

Sull'architettura : colloquio con Bruno Giacometti

Autor(en): **Giacometti, Bruno / Frischknecht, Roland / Walser, Daniel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **77 (2008)**

Heft 2: **Bruno Giacometti, architetto**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-58674>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

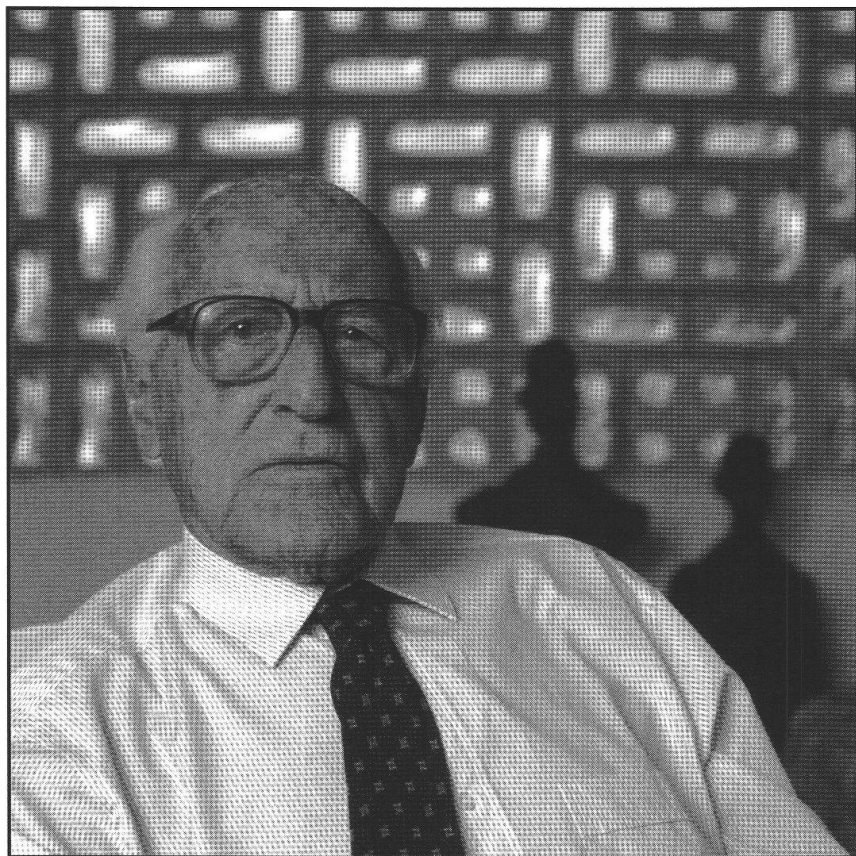
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ROLAND FRISCHKNECHT, DANIEL WALSER

Sull'architettura: colloquio con Bruno Giacometti



Bruno Giacometti, 12.8.2000. Foto: Gaechter+Clahsen, Zurigo.

Come mai scelse la professione di architetto e quali circostanze influirono su quella decisione?

Iniziai gli studi al Politecnico federale di Zurigo nell'autunno del 1926, nella facoltà di ingegneria civile. Da ragazzo, per un certo periodo, schizzavo sempre a matita e a colori mappe di città con piazze e strade sghembe: mi interessavo ai centri urbani senza averli ancora conosciuti. Vidi Coira per la prima volta quando iniziai la scuola cantonale, vidi Zurigo per la prima volta quando entrai al Politecnico. Per noi in Bregaglia la città più vicina era Chiavenna. Non St. Moritz, dunque. Ho visto Chiavenna prima di St. Moritz.

Mio padre avrebbe preferito che scegliessi la facoltà di architettura. Ma era una materia che avevo sempre visto un po' come "architettura di facciate", insomma come architettura classica, e m'interessava poco. A ingegneria civile mi iscrissi pensando che un giorno avrei fatto l'ingegnere navale; sentivo che la costruzione navale doveva essere assolutamente funzionale.

All'inizio degli studi d'ingegneria avevo un amico, che era nel semestre di Karl Moser. Così vidi l'aula da disegno di Moser e mi accorsi che in realtà l'architettura era anche attuale, era un'architettura viva, funzionale; e subito cambiai facoltà, passando da ingegneria ad architettura. In fondo fu grazie a quella visita casuale nell'aula di Moser.

A quell'epoca Le Corbusier tenne delle conferenze a Zurigo?

No. Le Corbusier tenne una conferenza molto più tardi. Mi ricordo che una volta fummo invitati a mangiare da Werner Moser, insieme a Le Corbusier. Dopo la conferenza ci recammo nella città vecchia con Alfred Roth, Le Corbusier e Georges-Pierre Dubois. Più tardi andammo da Heidi Weber, che aveva una galleria nei pressi del Museo d'arte e in seguito fece costruire una casa presso lo Zürichhorn. Eravamo invitati all'aperitivo, c'erano Le Corbusier ed alcuni architetti. Poi si unirono a noi alcuni studenti e giovani architetti. Erano gli anni Cinquanta. Le Corbusier chiese loro cosa volevano e quelli gli dissero che volevano porgli alcune domande. Le Corbusier rispose: «Ho scritto tanti libri, lì dentro c'è tutto quello che volete sapere. Lo potete leggere nei miei libri». Voleva dire più o meno: «Lasciatemi in pace».

E non pensò di chiedere un impiego nello studio di Le Corbusier dopo il diploma, come fece, per esempio, Alfred Roth?

No. Nel 1930, quando mi diplomai, in Europa c'era la Grande Crisi, e per poter lavorare nello studio di Le Corbusier avrei dovuto pagare. Io però volevo guadagnare qualcosa, essere autonomo e non dipendere dalla famiglia. Nell'autunno del 1930 venni assunto nello studio di Adolf Steger e Karl Egender. Fra i cosiddetti architetti moderni, Steger ed Egender erano quelli con più committenti.

A quali progetti collaborò allora con Steger ed Egender?

Hallenstadion, Esposizione nazionale... Be', quelli vennero dopo, ma prima avevo collaborato a progetti d'ogni tipo. Per una ditta di esportazioni ginevrina, ad esempio, costruimmo una casa a Colombo, e tutti i progetti li disegnai io. Particolare interessante, non sapendo l'inglese dovetti prendere lezioni d'inglese per scrivere i progetti in quella lingua, quindi imparai anche qualcos'altro: le misure inglesi. E con quelle misure compresi dal vivo Le Corbusier e il suo Modulor. La misura inglese, quando la si conosce, è molto semplice. Da noi le porte si possono fare larghe quanto si vuole (60, 67, 90, 100 centimetri), ma con le misure inglesi la larghezza più comune è di tre piedi; le misure in sé tengono conto delle misure del corpo umano. L'ho imparato grazie ai piani che disegnai per Colombo. Poi i piani vennero imballati e spediti a Colombo. Il progetto fu realizzato. Egender mi propose di andare a Colombo per assumere la direzione dei lavori. Ma in quel momento c'erano altri progetti per me più interessanti.

A quei tempi il nostro ingegnere era Robert Maillart. Anche per l'Albisriederhaus avevo disegnato i piani originali, e per la parte ingegneristica il responsabile era lui. Ricordo che volevo discutere con Maillart alcuni dettagli della struttura (certi piedritti

rotondi in metallo), e lui mi disse: «Come architetto deve saperlo Lei, quello che preferisce. Io Le posso fare tutto.»

Dopo la guerra Lei ha lavorato come architetto nell'ambito della ricostruzione. Quali erano le necessità più immediate?

Dopo la guerra collaborai con l'azienda Durisol, che lavorava nell'ambito della ricostruzione. I proprietari erano due svizzeri, Schnell e Bosshard. Per la Durisol lavoravo nel mio studio, insieme a un internato italiano. Disegnammo i piani per un complesso residenziale a Parigi, che avrebbe dovuto occupare un'intera strada. Un'azienda francese intendeva finanziare il progetto. Si trattava di interi complessi residenziali e di singoli edifici a Neully, da costruire con elementi prefabbricati. La Durisol era un'azienda molto avanzata. Disegnammo prospetti per case d'ogni genere.

Anche più tardi Lei collaborò spesso con la ditta Durisol...

Sì, sì, con la Durisol collaborai parecchio. All'inizio c'erano i pannelli Durisol, poi anche le pietre Durisol riempite di cemento. La casa qui a Zollikon la costruii con quelle; coi pannelli, invece, nel 1950 eressi la prima casa sulla Drusbergstrasse di Zurigo. Un fisico che aveva lavorato a Palo Alto, dove fu costruita la bomba atomica, venne a Zurigo. Il professor Staub, mentre viaggiava in aereo, lesse nella rivista «Bauen und Wohnen» un articolo dedicato a una casa che avevo costruito con gli elementi Durisol. Allora venne da me – era il mese di maggio – e mi disse che entro dicembre doveva avere una casa, perché avrebbe iniziato la sua attività di professore a Zurigo. Mi chiese se ero interessato a costruire una casa per lui. Accettai e durante il fine settimana abbozzai un progetto. Mi era chiaro che un simile progetto poteva essere realizzato solo usando gli elementi Durisol. Lui rimase per due giorni a Zurigo e io gli presentai la bozza di progetto. Gli dissi che doveva darmi carta bianca, se era d'accordo con il progetto. Lui disse «Va bene, continui». Il 6 dicembre prese in consegna la casa. All'inaugurazione era presente anche il professor Pauli, il premio Nobel.

Dopo la guerra ebbe anche occasione di lavorare con l'alluminio. Come mai?

A Milano e a Parigi, in effetti, nel dopoguerra non si disponeva di materiali edili. Vista la situazione, dalla Svizzera portai con me a Parigi elementi prefabbricati in alluminio. Presi contatto con l'Alusuisse quando iniziai i padiglioni espositivi di Parigi (e, più tardi, di Milano) per l'Ufficio nazionale svizzero del turismo. Per risolvere il problema con un massimo di eleganza, l'intera struttura in elementi di alluminio poggiava su pilastri a sezione cruciforme. Era lo stesso principio che avevo già adottato, ma col legno, nella casa unifamiliare di Uster: così occorreva meno materiale. In entrambi i padiglioni la struttura portante e anche il tetto erano formati da questi elementi a croce, che io stesso avevo disegnato e mi ero fatto costruire appositamente dall'Alusuisse: la loro forma consentiva un'ampia gamma di varianti nei raccordi fra parti portanti. A Parigi e a Venezia dovetti portare con me la pittura, le funi metalliche, perfino i pennelli: ogni cosa dovetti organizzarla dalla Svizzera.

A guerra finita Lei collaborò anche con Rudolf Steiger...

Sì, costruiamo insieme il Boldern, centro riformato per incontri a Männedorf. Lì io mi occupai soprattutto delle case per ragazzi, dove si trattava di progettare letti a castello. Dal mio servizio attivo ricordavo che dai letti a castello era molto difficile alzarsi, quindi per le case dei ragazzi realizzai cuccette spostate l'una rispetto all'altra. La maggior parte dei disegni per il Boldern proveniva dal mio ufficio.

Sorge quindi il quesito dei rapporti fra architettura d'interni e architettura: una separazione che per Lei sembra non esistere, visto che ha fatto entrambe le cose...

Secondo me, in una casa d'abitazione l'arredamento fa parte dello spazio. Nelle mie case unifamiliari, per esempio, gli armadi non li ho mai voluti spostabili ma sempre a muro. Ho sempre pensato che arredare non significhi semplicemente mettere qualcosa nei locali...

Per il padiglione di Venezia costruii i mobili, perché all'epoca in Italia era difficile trovare qualcosa di adatto. Disegnai sedie leggerissime in alluminio. A Parigi, dovendo ristrutturare l'agenzia dell'Ufficio nazionale svizzero del turismo sul Boulevard des Capucines, progettai anche tutte le sedie e l'intero arredamento; disegnai sedie con struttura tubolare, costruite in modo tale che fosse possibile smontarle e – per esempio in occasione di mostre – utilizzarne una parte come tavolini d'appoggio per prospetti o cose simili.

Al riguardo c'è un'illustrazione nel «Werk». Lei non pensò mai di far produrre i Suoi mobili in serie?

No, ho sempre progettato i mobili per contesti spaziali speciali.

Come fu che a Venezia poté realizzare il padiglione svizzero per la Biennale?

Ci fu un concorso, che vinsi alla fine di agosto del 1951. Subito dovetti andare a Berna, e lì il direttore delle costruzioni federali – un collega molto gentile, Jakob Ott – mi disse: «Il padiglione dev'essere pronto all'inizio di giugno. *Arrangez-vous!*» Mi diede via libera, quindi dovetti fare tutto io (i disegni, o comunque il progetto, la direzione dei lavori, la conduzione del cantiere...): non avevo avuto il tempo di trovare a Venezia qualcuno che mi sostituisse.

Quando costruii il padiglione svizzero, feci conoscenza con Carlo Scarpa perché lui, dal canto suo, stava allestendo la zona d'ingresso della Biennale. Da allora restammo a lungo in contatto.

A Zurigo, per il complesso residenziale Manegg, costruito nel 1955, Lei collaborò con Robert Winkler. In pratica la collaborazione come avveniva?

Robert Winkler fungeva da direttore dei lavori e da capocantiere, io disegnai i piani. Il committente era la città di Zurigo, nell'ambito del suo programma di edilizia popolare. Il municipale responsabile delle costruzioni era l'architetto Heinrich Oetiker, che era a capo dell'edilizia popolare. I disegni furono realizzati tutti dal mio studio.

In quel complesso le case presentano piante minime standardizzate...

I finanziamenti erano molto limitati e il mio motto era: «Ricava il massimo da ciò di cui disponi!». In secondo luogo la disposizione degli edifici è scalare, e la progettammo così affinché gli spazi abitativi fossero ben soleggiati: con quella disposizione ogni locale godeva di una buona visuale. Per il complesso residenziale Manegg il programma edilizio del municipale Oetiker prevedeva alloggi a buon mercato; noi proponemmo di costruire appartamenti di quattro locali in cui la cucina non fosse solo di servizio ma fosse abitabile, e nel caso degli appartamenti piccoli combinammo soggiorno e vano cucina. Inoltre non c'erano fondi per l'acqua calda in cucina: l'acqua calda era solo nel bagno. Si trattava di appartamenti da quattro e da due locali e mezzo, in una casa con porticato. L'idea era che le persone anziane potessero continuare ad abitare nello stesso complesso residenziale, ma in un appartamento più piccolo.

È interessante la Sua scelta del mattone, materiale allora non proprio comunissimo: edifici noti in mattoni erano, per esempi, quelli svedesi...

A proposito di mattoni, ma anche di pietre naturali: si trattava di mattoni speciali, relativamente a buon mercato, e l'importante era anche la mancanza di manutenzione, visto che la facciata intonacata è più costosa anche da mantenere. Ecco perché a Coira e a Uster, rispettivamente per il museo di storia naturale e per il municipio, scelsi la pietra naturale e in particolare quella di travertino, che allora era la meno cara. A Coira avrebbero preferito che scegliessi il granito grigionese, ma a quei tempi costava tre volte di più...

In Val Bregaglia Lei utilizzò anche la pietra tagliata.

Sì, perché si trovava più o meno già lì, quasi sul cantiere di Castasegna! E oltre alla pietra tagliata, appunto a Castasegna, nel quartiere abitativo per l'azienda elettrica della città di Zurigo utilizzai anche il legno. La prima cosa che feci fu un inventario di tutti i castagni da non abbattere, e poi ne tenni conto nell'intero piano edilizio, nell'ubicazione delle case: il castagneto che da Castasegna sale fino a Soglio è fra i più grandi della Svizzera, e io non volevo danneggiarlo. In quel caso costruii tetti a due falde. Secondo me i nuovi complessi residenziali di Castasegna e Vicosoprano dovevano apparire come abitati minori rispetto ai villaggi esistenti. Non volevo introdurre forme del tutto estranee, ma non ripresi neppure particolari architettonici delle vecchie case: non adattai, cioè, l'architettura stessa.

Nei Suoi edifici il colore che funzione aveva?

Non ho mai voluto che si dicesse, per ipotesi: «È una casa rossa», ma negli interni scelsi più volte il colore giallo. Per esempio nelle costruzioni ospedaliere – in locali di servizio come sale di reparto o simili, dove il sole non entra e dove spesso lavorare non è facilissimo – scelsi il giallo per vivacizzarli un poco: lo scelsi perché il colore desse a quei locali senza sole un'atmosfera rasserenante, che avesse effetti positivi su chi vi doveva svolgere lavori poco piacevoli. In vari posti impiegai il giallo per il vano scale.

Lei non ha mai costruito grattacieli. Il palazzo a molti piani non la interessava? Non Le sembrava una forma abitativa a misura d'uomo?

Abitare in un palazzo a molti piani? No. Una volta partecipai a un congresso dell'UIA a Città del Messico e poi ad Acapulco; alloggiavamo in un albergo-grattacielo con la facciata di vetro, e fu molto sgradevole restare in quei locali, anche soltanto per poche notti....

Che cosa è sgradevole in quei casi? L'altezza, la visuale, gli ambienti ristretti?

Il raccordo con lo spazio esterno, che porta nel vuoto. A mio avviso il locale non termina con la facciata. Una casa dovrebbe espandersi anche oltre la facciata.

La questione della "misura d'uomo", in termini di dimensioni e di spazialità, ricorre spesso nelle Sue opere. Il che fa pensare, in qualche modo, ad Alvar Aalto. Lei, se non andiamo errati, ebbe occasione d'incontrarlo?

La Finlandia mi fece una tale impressione che ci andai due, tre volte: una volta a Helsinki e un'altra a Tampere, lontano dalla costa. E per me la Finlandia, con Alvar Aalto, ma anche la Svezia... erano modelli di architettura. Della Svezia vidi soltanto l'aeroporto, ma in Finlandia mi recai tre volte e m'interessai anche alla gente. Paragonando la Helsinki e la Zurigo di allora, che cosa si osservava? Sulla Bahnhofstrasse zurighese c'era un numero enorme di macchinone americane: lo status symbol! Oggi magari non più, ma allora per un certo tempo era così. In Finlandia, a Helsinki, la società appariva equilibrata, non si vedeva né povertà né lusso eccessivo. Quando la Finlandia era in guerra con la Russia e le truppe russe occuparono la zona intorno a Viipuri, dove si trova la biblioteca di Alvar Aalto, le condizioni di vita della popolazione locale peggiorarono parecchio. Lui allora commentò: «I finlandesi si sono adattati subito a tutte le situazioni.»

Una situazione difficile anche per Lei, che fra l'altro nel 1940 si mise in proprio...

Sì, quella del 1939 era una brutta situazione.

Eppure negli anni Quaranta riuscì a costruire tre case.

Il mio primo edificio, appena dopo il diploma, fu la casa per la mia famiglia a Maloja-Capolago. Era di fronte al Palace, il grande albergo che nel 1886 i belgi avevano costruito con il tetto piano. (A proposito: riparazioni da fare, su quel tetto, ne ho viste soltanto di rado...) Nell'estate del 1930 progettai quella casa, appunto con il tetto piano, e mio padre fu subito d'accordo: gli altri familiari erano contrari, ma lui no. Era uno stabile a due piani, e per mio fratello Alberto ricavai un atelier dalla stalla vicina; più tardi, nel 1960-61, quell'atelier lo trasformai in casa di vacanze per mia moglie e per me. La casa a due piani, con tetto piano, rivestimento in legno e isolamento molto semplice, esiste ancora oggi. Più tardi costruii la posta di Maloja con il tetto piano. Lì però inserii un'intercapedine spessa un metro. L'idea è di Gaberel. A Davos Rudolf Gaberel costruì molti edifici con il tetto piano. L'aerazione impedisce che il calore dell'interno possa disperdersi, nonostante l'isolazione. In regioni di montagna con molta neve, su un tetto piano la neve deve rimanere.

La Sua prima casa unifamiliare a Coira è del 1941-42...

Sì, lì scelsi una facciata in legno e feci di tutto, dal capocantiere al direttore dei lavori. Era durante i congedi; a quei tempi andavo da Zurigo a Coira non in treno ma in bicicletta, per spendere meno, e poi dormivo dal mio committente. La casa costò circa trentamila franchi, cioè meno del terreno.

Nell'ambito della sua attività di architetto, Lei cercò anche contatti con artisti. Un esempio molto bello di dialogo fra architettura e arte è il palazzo degli istituti di igiene e farmacologia sulla Gloriastrasse di Zurigo, risalente al 1960.

Davanti allo stabile della Gloriastrasse a Zurigo Ödön Koch sistemò una scultura e in corrispondenza della scultura realizzò una maniglia. Anche il rilievo in cemento è di Ödön Koch.

Come mai collaborai con lui? Era stato varato il credito edilizio per l'istituto d'igiene, e a quell'epoca una certa quota dell'importo di costruzione era previsto per abbellimenti artistici. Già prima che lo stabile fosse costruito, mi recai dal consigliere di Stato responsabile, con questa richiesta: «Sul credito per l'arte vorrei disporre della cifra X, per fare la gettata del rilievo in cemento.» Lui rispose: «Certo, mio caro, ma il credito per l'arte arriva soltanto alla fine.» E io: «No, i soldi li voglio prima perché servono già per gettare il cemento!» A quel punto mi concessero l'autorizzazione. L'idea fu mia: rilievo, scultura e maniglia di porta. L'incarico lo affidai a Ödön Koch, che conoscevo personalmente e che viveva in condizioni piuttosto difficili.

Quale dei Suoi edifici è il Suo preferito? Ce n'è uno che Le sta a cuore particolarmente?

Nel momento in cui costruivo una casa, ognuna per me era importante. Ciò che fa più piacere a un architetto è vedere che una sua casa, anche se vecchia di cinquanta o sessant'anni, risponde ancora alle esigenze odierne.

E nel caso di edifici piuttosto grandi – come il palazzo comunale di Uster, ma il discorso era analogo per la Biennale – cercai di progettare lo stabile come un'unità, a prescindere da quanto avesse intorno. A Uster, per esempio, da un lato c'era un piazzale con lastre di granito, quasi le stesse dell'interno, e dall'altro si stendeva un'area a verde. Presso la chiesa della clinica per gli epilettici a Zollikon, la via pedonale d'accesso è selciata. Quella pavimentazione io la proseguì anche all'interno della chiesa: si trattava di collegare con naturalezza spazio esterno e spazio interno. Il trattamento della luce è indiretto: dalla chiesa non si guarda fuori, e la luce che entra dovrebbe diffondere all'interno una certa impressione di quiete. Per quanto riguarda il pavimento, tuttavia, lì ha senso creare un legame spaziale fra interno ed esterno. Le pietre da pavimentazione avevano costi contenuti, ma imporre la mia idea ai committenti fu un processo soltanto graduale. Dentro la chiesa c'è una parete convessa, su cui batte la luce; dove prima c'era una conduttura idrica, inoltre, io feci costruire una piccola fontana. All'interno della chiesa la luce solare creava una sorta di dipinto murale cangiante, che grazie ai riflessi luminosi nell'acqua della vaschetta assumeva un andamento ondulatorio; non so

se ancora oggi sia così. Si tratta di una chiesa riformata, ma che dovrebbe essere aperta anche a cattolici e a membri di altre religioni. Era stata quella la mia condizione: che la chiesa restasse sempre aperta e accessibile liberamente in qualsiasi momento.

Signor Giacometti, grazie davvero per questa intervista!

Zollikon, 22 aprile 2008

Trascrizione e revisione redazionale tedesca: Martina Fiklocki

Traduzione dal tedesco: Valerio Ferloni e Andrea Tognina