Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 77 (2008)

Heft: 2: Bruno Giacometti, architetto

Artikel: Il padiglione di Bruno Giacometti alla Biennale di Venezia : une proposta di lettura

Autor: Bergossi, Riccardo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-58679

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RICCARDO BERGOSSI

Il padiglione di Bruno Giacometti alla Biennale di Venezia: una proposta di lettura

Tra le manifestazioni che nel 1895 in Italia accompagnarono i festeggiamenti per le nozze d'argento di re Umberto I e della regina Margherita, a Venezia ebbe luogo la prima Esposizione internazionale d'arte moderna, ospitata in un fabbricato provvisorio ai Giardini del Castello. Dato il successo dell'evento, premiato da un forte afflusso di visitatori, l'edificio sarebbe stato consolidato e avrebbe preso il nome di Padiglione Italia, in modo da distinguerlo dagli altri, sorti dal 1907 nel parco per accogliere la produzione artistica dei Paesi stranieri. A cominciare dal Belgio, dall'Ungheria, dalla Baviera e dalla Gran Bretagna, più di 20 nazioni avrebbero avuto il proprio padiglione.[1] Nel 1932 anche la Svizzera avrebbe acquisito alcuni locali in un fabbricato prevalentemente destinato alle arti decorative veneziane, sorto al di fuori dell'area dei giardini, oltre il canale di Sant'Elena.

Dopo quasi vent'anni, in seguito all'inclusione nell'area della Biennale di una porzione dei vicini Giardini pubblici, la Svizzera poté ottenere un lotto sul quale procedere alla costruzione di un padiglione proprio, di cui disporre l'anno successivo per la XXVI edizione della manifestazione. La superficie scelta si trovava sul perimetro del parco, a fianco del nuovo accesso della Biennale, prospiciente il mare.[2]

L'Ufficio delle Costruzioni federali, diretto da Jakob Ott, affidava il progetto all'architetto Rino Tami. Il progettista luganese era invitato ad accompagnare il direttore a Venezia il 25 febbraio 1951, insieme allo scultore locarnese Remo Rossi.

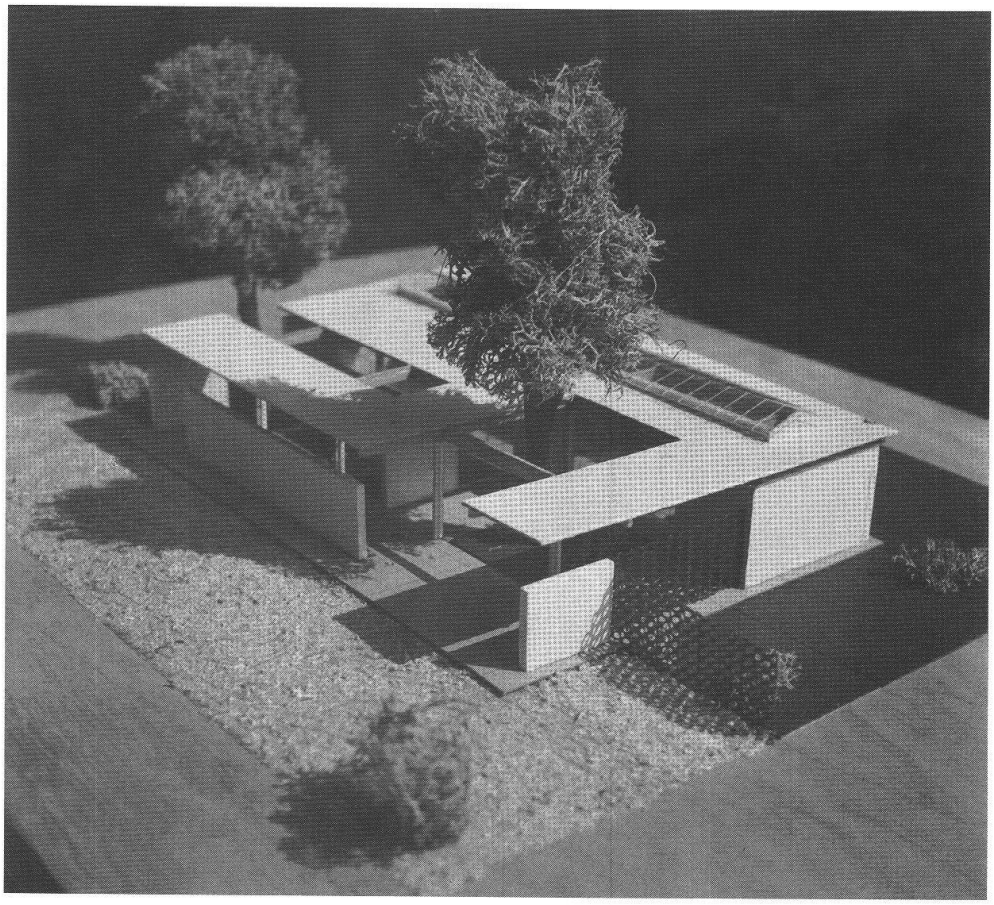
La scelta di Rino Tami, senza un concorso preliminare, è da ascrivere sia alla notorietà che egli aveva raggiunto in Italia dopo la pubblicazione nel 1942 della sua Biblioteca cantonale di Lugano sulla prestigiosa rivista di architettura moderna «Costruzioni Casabella», sia al successo del suo progetto nel concorso per il monumento a Giuseppe Motta a Berna, realizzato nel 1943 con l'architetto locarnese Paolo Mariotta, proprio in collaborazione con lo scultore Remo Rossi, con il quale Tami era da anni in rapporti di amicizia.

Rino Tami elaborava rapidamente una proposta che consentiva di mantenere due grandi alberi protetti presenti sul sito, e la trasmetteva alla Direzione delle Costruzioni federali nell'aprile 1951.Il progetto contemplava diverse sale su un unico livello, prevedeva un'illuminazione zenitale per la sala principale ed era caratterizzato da una forte integrazione tra interno ed esterno grazie al piccolo cortile d'accesso aperto a nord, verso il parco della Biennale, e al sollevamento della soletta di copertura di oltre un metro sui muri perimetrali di mattoni a vista. Tami annunciava però di avere in serbo una seconda soluzione che

---

1 GIORGIO BUSETTO (a c. di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Venezia 2006, p. 12.

2 MARCO MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale – Venezia 1887-1993*, Milano 1993, pp. 91-93.

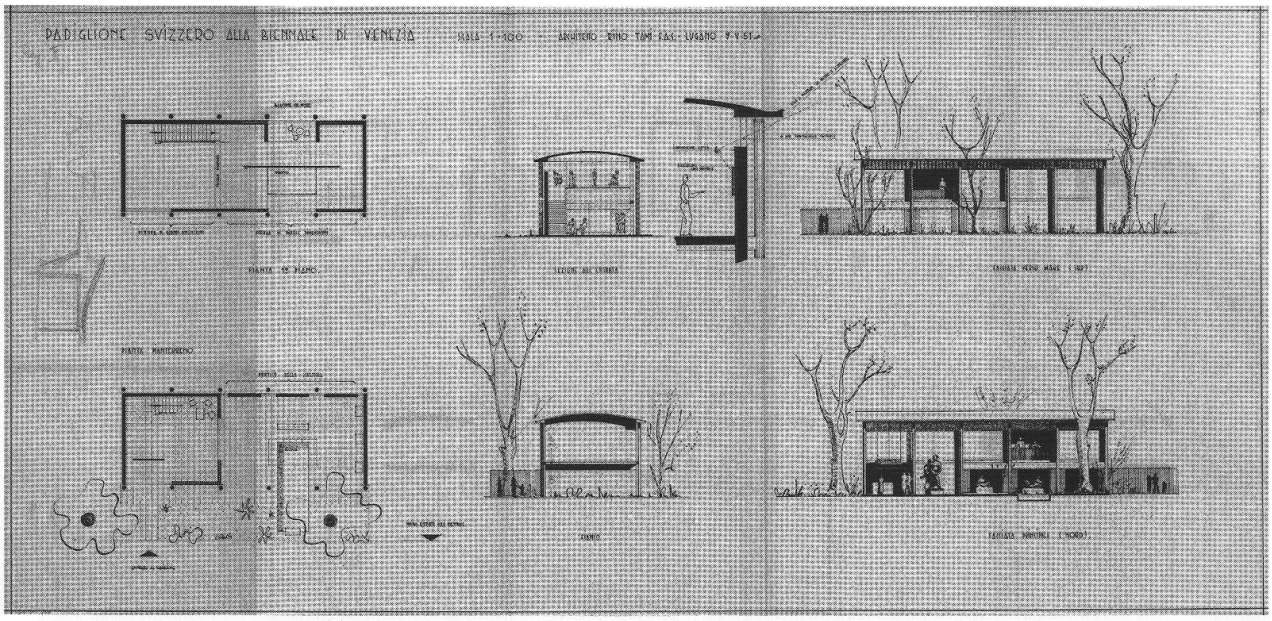


Rino Tami, padiglione svizzero per la Biennale di Venezia, primo progetto, 1951, fotografia del modello. Archivio Rino Tami, Archivio del Moderno, Mendrisio.

avrebbe trasmesso entro breve tempo. La nuova proposta era inviata a Berna il 10 maggio seguente. Rispetto alla prima versione, la componente geometrica e astratta si faceva più marcata. Tami concentrava la superficie del progetto in un rettangolo allungato compreso tra i due alberi protetti e il perimetro dell'area espositiva. La struttura era costituita da 6 coppie parallele di pilastri, esterni ai muri di tamponamento intonacati, che sorreggevano una sottile volta a botte di cemento armato. Era mantenuta la continuità spaziale tra padiglione e giardino, ma rispetto alla prima proposta si introduceva un livello superiore parzialmente aperto verso meridione, con il quale la vista del mare veniva a interagire con il percorso espositivo.[3] Il 31 maggio Tami esponeva i suoi due progetti alla Commissione federale delle belle arti, che vi muoveva delle critiche e chiedeva modifiche in base a un semplice programma progettuale allestito dal presidente, il pittore Ernst Morgenthaler.[4] Al fine di garantire la flessibilità espositiva, il programma prospettava diverse possibili varianti. Doveva essere possibile presentare 4 pittori con 10 opere ciascuno, oppure 10 pittori con 4 opere ognuno, uno scultore con 12 – 15 opere e un grafico. Per la sala dove sarebbero state esposte le opere pittoriche e scultoree, Morgenthaler richiedeva inoltre un'altezza importante, con illuminazione zenitale, ma con schermatura dall'insolazione

[3] Sui due progetti di Rino Tami, come sugli altri suoi lavori citati nel testo, rimando a: Kenneth Frampton e Riccardo Bergossi, *Rino Tami. Opera completa*, Mendrisio 2008.

[4] Ernst Morgenthaler (1887-1962) presiedette la Commissione federale delle Belle Arti dal 1951 al 1953.



Rino Tami, padiglione svizzero per la Biennale di Venezia, secondo progetto, 1951, scala 1:100, copia eliografia. Archivio Rino Tami, Archivio del Moderno, Mendrisio.

diretta; per l'ambiente destinato alle sculture di piccola dimensione, alle opere grafiche e agli acquerelli esigeva invece un'altezza contenuta, con illuminazione laterale da nord. L'elenco delle prescrizioni proseguiva con un percorso espositivo obbligato, con la possibilità di disporre liberamente alcune delle pareti interne in funzione delle esigenze delle singole esposizioni, e con l'obbligo di sviluppare l'edificio sul solo piano terreno, con perentoria esclusione di un livello superiore, avversato da lui e dagli altri tre artisti coinvolti nell'esame del progetto: oltre a Remo Rossi (1909-1982), gli scultori Hermann Hubacher (1885-1973) e Otto Bänninger (1897-1973). L'architetto Karl Egender (1897-1969) che nella prima metà degli anni Quaranta aveva progettato i padiglioni della Svizzera per le Esposizioni internazionali di Vienna, Bratislava e Praga, era incaricato di mediare tra la Commissione delle belle arti e il progettista. Egender chiedeva a Tami di rivedere il suo progetto entro 10 giorni, per adeguarlo ai desideri espressi dagli artisti. Benché la nuova proposta di Tami fosse declinata su un unico livello, intorno a una corte aperta, il consulente la reputava troppo rigida e suggeriva di aprire un concorso a inviti al quale chiamare oltre a Tami altri 5 architetti. In risposta alla lettera di Egender, il 2 luglio del 1951 Tami trasmetteva i suoi tre progetti al direttore Ott, rinunciava all'incarico e usciva dignitosamente di scena.[5] Non così le sue proposte che, come vedremo, avrebbero tra-

[5] La documentazione che concerne il coinvolgimento di Rino Tami nella vicenda del Padiglione svizzero, comprendente scritti, progetti e fotografie è custodita all'Archivio del Moderno, Mendrisio in: Archivio Rino Tami, RT C 135, RT S 10/3, RT S FOT 3/8-9. Le relazioni tra Rino Tami e Karl Egender risalivano all'epoca dell'Esposizione nazionale di Zurigo del 1939, ed erano proseguite nel 1943, quando Egender aveva diretto il gruppo luganese nell'ambito del progetto "Bauliche Sanierung von Hotels und Kurorten". Sarebbero rimaste cordiali nonostante questo episodio, come dimostra, nel 1953, l'invio da parte dell'architetto zurighese di piani del suo progetto per la torre Im Gut di Zurigo a Rino Tami, allora intento alla progettazione di Casa Torre a Cassarate.

smesso qualche loro aspetto alla concezione in seguito adottata e, attraverso il confronto con l'edificio realizzato, ce ne possono offrire una chiave di lettura.

Per individuare il progettista del padiglione, il Dipartimento federale degli Interni apriva il concorso caldeggiato da Egender. Questi vi faceva invitare Bruno Giacometti e Werner Krebs (1885-1990)[6], entrambi in precedenza suoi apprezzati collaboratori, e i due architetti e artisti Max Bill (1908-1994) e John Torcapel (1881-1965).[7]

Tra i progetti presentati, quello di Max Bill spiccava per l'uniformità dei materiali e l'essenzialità del linguaggio geometrico e vedeva giustapposti due parallelepipedi, il maggiore per la sala della pittura con la copertura piana tagliata per consentire l'illuminazione dello spazio espositivo, e il minore suddiviso tra la galleria per la grafica e il cortile scoperto, mentre le sculture di grandi dimensioni sarebbero state collocate nel rettangolo antistante il padiglione, in modo da legarlo al parco.[8] Se la proposta di Max Bill poteva essere letta come un nuovo sviluppo del processo di semplificazione progettuale iniziato da Rino Tami, il progetto di Bruno Giacometti, al quale nel mese di agosto era attribuito il primo premio nonostante la ridotta flessibilità degli ambienti, appariva più articolato e differenziato; nell'impianto mostrava alcune somiglianze con la prima versione dell'architetto ticinese, mentre nella sua morfologia si potevano riscontrare tracce di entrambe le proposte di Tami.[9] Se a prima vista si potrebbe pensare a una presa di conoscenza dei due progetti da parte di Giacometti, va tuttavia detto che nel quindicennio che segue l'inizio dell'attività indipendente del progettista grigionese – nel 1940 – tra l'architettura dei due vi è più di un punto di tangenza. Nella Posta di Maloja, realizzata da Giacometti tra il 1949 e il 1951, e in quella di Airolo, opera di Tami sorta tra il 1948 e il 1950, ad esempio, notiamo un analogo inserimento di elementi in legno e di una pensilina di cemento armato in edifici dalla muratura in pietra locale a vista. Il confronto potrebbe continuare tra le ville costruite da Tami a Sorengo nella prima metà degli anni Cinquanta e la casa unifamiliare di Giacometti a Zurigo del 1950, o tutti gli edifici dell'azienda elettrica zurighese EWZ in Val Bregaglia. La spiegazione di questa parentela è insita nelle condizioni di partenza dei due progettisti, simili per generazione di appartenenza (erano nati a un anno di distanza l'uno dall'altro), per la provenienza geografica subalpina (la campagna luganese, la Val Bregaglia), per la comune partecipazione all'Esposizione nazionale di Zurigo del 1939, che aveva veicolato un linguaggio architettonico moderno "nazionale", ma soprattutto per formazione. Giacometti aveva condotto a termine il suo curriculum di studi al Politecnico di Zurigo con un lavoro di diploma svolto con Otto Rudolf Salvisberg nel 1930. Tami era approdato al corso del professore bernese nel 1934, dopo aver maturato il distacco dalla cultura architettonica italiana che aveva coltivato

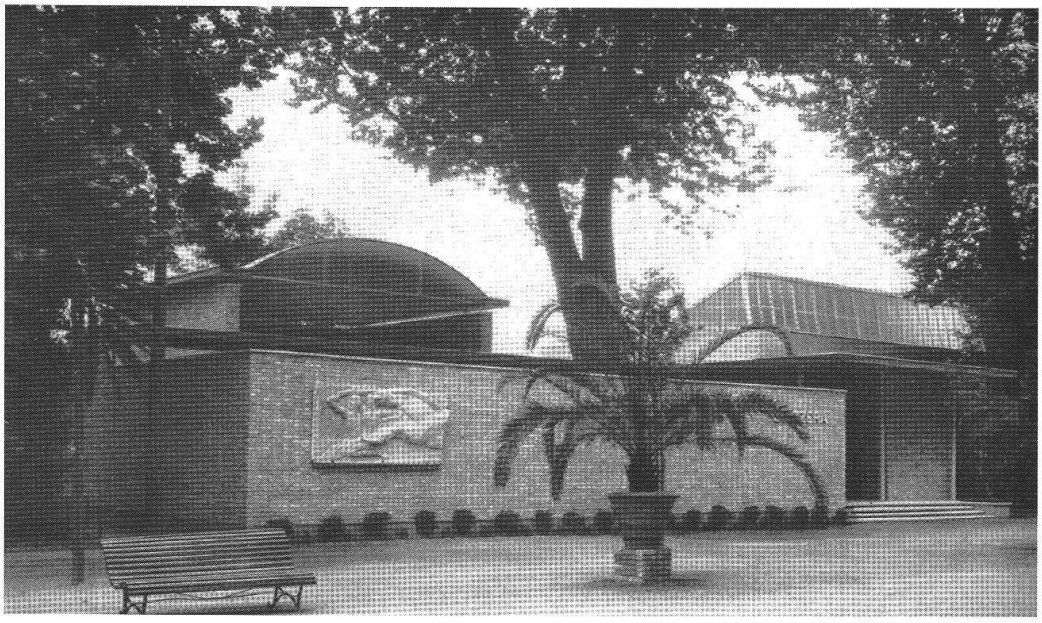
---

6 Isabelle Rucki e Dorothee Huber, (a c. di), *Architektenlexicon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, Basilea/Boston/Berlino 1998, pp. 321-322.

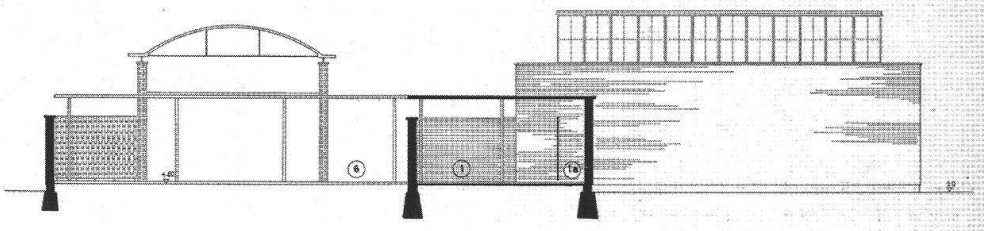
7 Irene Hochreutener, *Pietre di Val Bregaglia – L'architettura di Bruno Giacometti*, in *I Giacometti – la valle, il mondo*, catalogo di mostra Fondazione Antonio Mazzotta, 13 febbraio – 14 maggio 2000, Milano 2000, p. 257.

8 Karin Gimmi, *12 Projekte*, in *Minimal tradition – Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*, XIX Triennale di Milano, Baden 1996, pp. 62-65.

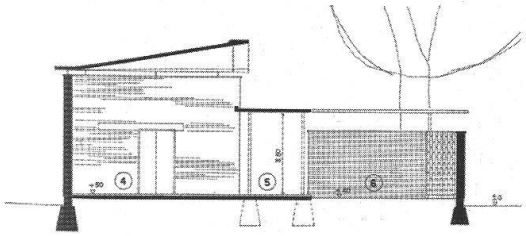
9 Mulazzani, *I padiglioni*, p. 91; *Der Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig*, in «Werk», 39, 9 (settembre 1952), pp. 282-285.



Bruno Giacometti, padiglione svizzero per la Biennale di Venezia, 1952, vista generale e entrata. «Werk», 9 (1952), p. 282.



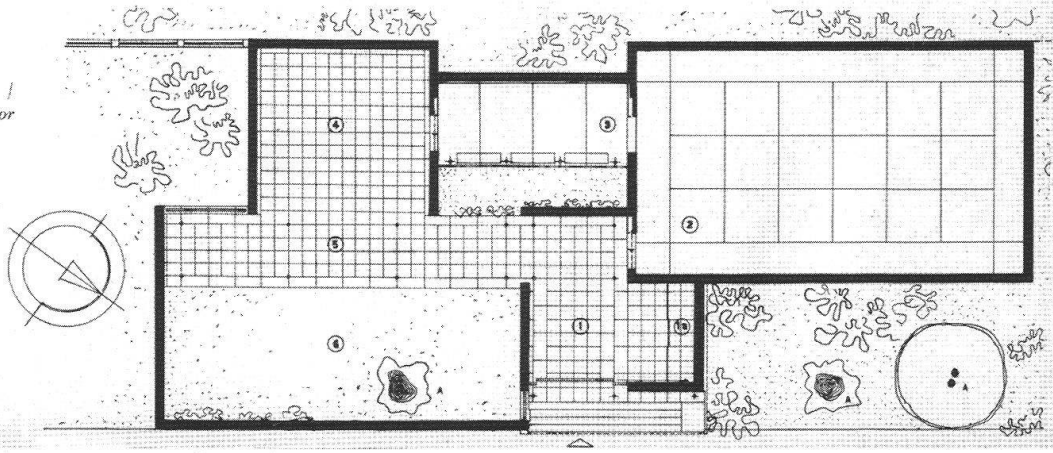
Längsschnitt Gartenhof und Eingangshalle 1:300 / Coupe de la cour-jardin et de l'entrée / Cross-section through garden-court and entrance lobby



1 Eingangshalle
1a Abstellraum
2 Malerei-Saal
3 Graphik-Raum
4 Skulpturenhalle
5 Loggia
6 Gartenhof

Schnitt durch Plastikhalle und Gartenhof 1:300 / Coupe du hall de la sculpture et de la cour-jardin / Cross-section through sculpture hall and garden-court

Grundriß 1:300 / Plan / Groundfloor plan

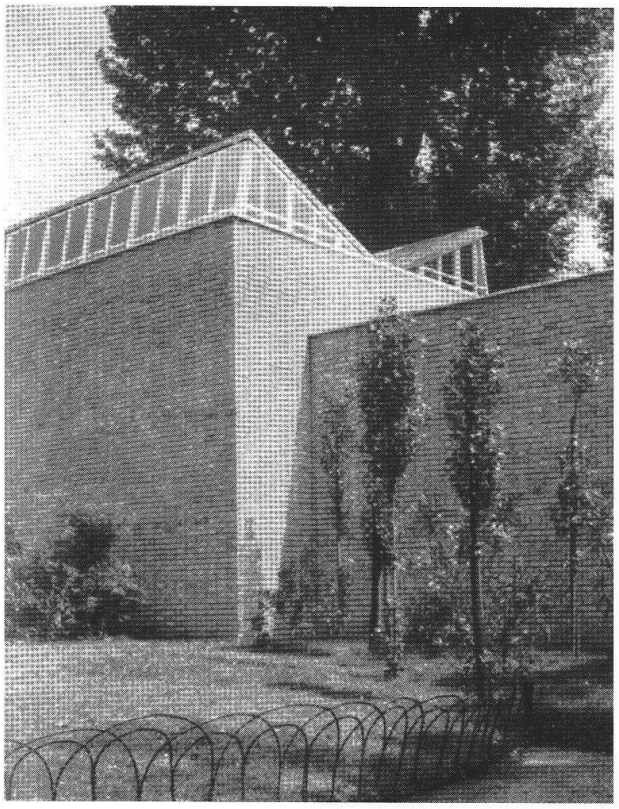


Pianta sezioni prospetto. «Werk», 9 (1952), p. 283.

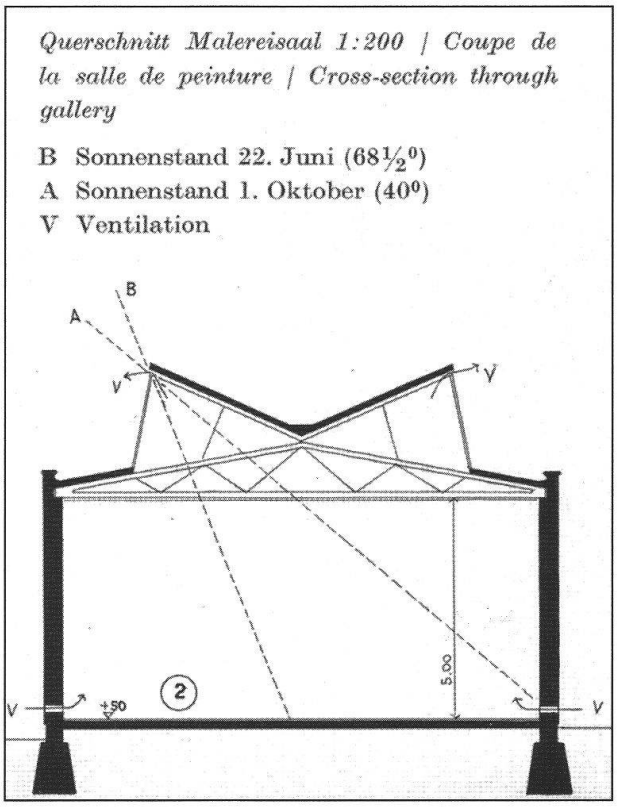
nei suoi studi alla Regia Scuola di Architettura di Roma. Al funzionalismo, e all'utilizzo sobrio delle nuove tecnologie costruttive propugnati da Salvisberg, entrambi gli architetti affiancavano un uso altrettanto appropriato dei materiali del retaggio rurale, vale a dire la pietra e il legno. Le condizioni topografiche sovente complesse delle rispettive zone di origine avevano portato tutti e due a una grande attenzione all'inserimento dei progetti nel sito, così come ambedue erano abituati a lavorare in zone dalle stesse caratteristiche climatiche. In questo senso, il clima veneziano, e il fatto che la Biennale fosse una manifestazione esclusivamente estiva, richiedevano all'uno e all'altro un approccio progettuale nuovo, teso a evitare il surriscaldamento degli spazi piuttosto che il loro eccessivo raffreddamento. Infine, il progetto vincitore del concorso si inserisce in quel capitolo dell'architettura elvetica del Novecento, scritto dagli architetti che, come Tami e Giacometti, negli anni Trenta avevano aderito al Neues Bauen, e dagli anni Quaranta avevano sviluppato le loro posizioni verso una forma di moderno non più dogmatica, ma che rinunciava ai blocchi edilizi compatti a favore di una scomposizione dell'edificio in singoli corpi funzionali più prossimi alla scala umana, e che praticava la ripresa delle particolarità e dei materiali locali, pur se in chiave affatto pittoresca.[10]

Il progetto veneziano di Giacometti articola il padiglione in due corpi di fabbrica principali, dagli assi tra loro perpendicolari, collegati da una galleria, da una pensilina esterna e da un piccolo cortile-giardino. Il primo volume, dalla disposizione parallela al lato maggiore del sito, si sviluppa a ovest, sulla destra per chi accede al padiglione, ed è destinato alla pittura. L'esigenza di un'illuminazione zenitale è risolta con un doppio shed a struttura metallica che sovrasta la copertura piana in legno e conferisce al volume un profilo "a farfalla" assai simile a quello del Deposito Usego di Tami a Bironico, allora in costruzione. Il soffitto della sala è costituito da un velario che serve a diffondere la luce solare. Da questa prima sala di circa 11 x 18 m si accede a una bassa galleria destinata alla grafica, completamente vetrata sul lato settentrionale, che si apre su un minuscolo cortile a verde e sfocia nel secondo ambiente posto a est, dalle dimensioni di circa 8.10 x 8.10 m, deputato ad accogliere le sculture. A differenza della sala della pittura e della galleria, che sono spazi protetti, quella della scultura sul lato frontale, verso settentrione, è del tutto priva di serramenti, ed è aperta direttamente sulla pensilina, al di sopra della quale la sua copertura sale a formare un arco, soluzione che crea un gioco di luce efficace nella valorizzazione delle opere esposte. La copertura a volta di cemento armato che digrada delicatamente dall'arco fino a diventare piana, instaura un rapporto dialettico con la geometria triangolare degli shed del primo corpo di fabbrica. La pensilina ha funzione di chiusura del percorso ad anello preconizzato da Morgenthaler, e riconduce il visitatore all'entrata del padiglione dopo un tragitto in senso antiorario, ma è anche schermo visuale dall'interno della sala della scultura verso nord, al di sopra del muro perimetrale. La soluzione prescelta da Giacometti per la pensilina, una sottile piastra di cemento armato portata da colonnine metalliche, rimanda a quelle tipiche di Salvisberg, nell'opera del quale esse spesso fungono da collegamento dei diversi corpi di fabbrica delle ville borghesi. Tra la pensilina e il muro perimetrale del padiglione si sviluppa il giardinetto destinato alla scultura di grandi dimensioni, nel quale rimane uno dei due

[10] Bernhard Furrer, *Aufbruch in die Fünfziger Jahre*, Bern 1995, p. 33.



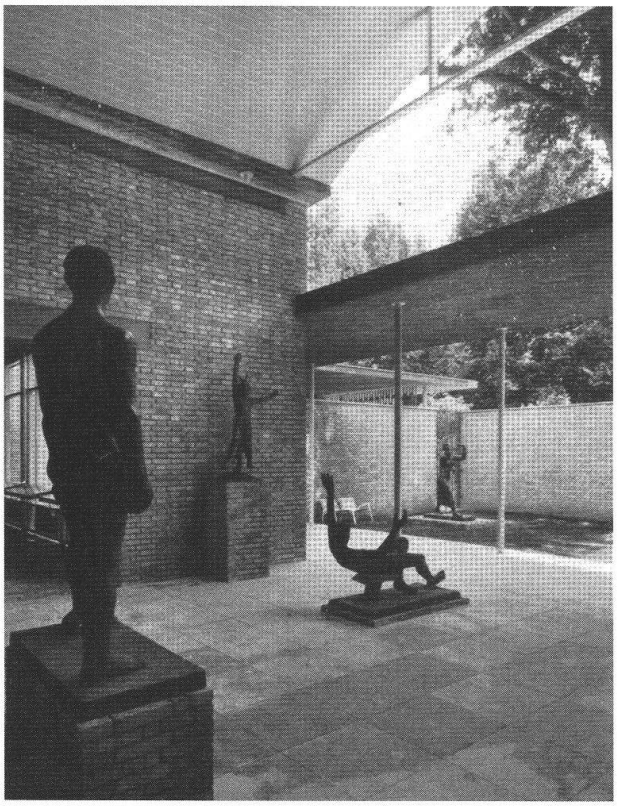
Sala della pittura, esterno. «Werk», 9 (1952), p. 283.



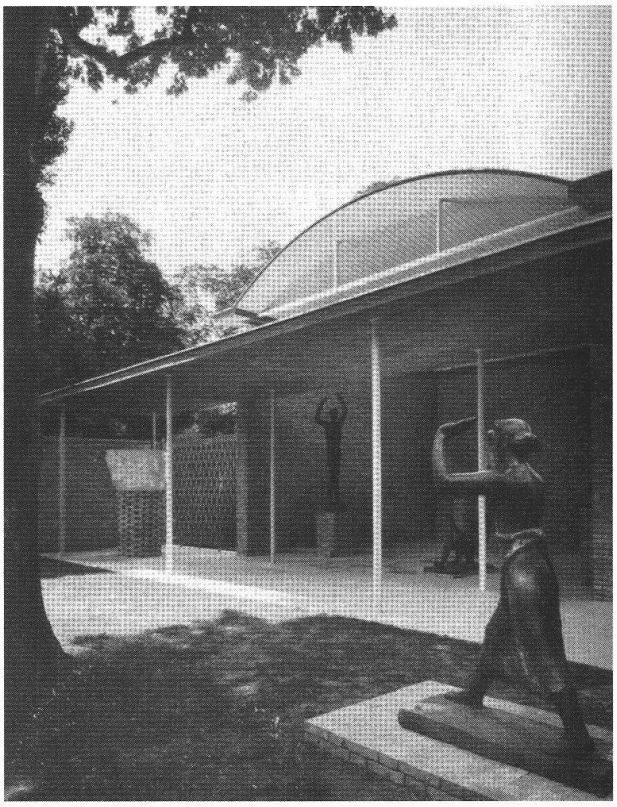
Sezione sala della pittura. «Werk», 9 (1952), p. 285.

alberi protetti. Alto tre metri, il muro delimita tutto l'edificio, ed è tagliato soltanto in corrispondenza di un piccolo vano d'accesso. Per scelta del progettista il padiglione si caratterizza come completamente introverso, mentre nelle proposte di Tami, ma anche di Max Bill, era ricercata un'interazione tra interno ed esterno.[11] Questa differenza sostanziale contraddice la riscontrabile similitudine formale tra il progetto realizzato e la prima proposta di Tami, insita nei muri staccati dalle coperture, che appaiono come sospese, qui come nel caso della pensilina, portate da esili colonne metalliche, per Tami da corposi pilastri di cemento armato, soluzioni alle quali i due architetti giungono autonomamente. Interessante è l'utilizzo del mattone di cotto a vista che accomuna i due progetti. Per Tami si tratta di una anticipazione, così sembra anche per Giacometti; e questo si spiega con l'identificazione da parte di entrambi del mattone di cotto, lasciato privo di intonaco, come materiale tradizionalmente veneziano, corrispondente quindi alla pietra, da Giacometti largamente adoperata nella sua Val Bregaglia. Per Tami il mattone di cotto si sarebbe rivelato una scoperta molto importante: egli lo avrebbe indicato come materiale tipicamente padano, e lo avrebbe utilizzato molto frequentemente negli anni a seguire per le sue opere a meridione del Monte Ceneri, in sostituzione dell'intonaco e dei mattoni di silico calcare (Casa Solatia a Lugano 1950), mentre sarebbe rimasto fedele

[11] All'Archivio federale di Berna, nei fondi concernenti gli edifici della Confederazione, non è stato possibile reperire documentazione concernente il padiglione e il concorso. Le informazioni sulle intenzioni progettuali di Bruno Giacometti sono desunte dall'articolo citato della rivista «Werk».



Sala della scultura. «Werk», 9 (1952), p. 284.



Sala della scultura. «Werk», 9 (1952), p. 284.

alla pietra per le opere nel Sopraceneri. A monte della scelta del mattone, vi è quindi per entrambi gli architetti lo stesso ragionamento sui materiali locali.

La costruzione del padiglione prendeva il via nel dicembre del 1951 e l'edificio era terminato in tempo per l'apertura della XXVI Biennale, il 14 giugno del 1952, ed era inaugurato dal consigliere federale Philipp Etter, dall'ambasciatore svizzero a Roma, Enrico Celio, e dal Presidente della Repubblica italiana Luigi Einaudi. Con l'allestimento di Ernst Morgenthaler, designato commissario per la manifestazione, vi erano esposte 43 tele del pittore Max Gubler, 100 incisioni di Hans Fischer e 27 sculture di Jakob Probst.[12] Fu probabilmente la chiusura del manufatto verso il parco della Biennale a portare a collocare un bassorilievo di Probst sul muro esterno dell'edificio in funzione di richiamo.

Nel giugno del 1952 era inaugurato anche il padiglione di Israele, progettato dall'architetto Zeev Rechter.[13] Completamente diverso dall'edificio della Svizzera, con il volume monolitico intonacato e sospeso su colonne di cemento armato, faceva riferimento allo stile internazionale. La Biennale si arricchì quindi contemporaneamente di due edifici che, pur nelle loro ridotte dimensioni, esprimevano rispettivamente l'internazionalismo di ispirazione lecorbusiana e il regionalismo più vicino all'esperienza organica, le due tendenze antitetiche più diffuse nell'architettura occidentale di quegli anni.

---

[12] «Corriere del Ticino», 13.5.1952 e 16.6.1952

[13] MULAZZANI, *I padiglioni*, pp. 89-90.