

Zeitschrift  
der Architekturstiftung  
Südtirol

12 Euro  
ISSN 2281-3292  
#140 - 12/2025

Rivista della  
Fondazione Architettura  
Alto Adige

# TURRIS BABEL

Turris Babel 140

Chefredakteur Direttore responsabile: Alberto Winterle

Redaktion Redazione: Barbara Breda, Carlo Calderan,  
Loris Clara, Francesco Flaim, Simona Galateo,  
Elena Mezzanotte, Fabian Oberhofer, Alessandro Perucatti,  
Marco Santoni, Martino Stelzer, Matteo Torresi,  
Cristina Vignocchi, Lorenzo Weber, Emil Wörndle,  
Alexander Zoeggeler

Art Direction, Design: Studio Mut. Martin Kerschbaumer,  
Thomas Kronbichler, Giulia Giordano. studiomut.com

Cover: Studio Mut

Layout: Andrea Marsoner, turrisbabel@arch.bz.it

Druck Stampa: Longo AG, Bozen Bolzano, longo.media

Eine Publikation der Architekturstiftung Südtirol

Una pubblicazione della Fondazione Architettura Alto Adige

Sparkassenstraße 15, Bozen

Via Cassa di Risparmio 15, Bolzano

Chefsekretärin Assistente di Direzione: Marilene Angeli

+39 0471 30 17 51

fondazione@arch.bz.it stiftung@arch.bz.it

turrisbabel.it

Für Wort, Bild und Zeichnungen zeichnen die jeweiligen Autoren verantwortlich.

Per testi, disegni e fotografie sono responsabili gli autori.

Register der Druckschriften des Landesgerichtes Bozen

Registro stampe del tribunale di Bolzano N. 22/97 vom/del 9.12.1997

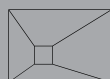
Spedizione in A.P. / D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/2/2004 n° 46),

art. 1, comma 1, DCB Bolzano Iscrizione al ROC nr. 25497

Eine Publikation der  
Una pubblicazione della

Wir danken für die Unterstützung  
Ringraziamo per il sostegno

Hauptsponsor  
Sponsor principale



Architekturstiftung Südtirol  
Fondazione Architettura Alto Adige



Ordine  
degli Architetti

Planificatori  
Paesaggisti  
Conservatori  
Provincia di Bolzano

Kammer  
der Architekten

Raumplaner  
Landschaftsplaner  
Denkmalpfleger  
Provinz Bozen

AUTONOME  
PROVINZ  
BOZEN  
SÜDTIROL



PROVINCIA  
AUTONOMA  
DI BOLZANO  
ALTO ADIGE

Abteilung Natur,  
Landschaft und  
Raumentwicklung

Ripartizione Natura,  
paesaggio e sviluppo  
del territorio



**SCHWEIGKOFLER**  
BAUFIRMA SEIT 1975

26

Editoriale Editorial

*Alberto Winterle*

34

Adolf Loos – Widersprüche  
und Aktualität

*Hermann Czech*

39

Ornamento e Architettura  
Contemporanea

Una conversazione con

Cino Zucchi e Marco De Michelis

*Alberto Winterle, Simona Galateo,  
Matteo Torresi & Lorenzo Weber*

43

Zur Relevanz des Ornaments  
im architektonischen Diskurs  
heute

*Walter Angonese*

46

«Questo film può essere  
splenetico» Ornamento  
e delitto alla XV Triennale

*Roberto Dulio*

48

Decoro, crimine perbene

*Cristina Vignocchi*



82

51

Ornament, Dekor oder  
Abstraktion?

*Manfred Alois Mayr*

54

Was ist das  
Ornament?

*Jörg H. Gleiter*

62

Südtiroler Ornamente  
Ornamenti sudtirolesi

124

Projektindex

Indice dei progetti

Oggi l'ornamento ha nuovamente subito uno slittamento di significato. Le tecnologie digitali permettono un nuovo linguaggio ornamentale, che non è né storicista né arbitrario, ma spesso deriva da modelli parametrici o da logiche materico-tecniche. Pattern generati al computer, facciate perforate, superfici strutturali – anche includendo proprietà fisico-edilizie – nonché nuove tecnologie che non conoscono più il significato storico dell'ornamento mostrano come esso ritorni oggi nuovamente nell'interfaccia tra costruzione, materiali e progettazione. La sua legittimazione non deve più essere discussa esclusivamente in termini di storia dell'architettura.

I confini tra decorazione (un termine ormai anacronistico) e struttura si confondono: l'elemento ornamentale diventa performativo, narrativo. Regola – come menzionato sopra – luce, aria, temperatura o acustica e assume funzioni tecniche che un tempo erano estranee all'elemento puramente decorativo.

Allo stesso tempo l'ornamento oggi viene – e deve essere – rivalutato politicamente e culturalmente. In un'architettura globalizzata, che appare spesso uniforme, stereotipata e noiosa, l'ornamento funziona come medium di identificazione e contestualizzazione. Pattern regionali, tecniche artigianali e motivi culturali vivono una nuova visibilità – nel migliore dei casi non nostalgica, bensì come espressione di identità plurali, alla ricerca di un'architettura specifica, che si comprenda come parte di un tutto e assuma così degli elementi di continuità con l'esistente.

In sintesi, la rilevanza dell'ornamento nel discorso architettonico appare immutata. Esso funge da indicatore di sviluppi culturali e tecnologici e costituisce un campo di tensione tra razionalità e sensibilità, tradizione e innovazione, identità e universalità. Il suo significato risiede meno in forme specifiche che nella sua capacità di rendere manifeste le domande fondamentali dell'architettura: come deve parlare un edificio? Di quale significato è portatore – o, per parafrasare Loos: «che cosa deve evocare?» Che relazione nasce tra uomo e ambiente costruito, e come può questa relazione diventare più eloquente per entrambi?

L'impiego dell'ornamento, che è subordinato a un pensiero critico e quindi parte della «costruzione di un'idea», non è mero accessorio decorativo, bensì un medium centrale della riflessione architettonica. Un approccio non riflessivo a questa tematica – nel senso di posizioni dogmatiche – sarebbe quindi, se non proprio un «delitto», quanto meno da definire come grossolana ingenuità. ◀

# «Questo film può essere splenetico» Ornamento e delitto alla XV Triennale

Un uomo ha appena finito di scrivere su un muro; una voce maschile, dalla dizione perfetta, legge la frase, una citazione, tradotta in italiano, da *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932–38) di Walter Benjamin (1892–1940): «Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda. Come un mollusco abita il suo guscio, così dimoravo nel diciannovesimo secolo, il quale ora mi sta davanti come un guscio disabitato. Lo accosto all'orecchio». La stessa frase è ripetuta alla fine del film.

*Ornamento e delitto*, di Aldo Rossi (1931–1997), Gianni Braghieri (1945) e Franco Raggi (1945), realizzato in occasione della XV Triennale di Milano (1973), con la regia di Luigi Durissi e il montaggio di Elver Degan Bianchet, prodotto dalla Contemporafilm, si presenta subito come un film multiforme, sfuggente, trasversale, dal registro espressivo composito. Non è un documentario d'architettura in senso stretto; non è un film con un intento narrativo, non ha una struttura teorica, anche se le citazioni e i testi che lo articolano sono lacerti di un discorso teorico. Ha un taglio non convenzionale, senza spingersi al limite estremo della sperimentazione, attingendo materialmente al linguaggio del cinema. Anzi:

Roberto Dulio è professore associato di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano – DABC. Si occupa della cultura architettonica moderna e contemporanea e dei suoi rapporti con l'arte e la fotografia. Ha curato mostre, pubblicato libri e saggi; è stato redattore della rivista «L'architettura cronache e storia» ed è collaboratore di altre testate di architettura, tra le quali «Casa-bella» e «Domus», oltre che del supplemento domenicale del «Sole 24 Ore». È Delegato della Rettrice del Politecnico di Milano per il Sistema Archivistico, Bibliotecario e Museale. Fa parte del comitato scientifico della Fondazione Aldo Rossi.

<sup>1</sup>Walter Benjamin, *Infanzia Berlese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 1974; 2001, p. 51.

<sup>2</sup>Per una contestualizzazione nella congiuntura di quel momento si rimanda ai saggi di Luka Skansi, *Ornamento e delitto*. Un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, Bonomia University Press, Bologna 2008, pp. 260 – 265 e di Alberto Bocchini, Giulia Giancipoli, *Ornamento e delitto*. Un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi, in *OMU/AR. Un laboratorio didattico*, a cura di Gianni Braghieri, Clueb, Bologna 2010, pp. 61 – 65, l'articolo è preceduto dalla trascrizione dei testi del film e da una accurata ricerca filologica sugli stessi e sulle fonti visive utilizzate, pp. 55 – 61.

<sup>3</sup>Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966. La letteratura sull'architetto milanese è vastissima, ma rimane imprescindibile il volume di Vittorio Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, FrancoAngeli, Milano

del materiale di repertorio, con audio originale o citazioni scelte da Rossi e forse lette dallo stesso Durissi, che era anche attore.<sup>5</sup>

Il titolo del film, *Ornamento e delitto*, è la citazione del noto saggio di Adolf Loos (1870 – 1933), *Ornament und Verbrechen* (1908), pubblicato per la prima volta su «Casabella» nel 1934 e poi tradotto insieme ad altri suoi scritti da Sonia Gessner, all'epoca moglie di Rossi, e pubblicato l'anno prima dell'uscita del film.<sup>6</sup> Loos, in una concezione non molto distante dai *Pioneers* di Nikolaus Pevsner (1902 – 1983)<sup>7</sup>, è visto da Rossi come uno dei precursori di un Movimento Moderno, o Razionalismo, genericamente inteso. Salvo riconsiderarne, nella disanima sull'opera e gli scritti – del quale *Ornamento e delitto* è sicuramente uno dei più incisivi – la complessità e ambiguità latente, in equilibrio tra la seduzione della tecnica di una nuova civiltà e la memoria di una classicità senza tempo: poli tra i quali si dibatte lo stesso Rossi. Del resto, Rossi nel 1959 aveva già dedicato a Loos un lungo saggio, sulle pagine di «Casabella Continuità»<sup>8</sup>, del quale il film costituisce una sorta di deflagrazione. La condanna loosiana dell'ornamento laddove è una

è letteralmente un collage di film, cinegiornali, materiale di repertorio, integrato con – poche – sequenze girate appositamente e lente carrelate su fotografie d'architettura. Ma soprattutto è una dichiarazione di poetica che travalica l'architettura. Se l'occasione è offerta dalla Triennale<sup>2</sup>, l'intenzione di Aldo Rossi si rivela quella di trascendere un discorso teorico sull'architettura per leggerla invece come il luogo di confronto, lo sfondo, delle relazioni umane, della vita, sulle quali l'architettura della città – per citare il titolo del noto testo rossiano, anch'esso molto più sfaccettato di una *semplice* teoria<sup>3</sup> – esercita il peso della memoria, della storia, dell'immanenza di una data cultura. Per stessa ammissione di Braghieri e Raggi<sup>4</sup>, il ruolo di *sceneggiatore* del film spetta a Rossi, che dopo averli coinvolti, ne ha condiviso la struttura e con riconoscenza li ha resi autori insieme a lui. Il primo si occuperà dell'organizzazione e dei contatti con le società distributrici dei film utilizzati; il secondo procurerà le fotografie o i libri con le immagini degli edifici sulle quali Durissi realizzerà dei piani sequenza, montati da Degan Bianchet con gli spezzoni dei film e

1976; una doviziosa mole di informazioni biografiche e documentarie, sulla formazione e la prima parte dell'attività di Aldo Rossi, si può trovare in Beatrice Lampariello, Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga» 1950 – 1973, Quodlibet, Macerata 2017; cfr. inoltre Aldo Rossi, *I miei progetti raccontati*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 2021.

<sup>4</sup> Intervistati telefonicamente nel novembre 2025: li ringrazio per la gentilezza e la disponibilità.

architettura *della* città e l'inafferrabilità dei sentimenti e della vita che la pervade, ben oltre l'epoca e le condizioni nelle quali la città è nata. Tanto che anche la *nuova* architettura di Aldo Rossi nasce segnata da una struggente e metafisica melanconia.

Le immagini, nonostante le citazioni di Loos, Benjamin, Karl Marx e Hans Schmidt, e le fotografie delle architetture viennesi, imbastiscono attraverso gli spezzoni dei film – *Senso* (1954) di Luchino Visconti, *8 ½* (1963) e *Roma* (1972) di Federico Fellini, *Senilità* (1962) di Mauro Bolognini – un ritratto universale del rapporto tra i luoghi e le vite. Un racconto che in certi momenti pare sfiorare il Jean-Luc Godard di *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) – che ritrae Parigi attraverso le vicende di Juliette Janson e viceversa – per approdare alla Russia di Lenin e alle periferie di Milano.

«Questo film tecnicamente è un collage» scrive lo stesso Aldo Rossi in una traccia della sceneggiatura. «Solo alcune parti d'architettura e la scena finale sono girate direttamente. I film di repertorio sono principalmente *Senso* di Luchino Visconti, *Senilità* di Bolognini, *Roma* di Federico Fellini. *Senilità*, che qui vale soprattutto come richiamo a Svevo e a Joyce, costituisce la chiave del film insieme alle parole iniziali e finali di Walter Benjamin. Anche *Ornamento e delitto* nelle stesse citazioni di Loos è una questione che va oltre l'architettura, in tutto il film l'architettura è uno strumento, uno sfondo. Essa viene distrutta dai sentimenti, dagli avvenimenti politici, due immagini

<sup>5</sup>Pochissime le informazioni su Durissi, attore e regista di una serie di produzioni Rai e morto nel 1995, come si evince da Lampi d'inverno. L'ultima regia di Luigi Durissi, «Radiocorriere», n. 50, 11 – 17 dicembre 1955; su Degan Bianchet, che si occuperà di documentari naturalistici, non è stato possibile trovare alcuna notizia.

<sup>6</sup>Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, in «Casabella», n. 73, gennaio 1934, pp. 2 – 5; Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, traduzione italiana di Sonia Gessner, Adelphi, Milano 1972.

<sup>7</sup>Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*. From William Morris to Walter Gropius, Faber & Faber, London 1936. Anche nello scritto di apertura del catalogo della mostra internazionale di architettura della XV Triennale, viene ribadita questa rassicurante – e contraddittoria – genealogia che viene estesa anche alle architetture selezionate per la stessa mostra: cfr. Aldo Rossi, *Introduzione*, in *Architettura Razionale*, Franco Angeli Editore, Milano 1973, pp. 13 – 22.

<sup>8</sup>Aldo Rossi, Adolf Loos, 1870–1933, in «Casabella Continuità», n. 233, novembre 1959, pp. 5–12, ora in Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956–1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 73–99.

<sup>9</sup>Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, cit.

<sup>10</sup>Aldo Rossi, *Film/Ornamento e delitto*, dattiloscritto [1973], Archivio Aldo Rossi, Fondazione Aldo Rossi, Milano: ringrazio Chiara Spangaro per avermi segnalato il documento.

<sup>11</sup>Desidero ringraziare Vera Rossi per avermi illustrato l'attività e la biografia di Paolo Sala, oltre al rapporto di parentela che lo lega alla sua famiglia.

tra le più belle delle città italiane (il ghetto di Venezia e il porto di Trieste) si consumano e scompaiono dietro a una storia d'amore, proibita o no, comunque impossibile. Così la fredda Mosca dei funerali di Lenin. [...] Questo film può essere splenetico. Cioè fatto in quello stato particolare di chi vive nelle cose conoscendo o addirittura volendo una immanicabile delusione. L'architettura cerca, suppone, un'esaltazione che essa di per sé non può comunicare: [...] la contessa Serpieri di *Senso*, la fredda Mosca del dopoguerra, tutto sembra vivificare una ricerca impossibile».<sup>10</sup> Aldo Rossi filtra lo statuto disciplinare dell'architettura attraverso le maglie di una intuizione espressiva profonda, acuita dal suo interesse per il cinema; dalla ricorrenza di immagini latenti, mediate dalla sua passione per la pittura di Mario Sironi, che compare nel film e della quale è intriso l'esordio artistico di Rossi; dalle viste del Cremlino e della piazza Rossa del pittore Paolo Sala (1859–1964), del quale Sonia Gessner è discendente<sup>11</sup>. Allo stesso tempo permane l'impegno intellettuale e politico che sostanzia l'architettura.

Così in un intricato rapporto tra architettura, città, pulsioni espressive e autobiografia, prende forma il mosaico del film, che come i bellissimi disegni dell'architetto, si compone per citazioni, frammenti, permanenze, che si sedimentano in una statica immagine senza tempo o in un pericolante equilibrio, che si sfalda nei resti di un'*Architettura assassinata* o nell'affermazione *Ora questo è perduto*, come Rossi titola alcuni disegni e incisioni realizzati tra il 1973 e il 1974. ◀

# Decoro, crimine perbene

Cristina Vignocchi

L'elemento «decorativo» nella cultura contemporanea appare come un «crimine», un giallo periodicamente da risolvere per il suo ripresentarsi sotto mentite spoglie.

Come sulla scena di un misfatto si possono trovare elementi fuorvianti per nascondere natura e verità delle cose, così la decorazione è spesso quell'azione «criminale» in un contesto artistico e architettonico nel suo complesso, che maschera, copre, riempie, o paradossalmente, svuota. E chi da decoratore individuato, lo mette in atto, è colpevole di inganno, camouflagé. Perché si sente la necessità di compiere un'azione superflua e fuorviante? Paradossi provocatorii a parte, ma in realtà molto seri, questo gesto di produrre elementi che noi erroneamente consideriamo «decorativi», perpetuatosi nei secoli,

almeno all'inizio della storia artistica umana mondiale, pare avere legittimità profonde. Nulla era in realtà considerato superfluo,

la bellezza entrava a fondersi con la necessità congiunta all'utilizzo. Nemmeno esisteva il concetto di decoro, in Italia,

fino alla scomparsa della civiltà etrusca, poi assorbita dal nascente Impero romano. Progressivamente la presenza dell'elemento decorativo fine a se stesso

comincia ad insinuarsi nella vita quotidiana fino a rotolare in un marasma di cui l'uomo occidentale è diventato ostaggio.

Ostaggio di convenzioni e leggi che «provocavano» movimenti a catena, e ieri come oggi, costituiscono

gabbie in cui riconoscersi

per difendersi o controllare. Forse il decoro comincia a negativizzarsi con la sua gestione privata diffusa. Della civiltà etrusca, come dell'egizia, abbiamo reperti sublimi, sui quali non ci si può sbagliare perché ogni prodotto aveva un senso, un utilizzo, o era pura ammirazione della natura riprodotta, come accadde alle popolazioni primitive. Siamo stati influenzati dall'esempio greco antico nel considerare la pulizia formale in rapporto all'aggiungere o sottrarre, ma ci fu un errore interpretativo che si è perpetuato così a lungo, da poterlo definire il crimine primigenio: l'aver creduto erroneamente che la purezza della marmoreità monumentale e statuaria greca fosse una scelta, e averla presa come esempio per secoli. A noi sono giunti i marmi bianchi slavati che esaltavano la raffinatezza delle linee, mentre in realtà in origine tutto era colorato, decorato, racconto costruito, una nobilitazione tridimensionale dei dipinti rupestri. Questo equivoco ci ha però regalato il regno del bianco aulico dell'architettura di Andrea Palladio e le sculture del mondo perfetto immaginato da Antonio Canova. Nelle civiltà extra europee la decorazione era narrazione religiosa applicata a edifici pubblici di culto,

