità di sceneggiatura, di far vedere agli altri ciò
11 che si è già visto. L'intervento sentimentale è dato dalle varie emozioni che l'autore prova di fronte
12 ai fatti che via via va riferendo. Il suo accalorarsi, costernarsi, fremere e gioire sono, per così dire,
13 gli accenti interpretativi suggeritigli da quel testo di figure e di eventi, che egli viene abilmente
14 dispiegando sotto i nostri occhi. In un certo senso, lo scrittore di racconti è l'interprete, il direttore
15 d'orchestra che eseguisce una partitura già creata prima: evidentemente, creata da lui, ma in altro
16 momento. Romanzo invece è quello in cui la posizione dell'autore è precaria quanto i destini che si
17 stanno maturando. Il miracolo è che, vivendo in questa oscurità che di passo in passo si illumina, il
18 romanziere riesca a farci vedere le cose: a renderle oggettive e staccate, pure essendone
19 partecipe. Lo scrittore di racconti fa passeggiare panoramicamente un faro su una scena già
20 disposta, con tutta la coreografia messa a punto; il romanziere, come diceva Stendhal, è, nella più
21 favorevole ipotesi, uno specchio trasportato lungo una strada; con tutti gli incerti, aggiungeremmo
22 noi, e le possibilità e le sorprese labirintiche della strada.

23 Tipo di racconto quasi puro sarebbe, per esempio, la *Carmen* di Merimée. Lasciamo stare lo stile
24 peculiare di questo scrittore: di una eleganza asciutta, impeccabile, capace di dissimulare per un
25 superiore galateo le sue personali emozioni. Ma guardiamo come è fatta *Carmen*. [...] L'autore si
26 mette in posizione quasi scientifica: di un teorico che ha trovato un fatto calzante da addurre come
27 prova concreta alle sue considerazioni generali. È un grande artista, non toglie nulla alla evidenza e
28 passionalità dei caratteri; è un grande narratore: non mima affatto la drammaticità del racconto. Ma
29 il fatto è ormai dato: lui ne ripercorre il divenire. Reca una testimonianza, non conduce una di quelle
30 pericolose investigazioni, nelle quali l'investigatore sembra correre il rischio di essere travolto, ad
31 ogni attimo, nelle vicende che appura. Il vero romanziere, al caso limite, è come Edipo: il quale, nel
32 compiere l'indagine sulla pestilenza e maledizione che affligge la città, viene a scoprire di essere lui
33 il colpevole. Il suo rischio, per esprimerci in maniera meno tassativa e più prudente, è di
34 compromettere, di autodenunciare sempre qualcosa di se stesso, qualcosa di oscuro che prende
35 altri nomi – i nomi dei personaggi – per identificarsi. [...]

36 Per rendere un po' meno incompleta questa tipologia o piuttosto fenomenologia del romanzo, ci
37 resterebbe da accennare a un caso intermedio. Ci sono romanziere che costituiscono un
38 personaggio intermedio, un testimone, il quale riferisce la vicenda come un racconto, cioè
39 sapendo di saperla. Ma poi, seguono il racconto di questo testimone, ignorando cosa verrà fuori,
40 attimo per attimo, dal suo riferire: quali inflessioni e figure del destino. Sarebbe come un racconto
41 immerso nella tonalità, nell'andare del romanzo. Questo procedimento, per interposta persona, è
42 stato molto analizzato dai teorici. Chi l'ha attuato, direi sistematicamente, se questo avverbio non
43 fosse pedante, e non escludesse l'invenzione e la creatività del grande artista, è stato il romanziere
44 anglo-polacco Joseph Conrad; il quale, anzi, replica, in parecchi libri, lo stesso intermedio: un
45 vecchio uomo di mare, di nome Marlowe, rotto ai misteri, intrighi, avventure dei porti dell'Estremo
46 Oriente, dove appunto si volgono parecchi dei maggiori romanzi di Conrad.

01. L'autore del saggio sostiene che

- A) i teorici francesi della letteratura equiparano il racconto al romanzo
- B) la differenza fondamentale tra racconto e romanzo risiede nella loro diversa lunghezza
- C) c'è una netta differenza tra racconto e romanzo

02. Nel racconto,

- A) lo scrittore deve narrare una storia in prima persona
- B) lo scrittore ha una funzione simile a quella di un direttore d'orchestra
- C) i personaggi e le vicende devono essere ispirati alla realtà

03. Il rischio in cui può incorrere un romanziere è quello di

- A) rivelare attraverso la storia narrata una parte nascosta della propria personalità o della propria vita
- B) perdersi nei meandri di una trama troppo prolissa ed eccessivamente complessa
- C) non riuscire a trasmettere le emozioni dei propri personaggi

04. Nel saggio, si dice che

- A) Stendhal ha scritto un trattato di teoria del romanzo
- B) Prosper Merimée ha scritto *Carmen* in chiave autobiografica
- C) Joseph Conrad si cela spesso dietro una figura di intermediario

05. Da questo brano si ricava che la narrazione per interposta persona

- A) non è mai possibile nel romanzo
- B) non è mai stata studiata dalla critica
- C) crea una forma ibrida di romanzo

SPIEGARE LE SEGUENTI PAROLE O ESPRESSIONI

06. *sterile bizantinismo* (riga 5)

- A) Inutile eccesso di formalismo e decorativismo
- B) Modo di pensare sottile e cavilloso che si disperde in ragionamenti privi di risultati
- C) Improduttiva ed esasperata tendenza all'imitazione dei modelli

07. *costernarsi* (riga 12)

- A) affliggersi
- B) punirsi
- C) sottomettersi

08. *stile peculiare* (riga 23)

- A) impronta distintiva
- B) caratteristica anomala
- C) tratto comune

09. *fatto calzante* (riga 26)

- A) Qualcosa che si verifica inaspettatamente
- B) Qualcosa di urgente
- C) Qualcosa che cade a proposito

10. rotto ai misteri (riga 45)

- A) Impaurito dagli eventi strani
- B) Fiducioso negli eventi strani
- C) Abituato agli eventi strani

RELAZIONI SINTATTICHE

11. Cosa viene "creata da lui" (riga 15)

- A) La musica per una sceneggiatura
- B) La partitura composta e poi eseguita dal direttore d'orchestra
- C) L'orchestra diretta dal compositore

12. Chi/cosa è "capace di dissimulare" (riga 24)?

- A) Lo stile di Merimée
- B) La *Carmen* di Merimée
- C) Merimée stesso

13. La particella pronominale *ne*: "ne ripercorre" (riga 29), si riferisce

- A) al fatto narrato
- B) ai personaggi del racconto
- C) alla drammaticità del racconto

14. Qual è il soggetto di "ignorando" (riga 39)?

- A) Alcuni personaggi romanzeschi
- B) Alcuni scrittori di romanzi
- C) Alcuni lettori di romanzi

15. All'interno del periodo sintattico in cui è collocata, la frase "se questo avverbio non fosse pedante" (riga 42) è una

- D) proposizione imperativa
- E) proposizione incidentale
- F) proposizione principale

PARTE COMUNE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

**Prova di ammissione ai corsi di studio triennali in
BENI CULTURALI, FILOSOFIA, LINGUE,
STUDI STORICI E FILOLOGICO LETTERARI**

PARTE COMUNE

Anno accademico 2015/2016

COMPrensione di un testo in prosa

BENEDETTO CROCE

LA CONOSCENZA STORICA COME TUTTA LA CONOSCENZA

Non basta dire che la storia è il giudizio storico, ma bisogna soggiungere che ogni giudizio è giudizio storico, o storia senz'altro. Se il giudizio è rapporto di soggetto e predicato, il soggetto, ossia il fatto, quale che esso sia, che si giudica, è sempre un fatto storico, un diveniente, un processo in corso, perché fatti immobili non si ritrovano né si concepiscono nel mondo della realtà. È giudizio storico anche la più ovvia percezione giudicante (se non giudicasse, non sarebbe neppure percezione, ma cieca e muta sensazione): per esempio, che l'oggetto che mi vedo innanzi al piede è un sasso, e che esso non volerà via da sé come un uccellino al rumore dei miei passi, onde converrà che io lo discosti col piede o col bastone; perché il sasso è veramente un processo in corso, che resiste alle forze di disgregazione o cede solo a poco a poco, e il mio giudizio si riferisce a un aspetto della sua storia.

Ma neppure qui ci si può arrestare, rinunciando a svolgere l'ulteriore conseguenza: che il giudizio storico non è già un ordine di conoscenze, ma è la conoscenza senz'altro; la forma che tutta riempie ed esaurisce il campo conoscitivo, non lasciando posto per altro.

In effetto, ogni concreto conoscere non può non essere, al pari del giudizio storico, legato alla vita, ossia all'azione, momento della sospensione o aspettazione di questa, rivolto a rimuovere, come si è detto, l'ostacolo che incontra quando non scorge chiara la situazione da cui essa dovrà prorompere nella sua determinatezza e particolarità. Un conoscere per il conoscere, non solo, diversamente da quel che taluni immaginano, non ha punto dell'aristocratico né del sublime, esemplato come è in effetto sul passatempo idiota degli idioti e dei momenti di idiozia che sono in ognuno di noi, ma realmente non accade mai in quanto intrinsecamente è impossibile, venendogli meno con lo stimolo della pratica la materia stessa e il fine del conoscere. E quegli intellettuali che disegnano come via di salvazione il distacco dell'artista o del pensatore dal mondo che lo attornia, la sua deliberata impartecipazione ai volgari contrasti pratici, – volgari in quanto pratici, – non si avvedono di disegnare nient'altro che la morte dell'intelletto. In una vita paradisiaca, senza lavoro e senza travaglio, in cui non si urti in ostacoli da superare, neppure si pensa, perché è venuto meno ogni motivo di pensare, e neppure, propriamente, si contempla, perché la contemplazione attiva e poetica chiude in sé un mondo di pratiche lotte e di affetti.

BENEDETTO CROCE

La conoscenza storica come tutta la conoscenza

1. Croce

- A. incoraggia l'intellettuale a scontrarsi con gli ostacoli e i travagli pratici e volgari del mondo circostante
- B. a salvarsi chiudendosi in una torre d'avorio
- C. a coltivare l'arte per l'arte, lontano dalla volgarità dei conflitti

Risposta corretta: A

2. La morte dell'intelletto si ha

- A. quando l'azione toglie spazio al pensiero
- B. quando il pensiero lavora a vuoto, oziosamente
- C. quando l'uomo non sa coltivare la propria libertà di pensare per pensare

Risposta corretta: B

3. La conoscenza concreta

- A. è inscindibile dall'azione
- B. si basa sui giudizi e non sui fatti
- C. pensa e contempla libera da contrasti e passioni

Risposta corretta: A

4. Quando vediamo un sasso per strada

- A. lo confondiamo con un uccellino
- B. lo pesiamo col piede
- C. sappiamo che non è un uccellino

Risposta corretta: C

5. Il giudizio storico

- A. è come una frase: soggetto e predicato
- B. non può applicarsi a oggetti mobili
- C. non va confuso col giudizio comune che ci guida nelle azioni

Risposta corretta: A

SPIEGARE LE SEGUENTI PAROLE

6. *soggiungere* (riga 2)

- A. Pensare
- B. Aggiungere
- C. Suggestire

Risposta corretta: B

7. *esaurisce il campo conoscitivo* (riga 16)

- A. Completa
- B. Stanca
- C. Inaridisce

Risposta corretta: A

8. *determinatezza* (riga 22)

- A. Precisione
- B. Sicurezza
- C. Assolutezza

Risposta corretta: A

9. *non ha punto* (riga 24)

- A. Non ha motivo
- B. Non ha carattere
- C. Non ha nulla

Risposta corretta: C

10. *disegnano* (riga 28)

- A. Accennano
- B. Prospettano
- C. Tratteggiano

Risposta corretta: B

RELAZIONI SINTATTICHE

11. Qual è il soggetto di «è sempre un fatto storico» (riga 4)?

- A. Il giudizio
- B. Il rapporto di soggetto e predicato
- C. Il fatto che si giudica

Risposta corretta: C

12. Da cosa è retta la subordinata «che esso non volerà» (riga 9)?

- A. Percezione giudicante
- B. Vedo
- C. Sensazione

Risposta corretta: A

13. A cosa è riferito *sospensione* (riga 19)?

- A. Del giudizio storico
- B. Dell'azione
- C. Della conoscenza

Risposta corretta: B

14. Cos'è che «realmente non accade mai» (soggetto; riga 26)?

- A. Un conoscere per il conoscere
- B. Il passatempo idiota
- C. Quel che taluni immaginano

Risposta corretta: A

15. Chi agisce con «deliberata impartecipazione» (riga 30)?

- D. L'autore
- E. Il pensatore
- F. L'intellettuale

Risposta corretta: B



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Prova di ammissione ai corsi di studio triennali in
BENI CULTURALI, FILOSOFIA, LINGUE, STUDI
STORICI E FILOGICO LETTERARI

PARTE COMUNE

22 Aprile 2016

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

COMPRESIONE DI UN TESTO IN PROSA [1-25]

UMBERTO ECO, *Il testo, il piacere, il consumo*
(in *Sugli Specchi e altri saggi*, 1985)

- 1 | Il "cosa", il "come" e i due tipi di Lettore Modello
2 | Consumo, successo, piacere della lettura rappresentano un reticolo di fenomeni non facilmente distinguibili l'uno
3 | dall'altro. Quello che ci interessa osservare qui è che essi non sono in alternativa a sperimentalismo mentre sono in
4 | alternativa ad avanguardia. Vorrei anzitutto mettere in evidenza alcuni punti che, a causa della loro ovvietà, rischiano
5 | di apparire come paradossali:
- 6 | 1. Ogni artista aspira ad essere letto. Non c'è corrispondenza privata di alcun artista che noi consideriamo
7 | "sperimentale" (da Joyce a Montale) che non dimostri come quell'autore, anche se sapeva di andare contro
8 | all'orizzonte d'attesa del proprio lettore comune e attuale, aspirasse a formare un proprio lettore futuro, capace di
9 | intenderlo e di gustarlo, segno che stava orchestrando la sua opera come sistema di istruzioni per un Lettore Modello
10 | che fosse in grado di capirlo, apprezzarlo e amarlo. Non esiste autore che desideri essere illeggibile o inguardabile.
11 | Caso mai, come Joyce, aspira ad educare un "ideal reader affected by an ideal insomnia", ma spera con tutte le sue
12 | forze e agisce con tutta la sua abilità perché questo lettore possa un giorno esistere empiricamente.
- 13 | 2. Ogni testo aspira a procurare il piacere della propria lettura appropriata. Il narratore di *feuilleton* vorrà un lettore che
14 | sappia sospirare e lacrimare, Robbe-Grillet vorrà un lettore capace di degustare il romanzo futuro, entrambi vogliono
15 | qualcuno a cui "piaccia" leggere (o guardare, o ascoltare) il proprio prodotto.
- 16 | 3. Sembra che alcuni autori di narrativa pura si disinteressino dello stile, aspirando a un lettore che apprezzi solo le
17 | storie che essi raccontano. Si potrebbe qui distinguere tra aspirazione al piacere dell'enunciato e al piacere dell'atto
18 | dell'enunciazione. Ovvero, in termini più classici, tra piacere del *cosa* e piacere del *come*. Vale a dire tra piacere per il
19 | Mondo Possibile disegnato dalla storia che il testo racconta o piacere per la strategia del racconto. Ma non vedrei
20 | questa distinzione come una semplice distinzione, comune all'estetica tradizionale, tra piacere per la forma e piacere
21 | per il contenuto. La moderna narratologia ci dice che una storia, indipendentemente dal sistema semiotico a cui è
22 | affidata, può avere una propria forma e non è proibito immaginare un autore che preveda nel proprio Lettore Modello il
23 | piacere che consegue alla percezione di un mondo possibile ben organizzato.
- 24 | 4. Ogni opera si propone almeno *due tipi di lettore*. Il primo è la vittima designata delle proprie strategie enunciative, il
25 | secondo è il lettore critico che gode del modo in cui è stato condotto ad essere vittima designata. Esempio palmare –
26 | ma non unico – di questa condizione della lettura, è il romanzo poliziesco, che sempre prevede un lettore di primo
27 | livello e un lettore di secondo livello. Il lettore di secondo livello deve godere non della storia raccontata ma del modo
28 | in cui la storia è stata raccontata. Ogni opera d'arte, oltre che di artigianato, rivolge al lettore la stessa domanda. Non
29 | si considerano qui i casi di opere più complesse in cui sono richiesti e prefigurati lettori di terzo, quarto, ennesimo
30 | livello. Pertanto un criterio estetico accettabile e non dissonante coi principi dell'estetica moderna sarà di distinguere
31 | tra opere che mirano al piacere dei lettori di livello n. Le prime potranno essere definite come opere "gastronomiche",
32 | le seconde come opere a finalità estetica.

1. Il termine "reticolo" (riga 2) vuol dire

- A) intreccio
- B) disordine
- C) elenco

2. Quale delle seguenti frasi riassume meglio l'idea centrale del paragrafo 2?

- A) Lo scopo di qualunque opera letteraria è quello di raggiungere un pubblico quanto più ampio possibile
- B) Ogni autrice e ogni autore hanno in mente un "Lettore Modello" preciso, cui indirizzare la propria opera
- C) Il piacere della lettura è connaturato all'atto stesso della lettura

3. Joyce e Montale (riga 7) vengono menzionati perché

- A) sono portati ad esempio di come anche gli autori "sperimentali" si preoccupino di avere un pubblico in grado di capire e apprezzare le loro opere
- B) nel carteggio che si scambiarono, si lamentano di non essere capiti dal loro pubblico
- C) nella loro corrispondenza privata, parlano di letteratura "sperimentale" e d'avanguardia

4. Secondo quanto affermato nel testo, l' "estetica moderna" (riga 30)

- A) considera il piacere dei "lettori n." un criterio estetico non accettabile
- B) non si fonda su principi accettabili
- C) opera una distinzione tra opere che hanno finalità artistiche diverse

5. Quale delle seguenti frasi riassume meglio l'idea centrale del paragrafo 1?

- A) Scrittrici e scrittori sono consapevoli del fatto che, per quanto si sforzino di essere comprensibili, non saranno mai capiti dalla totalità del loro pubblico
- B) Joyce e Montale sono esempi paradigmatici di autori "sperimentali" disinteressati a confrontarsi con l'orizzonte d'attesa del pubblico
- C) Anche gli artisti più sperimentali aspirano ad essere compresi da un pubblico magari inizialmente poco numeroso, ma progressivamente più edotto e vasto

6. Un criterio estetico definito nel testo come "non dissonante" (riga 30) significa che è

- A) non comprensibile
- B) non corrispondente
- C) non discrepante

7. Secondo Umberto Eco, il "lettore critico" (riga 25) è

- A) persona che non capisce le strategie enunciative dell'autore
- B) persona che critica le strategie enunciative dell'autore
- C) persona che apprezza le strategie enunciative dell'autore

8. Quale delle seguenti frasi riassume meglio l'idea centrale del paragrafo 3?

- A) Il Mondo Possibile che lettrici e lettori si creano attraverso ciò che il racconto narra è una categoria estetica estranea alla narratologia moderna
- B) Diversamente dall'estetica tradizionale, la narratologia moderna riconosce a qualunque narrazione un suo proprio stile e ammette pertanto la possibilità che qualunque opera sia pensata per lettrici e lettori "modello" in grado di apprezzarlo
- C) Estetica tradizionale e narratologia moderna prevedono una netta distinzione tra piacere per il contenuto e piacere per la forma

9. "Empiricamente" (riga 12) vuol dire

- A) facilmente
- B) teoricamente
- C) praticamente

-
10. Quando Umberto Eco parla di "Lettore Modello" (riga 9), intende
- A) un pubblico di lettrici e lettori affezionati
 - B) il pubblico di lettrici e lettori di una precisa epoca storica e di uno specifico contesto culturale
 - C) il pubblico di lettrici e lettori ipotetici, per cui ogni testo è idealmente pensato
-
11. Umberto Eco afferma che "alcuni autori di narrativa pura" (riga 16)
- A) sembrano prestare attenzione ai giudizi critici riguardanti lo stile delle loro opere
 - B) non sembrano prestare attenzione ai gusti letterari del loro pubblico
 - C) non sembrano prestare attenzione allo stile delle loro opere
-
12. Quale delle seguenti affermazioni è corretta, in riferimento a quanto si dice nel testo circa il romanzo poliziesco (righe 25-27)?
- A) Nei romanzi polizieschi ci sono due tipi di vittime, quella ignara e quella consapevole
 - B) Il romanzo poliziesco è un genere letterario che prevede due livelli di lettura
 - C) Il romanzo poliziesco è un genere letterario che si rivolge a lettrici e lettori di tutti i tipi
-
13. Quando Umberto Eco parla di "lettori di ennesimo livello" (righe 29 e 30), si riferisce
- A) ad una categoria di lettrici e di lettori prevista dal romanzo poliziesco
 - B) ad una categoria ipotetica di lettrici e di lettori, prevista da opere molto complesse
 - C) ad un pubblico generico, privo di particolari aspettative
-
14. "Cosa" e "come" (riga 18) sono scritti in corsivo nel testo perché
- A) se ne vuole accentuare enfaticamente l'importanza
 - B) sono tecnicismi
 - C) sono citazioni riprese da un'altra fonte
-
15. Umberto Eco afferma che "il piacere per il Mondo Possibile" (righe 18 e 19) equivale
- A) al piacere della scrittura e al piacere della lettura
 - B) al piacere dell'enunciato e al piacere del cosa
 - C) al piacere dell'enunciazione e al piacere del come
-
16. Secondo il testo, il "narratore di *feuilleton*" (riga 13)
- A) si rivolge ad un pubblico che manifesta una spiccata propensione per le storie dai toni patetici
 - B) si rivolge ad un pubblico che apprezza i romanzi "sperimentali"
 - C) si rivolge allo stesso pubblico per cui sono pensati i romanzi di Robbe-Grillet
-
17. Quale delle seguenti frasi riassume meglio l'idea centrale del paragrafo 4?
- A) Tutte le opere d'arte pongono al loro pubblico la stessa domanda, chiedono cioè alle loro lettrici e ai loro lettori di entrare a far parte del "Mondo Possibile" dell'artista
 - B) Il romanzo poliziesco è l'unico genere letterario che permetta di esemplificare chiaramente le due categorie fondamentali in cui si può dividere il pubblico di un'opera: quella dei "lettori di primo livello" e quella dei "lettori di secondo livello"
 - C) Ogni opera può essere compresa a vari livelli, ma due sono le categorie fondamentali in cui si può dividere il suo pubblico: quella dei "lettori a-critici" e quella dei "lettori critici"

-
18. Sulla base di quanto affermato nel testo, si può dire che
- A) il "Lettore Modello" è una categoria astratta che può comprendere un numero potenzialmente indefinibile di lettrici e lettori di un'opera
 - B) la letteratura di consumo non ha alcun valore artistico
 - C) il romanzo è l'unico genere letterario nel quale il ruolo giocato dal "Lettore Modello" sia davvero importante
-
19. Nel testo, "enunciato" (riga 17) ed "enunciazione" (riga 18) indicano
- A) due aspirazioni del "Lettore Modello"
 - B) due principi della retorica classica
 - C) la storia raccontata e il modo in cui essa viene raccontata
-
20. I "punti" (riga 4) sui quali Umberto Eco si sofferma sono
- A) così banali da rischiare di risultare incomprensibili
 - B) così assurdi da rischiare di risultare banali
 - C) così banali da rischiare di risultare assurdi
-
21. Quando Umberto Eco parla di "lettore di secondo livello" (riga 27), si riferisce a
- A) lettrici e lettori non interessate ai meccanismi narrativi della storia
 - B) lettrici e lettori che apprezzano i meccanismi narrativi della storia
 - C) lettrici e lettori che apprezzano solo la storia narrata
-
22. Per opere "gastronomiche" (riga 31) Umberto Eco intende
- A) un tipo di opera che può essere apprezzata e assimilata facilmente dal pubblico
 - B) un tipo di opera che soddisfa le aspettative di un pubblico raffinato
 - C) il tipo di opera alla quale pensano Joyce e Montale
-
23. La frase "Non esiste autore che desideri essere illeggibile o inguardabile" (riga 10)
- A) esprime un punto di vista comune agli scrittori "sperimentali" e di avanguardia
 - B) esprime lo stesso concetto della frase con cui si apre il primo paragrafo: "Ogni artista aspira ad essere letto"
 - C) contraddice l'atteggiamento di Joyce e Montale
-
24. Un "esempio palmare" (riga 25) è
- A) un esempio lampante
 - B) un esempio poco rappresentativo
 - C) un esempio pretestuoso
-
25. Dire che certe opere sono "gastronomiche" (riga 31) è
- A) un'espressione metaforica
 - B) un'espressione gergale
 - C) un gioco di parole



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

**Prova di ammissione ai corsi di studio triennali in
BENI CULTURALI, FILOSOFIA, LINGUE, STUDI
STORICI E FILOLOGICO LETTERARI**

PARTE COMUNE

25 Agosto 2016

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

COMPRESIONE DI UN TESTO IN PROSA [1-25]

MARIA CORTI, *Uno scrittore in cerca della lingua*,in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi* (1969), Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 145-146.

1 | I veri passi in avanti nella secolare questione della lingua si devono in Italia a degli scrittori, e sommi: Dante, Machiavelli,
2 | Manzoni. Al di là del divaricarsi degli esiti, tutti e tre rivelano un formidabile impegno di fronte alla realtà linguistica del
3 | proprio tempo, il primo e il terzo un impegno drammatico, che investe la loro stessa problematica e poetica di scrittori. Se
4 | una cultura formalistica può creare dei grandi letterati come il Bembo, solo i poeti di genio producono nell'universo dei
5 | valori formali le svolte, gli scatti in avanti, la salute linguistica. Ma, si sa, la salute è un bene transitorio; donde, per
6 | esempio, oggi, il rispuntare di una *querelle*: quotidiani, rotocalchi, periodici ne scandiscono i tempi attraverso interviste,
7 | polemiche, dichiarazioni programmatiche, al punto che il lettore si sente afferrato in un moto più ampio di quello suscitato
8 | dai singoli interventi, in un moto che non è di una generazione, ma delle stesse lettere italiane. Un aspetto curioso però
9 | permane nella vicenda: il sopradetto lettore assiste a un ricorso di argomentazioni teoriche, ad un accumularsi di motivi
10 | che talora sembrano rimbalzati, come una palla dopo ogni contatto col pavimento, dagli scritti allarmati o dalle sanguigne
11 | polemiche ottocentesche. Si legga, per esempio: «Come è noto, in Italia, non esiste una lingua colta media parlata dalla
12 | società e scritta dagli scrittori così com'è parlata dalla società... Quello che ci preme affermare è, invece, che la lingua
13 | colta media in Francia e in Inghilterra non solo esiste ed è sempre esistita, ma è stata tanto forte e diffusa da resistere e
14 | di gruppo... Il contrario ci pare che avviene in Italia. La lingua colta media, scritta perché parlata dalla società e parlata
15 | dalla società perché scritta dagli scrittori di questa società, non c'è mai stata e non c'è neppure oggi». Sono parole di
16 | Moravia sul "Corriere della Sera" dell'8 marzo 1964. Dedurne che l'analogia di pensiero rispecchi una analogia della
17 | effettiva situazione linguistica italiana sarebbe un grossolano errore di prospettiva; quando invece è legittimo affermare
18 | che oggi, per la prima volta nella storia della penisola, una lingua unitaria di tono medio, innovativa nelle strutture
19 | sintattiche e nel patrimonio lessicale sta maturando al punto di incontro fra la tradizione linguistica, i regionalismi in via di
20 | assorbimento, i tecnicismi avanzanti nello schieramento di una cultura scientifico-industriale. Come dire che il tempo, più
21 | che dalla parte del Manzoni, è stato dalla parte dell'Ascoli, per lo meno nell'attuare l'auspicio ascoliano che si evitasse
22 | l'immolazione del regionalismo all'ideale dell'unità, raggiungibile all'interno della stratificazione sociale attraverso una
23 | compartecipazione di tutte le forze della penisola. Naturalmente i campioni non si prelevano dallo standard degli
24 | strumenti ufficiali della comunicazione (stampa, ecc.), cui salvo eccezioni pertiene la resa convenzionale, semplificata o
25 | residua, di una realtà linguistica. Nei periodi di intensa trasformazione della cultura, come il nostro, allorché, per dirla
26 | con un'immagine di Girardoux, la civiltà non può fare dono ai suoi praticanti di un'anima ugualmente nutrita in tutte le sue
27 | parti, si richiede un'acustica assai raffinata per distinguere fra parte e parte, al fine di non cadere in un implacabile
28 | univoco giudizio di carattere negativo. In modo particolare il fatto è pertinente all'odierna considerazione della realtà
29 | linguistica.

30 | Destinati a fornire un supremo antidoto contro il male del pensare frettoloso, precario, inutilmente apodittico permangono
31 | quei signori della meditazione linguistica che furono, nella nostra letteratura, Dante, Machiavelli o Manzoni, le cui
32 | speculazioni, così diverse nella sostanza e nella motivazione, hanno in comune la stringente consapevolezza e l'acuto
33 | controllo della realtà linguistica del proprio tempo («Che sappia meglio la lingua chi ci ha fatto più studio, nessuno può
34 | dubitarne», scriveva tranquillamente il Manzoni) e l'impossibilità di attuare al di fuori di tale consapevolezza la propria
35 | entità stilistica, a qualunque vocazione letteraria essa risponda. Donde il valore, non fosse altro propedeutico, del
36 | contatto con la prassi di lavoro di questi grandi, con la progressiva toccante pazienza che accomuna l'artista allo
37 | scienziato nell'atto in cui ad entrambi consente di stagliare, entro il difforme o il casuale, i principi, le forze di una futura
38 | strutturazione.

-
1. Perché questo saggio di Maria Corti si intitola "Uno scrittore in cerca della lingua"?
- A) Perché tratta di come Alberto Moravia abbia cercato di usare in tutte le sue opere uno stile di scrittura che potesse rispecchiare la lingua colta media italiana del suo tempo
 - B) Perché indaga le motivazioni letterarie e sociali che spingono certi autori, in epoche e in Paesi diversi (ad esempio, Dante, Machiavelli e Manzoni, ma anche Moravia e Girardoux), a concentrare la loro attenzione su questioni di tipo linguistico
 - C) Perché si concentra sullo studio di quella tipologia di autori (quali furono Dante, Machiavelli e Manzoni) che maggiormente si sono interessati a questioni di tipo linguistico e che hanno applicato le loro riflessioni sulla lingua italiana alla loro personale ricerca stilistica
-
2. Perché Dante, Machiavelli e Manzoni sono detti "signori della meditazione linguistica" (riga 31)?
- A) Perché il loro contributo teorico alla questione della lingua è stato superiore a quello dato da qualunque altro autore o autrice della letteratura italiana
 - B) Perché le loro opere richiedono al pubblico di lettrici e lettori di ogni epoca di riflettere su questioni di carattere linguistico
 - C) Perché tutti e tre hanno formulato delle regole teoriche riguardo un uso della lingua consapevole e formalmente calibrato
-
3. Con l'espressione "divaricarsi degli esiti" (riga 2), si vuole dire che
- A) Dante, Machiavelli e Manzoni hanno ugualmente contribuito, pur con risultati individuali diversi, allo sviluppo della lingua italiana
 - B) Dante, Machiavelli e Manzoni hanno scritto delle opere il cui valore linguistico non è sempre uniforme
 - C) La critica non è concorde sul contributo individuale che Dante, Machiavelli e Manzoni hanno dato allo sviluppo della lingua italiana
-
4. L'aggettivo "secolare" (riga 1), in questo contesto, vuol dire
- A) antichissima
 - B) civile
 - C) terrena
-
5. Nella frase "chi ci ha fatto più studio" (riga 33), la particella *ci* si riferisce
- A) a noi
 - B) alla lingua
 - C) al luogo in cui si studia la lingua
-
6. Maria Corti definisce l'umanista italiano Pietro Bembo (riga 4)
- A) un autore geniale
 - B) un autore che ha contribuito alla salute della lingua italiana
 - C) un autore di grande qualità formale
-
7. Secondo il testo (righe 2-3)
- A) La posizione di Dante e Manzoni rispetto alla questione della lingua è problematica
 - B) Dante e Manzoni sono gli autori che hanno fatto della ricerca linguistica un punto nodale della loro ispirazione, inscindibile dalla loro stessa concezione artistica
 - C) Machiavelli non ha scritto opere drammatiche nelle quali trattasse, come invece hanno fatto Dante e Manzoni, di questioni linguistiche
-
8. I "campioni" di cui parla Maria Corti (riga 23) sono
- A) spie e fenomeni linguistici significativi, utili a fotografare lo stato corrente della lingua italiana
 - B) opere letterarie e autori convenzionalmente ritenuti rappresentativi dello stile medio
 - C) aspetti sintattici e lessicali tipici della lingua usata dai mezzi di comunicazione di massa

-
9. Dalla lettura di questo estratto, si può affermare che l'autrice del saggio
- A) ritiene che la lingua italiana di tono medio, che va maturando nell'epoca a lei contemporanea, sia il risultato dell'apporto congiunto di diversi strati della società e della commistione equilibrata di elementi provenienti dalla tradizione, dalle varietà locali e dai linguaggi tecnici
 - B) ritiene che la consapevolezza che scrittrici e scrittori di qualunque epoca hanno della propria ricerca stilistica sia l'unica vera garanzia di qualità artistica di un'opera letteraria
 - C) ritiene che Dante, Machiavelli e Manzoni siano degli autori di capitale importanza per l'impulso che ciascuno di essi diede al perfezionamento della lingua unitaria di tono medio del proprio tempo
-
10. La "lingua unitaria di tono medio" (riga 18), della quale parla Maria Corti,
- A) è un'astrazione teorica che non trova riscontro nella realtà linguistica italiana contemporanea all'autrice
 - B) è legittima espressione di una cultura prevalentemente scientifico-industriale
 - C) è il corrispettivo della lingua colta media della quale parla Alberto Moravia
-
11. L'espressione "dichiarazioni programmatiche" (riga 7) indica
- A) delle prescrizioni inderogabili
 - B) delle affermazioni di principio
 - C) delle comunicazioni d'ufficio
-
12. Il "difforme" di cui si parla nel testo (riga 37) indica
- A) l'eterogeneità dei materiali con i quali si trovano ad operare di norma artisti e scienziati
 - B) il diverso approccio metodologico adottato da artisti e scienziati nei confronti delle loro rispettive materie d'indagine
 - C) i molteplici e vari sviluppi futuri cui può portare la paziente ricerca di artisti e scienziati
-
13. L'aggettivo "residuata" (riga 25), in questo contesto, vuol dire
- A) lasciata da parte dagli strumenti ufficiali della comunicazione
 - B) di raccatto, di scarto, quindi contaminata
 - C) sovrabbondante di neologismi
-
14. Le polemiche letterarie ottocentesche sono dette "sanguigne" (riga 10) perché
- A) vertevano su temi scottanti dell'attualità
 - B) avevano toni molto accesi e tendevano alla diatriba
 - C) causarono spargimento di sangue
-
15. Nella forma verbale "dedurne" (riga 16), la particella pronominale *-ne* rimanda a
- A) ciò che ha affermato Moravia
 - B) ciò che si legge nei quotidiani
 - C) ciò che sostiene Maria Corti
-
16. Cosa ha, secondo Maria Corti, un valore "propedeutico" (riga 35)?
- A) Studiare le tecniche di composizione e le modalità di scrittura di Dante, Machiavelli e Manzoni
 - B) Studiare la produzione di Dante, Machiavelli e Manzoni
 - C) Ispirarsi all'operato di Dante, Machiavelli e Manzoni per fare letteratura
-
17. L'aggettivo "stringente" (riga 32), in questo contesto, vuol dire
- A) rapida
 - B) rigorosa
 - C) ridotta

-
18. Maria Corti ritiene che sarebbe un "grossolano errore di prospettiva" (riga 17)
- A) inferire giudizi di valore su questioni letterarie e linguistiche da dichiarazioni rilasciate a mezzo stampa
 - B) pensare che le riflessioni dei teorici della lingua fotografino perfettamente la situazione della lingua viva, parlata e scritta
 - C) condividere le parole dello scrittore italiano Alberto Moravia (1907-1990)
-
19. "Donde" (riga 35), in questo contesto, vuol dire
- A) Dalla qual cosa
 - B) Dal qual luogo
 - C) Grazie al qual mezzo
-
20. Quando Maria Corti afferma di scrivere in un periodo "di intensa trasformazione della cultura" (righe 25-28),
- A) ella invita il proprio pubblico di lettrici e lettori ad affinare l'orecchio per comprendere meglio ciò che viene detto a proposito della letteratura e della lingua
 - B) ella esprime un giudizio positivo, vicino alle posizioni dello scrittore francese Jean Girardoux (1882-1944)
 - C) ella intende distinguersi e prendere le distanze dai giudizi negativi di coloro che definisce "praticanti della cultura"
-
21. Quando Maria Corti afferma che "il tempo è stato dalla parte dell'Ascoli" (righe 20-21), intende dire che
- A) il linguista Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) ha fornito un contributo teorico alla questione della lingua più importante di quello dato da Alessandro Manzoni
 - B) lo sviluppo di una lingua unitaria di tono medio non ha comportato il livellamento e l'eliminazione delle specificità linguistiche regionali
 - C) Graziadio Isaia Ascoli aveva pronosticato che ci sarebbero voluti anni prima che potesse essere verificata la giustezza delle proprie teorie linguistiche
-
22. Il "fatto" (righe 28 - 29) di cui parla Maria Corti fa riferimento
- A) a quanto verrà esposto nei paragrafi successivi
 - B) al pensiero di Girardoux, riportato nelle righe precedenti
 - C) a quanto sopra esposto
-
23. Il "sopradetto lettore" (riga 9) è
- A) il pubblico di lettrici e lettori contemporaneo a Dante, Machiavelli e Manzoni
 - B) il pubblico di lettrici e lettori contemporaneo a Maria Corti
 - C) il pubblico di lettrici e lettori contemporaneo a noi, adesso
-
24. Il termine *querelle* (riga 6) è scritto, nel testo, in corsivo perché
- A) è un forestierismo
 - B) è una citazione
 - C) è un errore redazionale
-
25. Alberto Moravia afferma (righe 11-16) che
- A) mentre, ad esempio, in Francia, la lingua colta media è sempre esistita e ha informato la letteratura, in Italia questa condizione non si è mai data e non sussiste nemmeno nel presente
 - B) in Francia e in Inghilterra si è sviluppata prima che in Italia una lingua colta media
 - C) contrariamente alla situazione inglese, la lingua colta media in Italia è diventata solo recentemente molto forte e capillarmente diffusa