

# Von den Alpen an die Ufer der Adria

Autor(en): **Bergossi, Riccardo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiheft zum Bündner Monatsblatt**

Band (Jahr): **13 (2008)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-825843>

## **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.

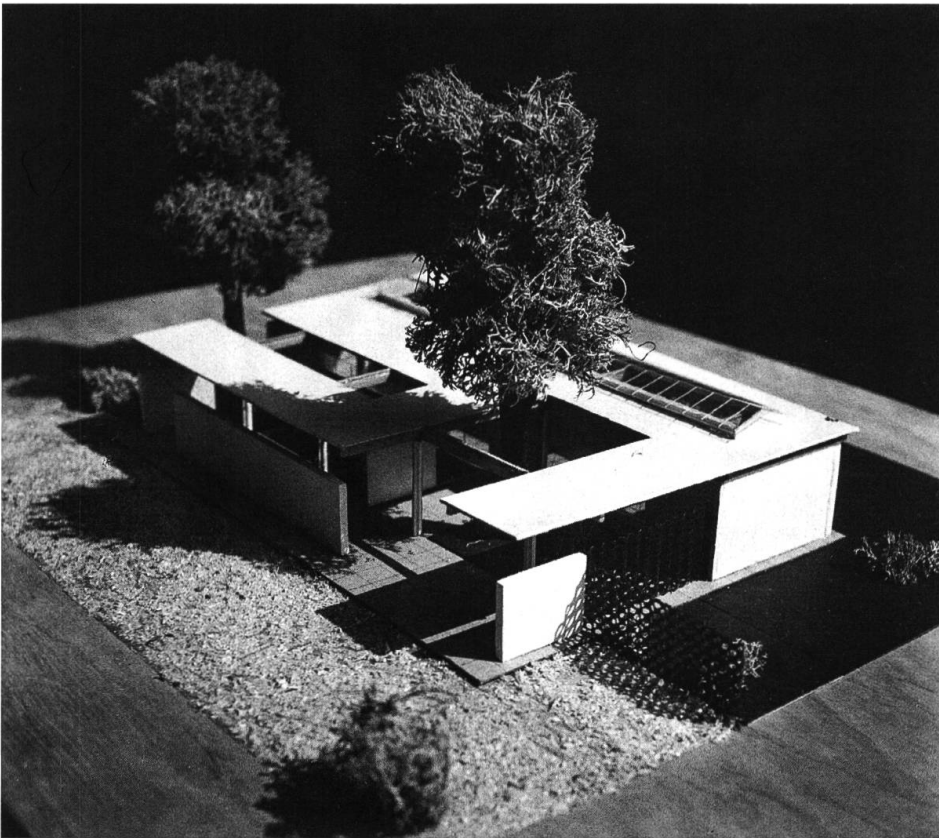
## Von den Alpen an die Ufer der Adria

Riccardo Bergossi

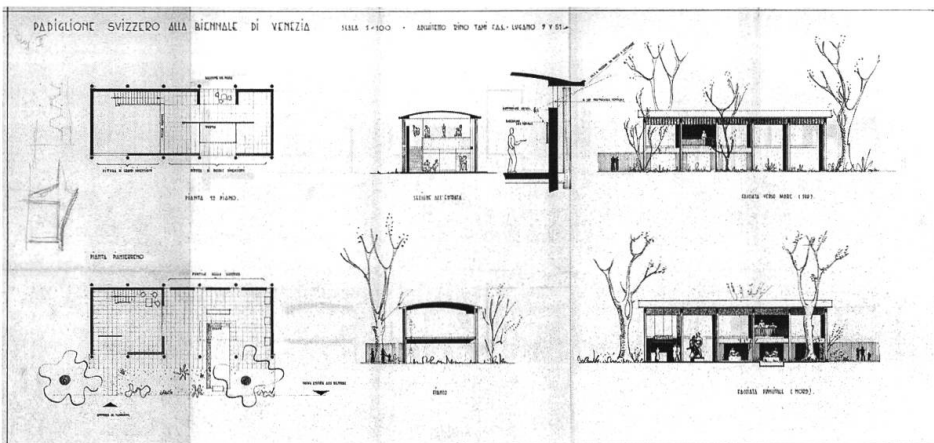
### Bruno Giacomettis Pavillon für die Biennale in Venedig: Vorschlag einer Leseart

Unter den Veranstaltungen, welche im Jahre 1895 in Italien die Festlichkeiten zur Silberhochzeit des Königs Umberto I. und der Königin Margherita begleiteten, fand in Venedig die erste internationale Ausstellung für moderne Kunst statt. Sie hatte Gastrecht in einem provisorischen Gebäude bei den Giardini di Castello. Nach dem Erfolg des Anlasses, der einen grossen Besucherstrom anzog, wurde das Gebäude definitiv bezogen und erhielt den Namen «Padiglione Italia», um ihn von den andern Ausstellungsgebäuden zu unterscheiden, die 1907 im Park verteilt wurden, um die künstlerischen Produktionen anderer Länder aufzunehmen. Angefangen mit Belgien, Ungarn, Bayern und Grossbritannien, besaßen schliesslich mehr als 20 Nationen ihren eigenen Pavillon.<sup>1</sup> Im Jahre 1932 erwarb sich auch die Schweiz einige Ausstellungsräume in einem hauptsächlich den Dekorativen Künsten Venedigs gewidmeten Gebäude, das sich ausserhalb des Gartenareals jenseits des Kanals von Sant'Elena befand.

1951, nach der Integration eines Teils der nahe gelegenen öffentlichen Gärten in das Areal der Biennale, hatte die Schweiz die Möglichkeit, einen richtigen Pavillon zu erstellen und diesen im folgenden Jahr für die 16. Ausgabe der Veranstaltung zu nutzen. Der gewählte Standort befand sich innerhalb der Parkgrenzen, seitlich des neuen Zugangs zur Biennale, mit Blick auf das Meer.<sup>2</sup> Das Amt für Bundesbauten unter der Leitung von Jakob Ott vertraute das Projekt dem Architekten Rino Tami an. Der Planer aus Lugano war eingeladen, zusammen mit dem Bildhauer Remo Rossi aus Locarno den Direktor am folgenden 25. Februar nach Venedig zu begleiten. Die Wahl von Rino Tami ohne vorhergehenden Wettbewerb ist einerseits seinem Bekanntheitsgrad zuzuschreiben, den er sich in Italien nach der Veröffentlichung der Kantonsbibliothek Lugano von 1942 in der namhaften Zeitschrift für moderne Architektur «Costruzioni Casabella» erworben hatte, andererseits aber auch dem Erfolg seines Projekts im Wettbewerb für ein Denkmal Giuseppe Mottas in Bern, welches er im Jahre 1943 mit dem Architekten Paolo Mariotta aus Locarno realisierte, in Zusammenarbeit mit eben jenem Bildhauer Remo Rossi, mit welchem Tami seit Jahren befreundet war.



Rino Tami, Schweizer Pavillon für die Biennale in Venedig, Modellfoto des ersten Projekts, 1951 (Archivio Rino Tami, Archivio del Moderno, Mendrisio)



Rino Tami, Schweizer Pavillon für die Biennale in Venedig, zweites Projekt, 1951, Plankopie im Massstab 1:100 (Archivio Rino Tami, Archivio del Moderno, Mendrisio)

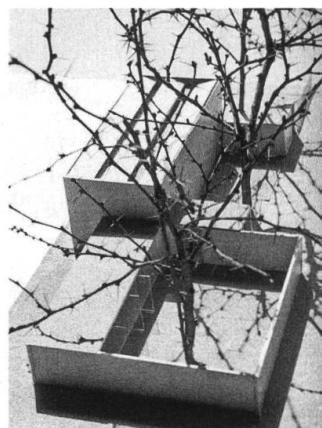
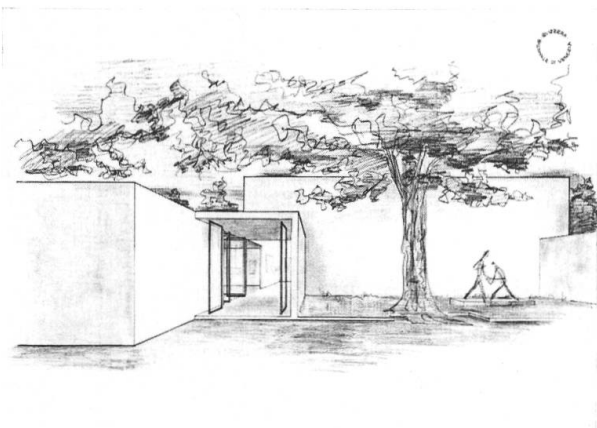
Rino Tami erarbeitete rasch einen Vorschlag, welcher ermöglichte, zwei grosse, geschützte Bäume auf dem Areal zu erhalten, und übergab das Projekt im April 1951 an die Direktion der Bundesbauten. Das Projekt sah mehrere Säle auf einer einzigen Ebene und eine zenitale Beleuchtung für den Hauptsaal vor; es zeichnete sich durch einen starken Bezug zwischen aussen und innen aus, dank eines kleinen Hofes mit einem offenen Zugang im Norden gegen den Park der Biennale zu und weil zwischen den Aussenmauern aus Sichtbacksteinen und der Decke eine Öffnung

von mehr als einen Meter vorgesehen war. Tami kündete allerdings noch an, eine zweite Lösung auf Lager zu haben, die er nach kurzer Zeit einsandte. Der neue Vorschlag, der am 10. Mai nach Bern geschickt wurde, zeigte im Vergleich mit der ersten Version eine ausgeprägtere geometrische und abstrakte Formensprache. Tami konzentrierte die Grundfläche des Projekts in einem verlängerten Rechteck zwischen den beiden geschützten Bäumen und der Begrenzungslinie der Ausstellungsfläche. Die Tragstruktur bestand aus sechs parallelen Pilasterpaaren ausserhalb der verputzten Umfassungsmauern, welche ein feines Tonnengewölbe aus Eisenbeton stützten. So war die räumliche Kontinuität zwischen Pavillon und Garten gewährleistet, aber im Gegensatz zum ersten Vorschlag führte Tami noch eine erhöhte Ebene ein, die sich teilweise gegen Süden öffnete, sodass der Blick aufs Meer mit dem Rundgang durch die Ausstellung in Wechselwirkung gestanden wäre.<sup>3</sup> Am 31. Mai stellte Tami seine beiden Projekte der Schweizerischen Kunstkommission vor. Diese äusserte einige Kritik und verlangte Änderungen auf der Grundlage eines einfachen Projektprogramms, welches der Präsident, der Maler Ernst Morgenthaler<sup>4</sup>, aufgestellt hatte. Um die Flexibilität der Ausstellungen zu garantieren, sah das Programm mehrere mögliche Varianten vor. Es musste möglich sein, 4 Maler mit je 10 Werken oder 10 Maler mit je 4 Werken, einen Bildhauer mit 12 bis 15 seiner Werke und einen Grafiker zu präsentieren. Für den Saal, in dem die Gemälde und Skulpturen ausgestellt werden sollten, verlangte Morgenthaler ausserdem eine beträchtliche Höhe mit zenitaler Beleuchtung, aber mit Schutz gegen direkte Sonneneinstrahlung; für den Raum, der für die kleiner dimensionierten Skulpturen, die grafischen Werke und die Aquarelle bestimmt war, verlangte er dagegen eine geringere Höhe mit seitlicher Beleuchtung von Norden. Die Liste der Anforderungen enthielt weiter einen obligatorischen Ausstellungsrundgang, die Möglichkeit, einige der Innenwände frei anordnen zu können, je nach Bedarf der einzelnen Ausstellungen, sowie die Bedingung, das Gebäude allein auf dem Erdgeschoss zu entwickeln, mit dem endgültigen Verzicht eines oberen Stockwerks, das er sowie die drei anderen in die Projektprüfung involvierten Künstler abgelehnt hatten. Nebst Remo Rossi (1909–1982) handelte es sich dabei um die Bildhauer Hermann Hubacher (1885–1973) und Otto Bänninger (1897–1973). Der Architekt Karl Egender (1897–1969), der in der ersten Hälfte der 1940er Jahre die Schweizer Pavillons für die internationalen Ausstellungen in Wien, Bratislava und Prag projektiert hatte, war beauftragt, zwischen der Kommissi-

on der schönen Künste und dem Planer zu vermitteln. Egender verlangte von Tami, sein Projekt innerhalb von zehn Tagen zu überarbeiten und den Wünschen der Künstler anzupassen. Obwohl Tami den neuen Vorschlag auf ein einziges Stockwerk rund um einen offenen Hof reduziert hatte, beurteilte der Berater diesen als zu starr und schlug vor, einen Wettbewerb durchzuführen und dazu ausser Tami fünf weitere Architekten einzuladen. Als Antwort auf den Brief Egenders sandte Tami am 2. Juli 1951 seine drei Projekte an Direktor Ott, verzichtete auf den Auftrag und verschwand würdevoll von der Bildfläche.<sup>5</sup> Von seinen beiden Vorschlägen flossen allerdings einige Aspekte in die Konzeption des ausgeführten Projekts ein, und sie bieten damit in der Gegenüberstellung einen Schlüssel zur Interpretation an.

Um den Planer des Pavillons zu bestimmen, führte das Eidgenössische Departement des Innern den von Egender befürworteten Wettbewerb durch. Es wurden auch Bruno Giacometti und Werner Krebs (1885–1990)<sup>6</sup> eingeladen, die beide früher seine geschätzten Mitarbeiter waren, sowie die beiden Architekten und Künstler Max Bill und John Torcapel (1881–1965).<sup>7</sup>

Unter den eingereichten Projekten fiel dasjenige von Max Bill durch die Einheitlichkeit der Materialien und die Klarheit der geometrischen Sprache auf. Es sah zwei nebeneinandergestellte Parallelepipeden vor: das grössere für den Malereisaal mit Flachdecke mit einem Einschnitt für die Beleuchtung des Ausstellungsraums; das kleinere unterteilten die Galerie für die Grafik und der offene Hof, während vorgesehen war, die gross dimensionierten Skulpturen in einem Rechteck vor dem Pavillon aufzustellen, um diesen mit dem Park zu verbinden.<sup>8</sup> Konnte der Vorschlag von Max Bill als Weiterentwicklung der von Rino Tami begonnenen Vereinfachung des Projekts interpretiert werden, so war das Projekt von Bruno Giacometti, welchem im August der



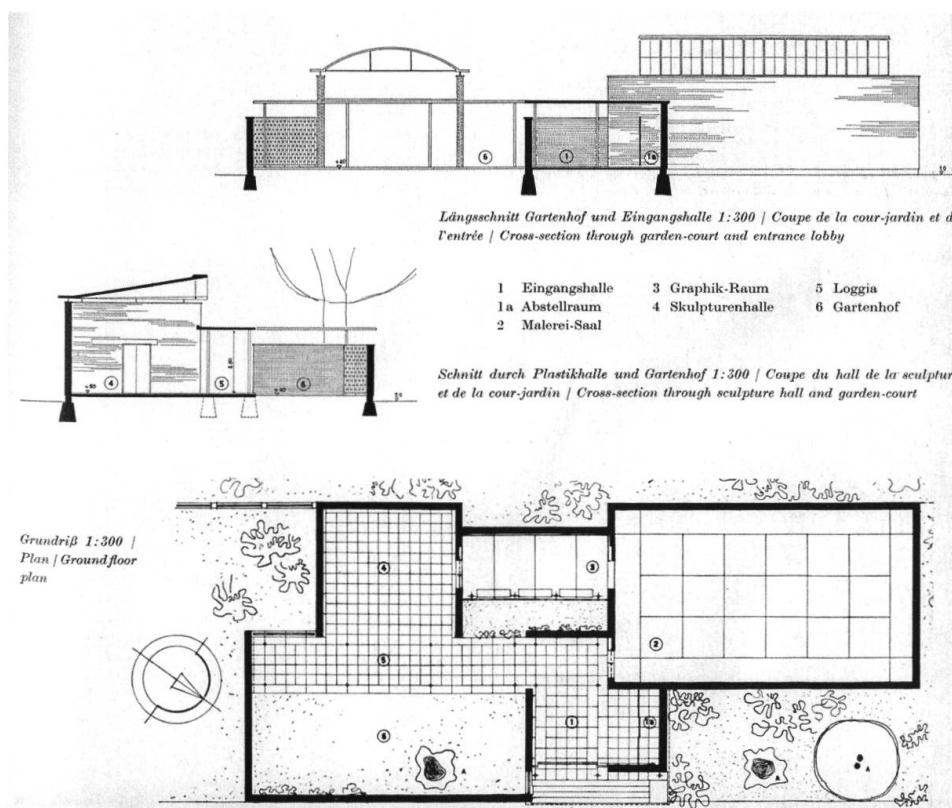
Max Bill, Schweizer Pavillon für die Biennale in Venedig, 1951, Perspektivzeichnung und Modellfoto (Abb. Max Bill. *Arquitecto/Architect*. 2 G. No 29/30 2004, S. 136.)

erste Preis zugesprochen wurde, trotz der reduzierten Flexibilität der Räume artikulierter und differenzierter. Der Entwurf wies in der Anlage einige Ähnlichkeiten mit der ersten Version des Tessiner Architekten auf, während man in seiner Formensprache Züge von beiden Vorschlägen Tami entdecken konnte.<sup>9</sup> Könnte man auf den ersten Blick annehmen, dass Giacometti Kenntnis von den beiden Projekten hatte, so muss doch gesagt werden, dass in den ersten 15 Jahren nach Aufnahme der selbstständigen Tätigkeit des Bündner Planers im Jahre 1940 mehr als ein Berührungspunkt in der Architektur der beiden sichtbar wird. Bei der Post von Maloja, welche Giacometti zwischen 1949 und 1951 realisierte, und derjenigen von Airolo, einem Bauwerk von Tami, das zwischen 1948 und 1950 erstellt wurde, erkennen wir analoge Elemente, wie zum Beispiel das Mauerwerk aus einheimischen Natursteinen, das Einfügen von Holzteilen und das Vordach aus Eisenbeton. Die Gegenüberstellung könnte weitergeführt werden zwischen den in der ersten Hälfte der 50er Jahre von Tami erbauten Häusern in Sorengo und dem Einfamilienhaus Giacomettis in Zürich aus dem Jahr 1950 oder all seinen Gebäuden für die EWZ im Bergell.

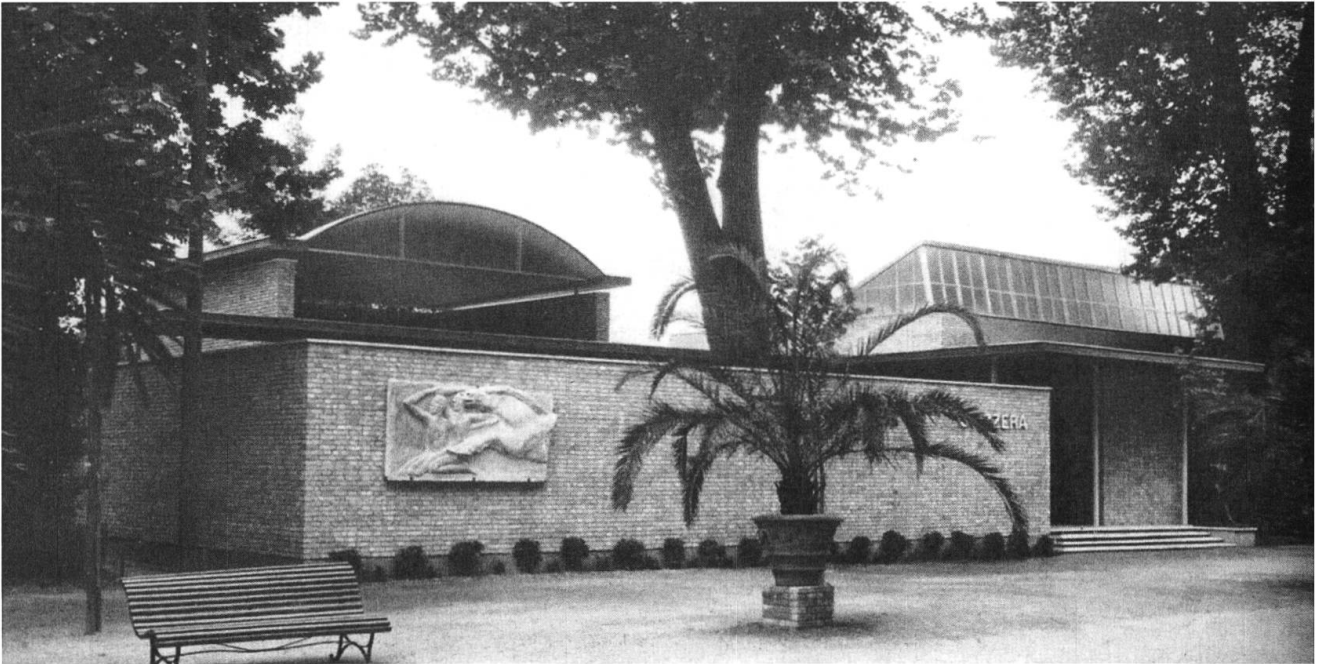
Die Erklärung für diese Verwandtschaft geben die ähnliche Ausgangslage der beiden Architekten, die beide derselben Generation angehören (sie sind mit einem Jahr Abstand voneinander geboren worden), die vergleichbare geografische Herkunft von einem subalpinen Gebiet um Lugano, beziehungsweise aus dem Bergell, die gemeinsame Teilnahme an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich von 1939, die eine moderne nationale Architektursprache vermittelte, und vor allem auch Gemeinsamkeiten in der Ausbildung. Giacometti beendete seinen Studiengang am Polytechnikum in Zürich im Jahre 1930 mit der Diplomarbeit bei Otto Rudolf Salvisberg. Tami landete 1934 im Kurs des Berner Professors, nachdem er gereift war und sich von der italienischen architektonischen Kultur, die er während seines Studiums an der Regia Scuola di Architettura di Roma gepflegt hatte, gelöst hatte. Dem Funktionalismus und der nüchternen Anwendung der neuen Bautechnologien, deren Verfechter Salvisberg war, stellten beide Architekten eine gleichermassen angemessene Verwendung von Materialien der ländlichen Baukultur wie Naturstein und Holz gegenüber. Die oft komplexen topografischen Bedingungen ihrer jeweiligen Herkunftsgebiete hatten beide sensibilisiert für die Einbindung der Projekte ins Gelände, und so waren auch beide gewöhnt, in Gebieten mit denselben klimatischen Eigenheiten zu arbeiten.

In diesem Sinn verlangten das venezianische Klima und die Tatsache, dass die Biennale ausschliesslich eine Sommerveranstaltung war, von beiden einen ungewohnten Projektansatz, da es darum ging, eher eine Überhitzung als eine starke Abkühlung der Räume zu verhindern. Schliesslich fügt sich das Siegerprojekt des Wettbewerbs in jenes Kapitel der Schweizer Architektur des 20. Jahrhunderts ein, welches von Architekten geschrieben wurde, die wie Tami und Giacometti in den 30er Jahren sich dem Neuen Bauen angeschlossen hatten und in den 40er Jahren ihre Positionen in Richtung einer nicht mehr dogmatischen Form der Moderne entwickelt hatten. Dies zeigte sich zum Beispiel im Verzicht auf die kompakten Gebäudeblöcke zugunsten einer Gliederung der Gebäude in einzelne funktionelle, dem menschlichen Massstab näherstehende Baukörper, und auch im wieder gepflegten Umgang mit lokalen Besonderheiten und Materialien, wenn auch überhaupt nicht auf pittoreske Weise.<sup>10</sup>

Das venezianische Projekt Giacomettis gliedert den Pavillon in zwei Hauptbaukörper, die mit ihren Achsen senkrecht zueinander stehen und die mit einer Galerie, einem äusseren Vordach und einem kleinen Gartenhof verbunden sind. Der erste Saal, der beim Betreten der Anlage auf der rechten Seite steht und sich nach Westen richtet, steht parallel zur Längsseite des Areals und



Gesamtansicht mit Eingang  
(Abb. aus Werk 9/1952)

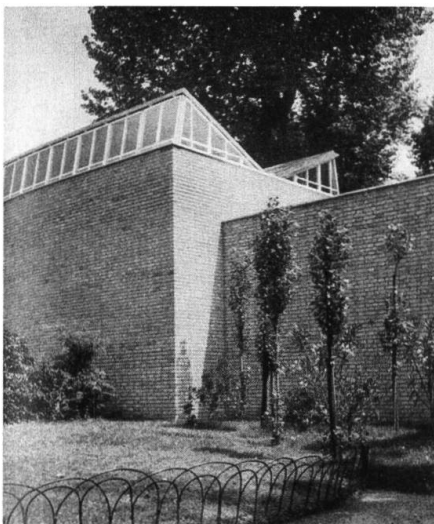


Bruno Giacometti, Schweizer Pavillon für die Biennale in Venedig, 1952, Grundriss und Schnitte (Abb. aus: Der Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig. in: Werk 9/1952, S. 282–285.)

ist für die Malerei bestimmt. Die Forderung nach einer zenitalen Beleuchtung ist gelöst durch einen doppelten Shed als Metallkonstruktion, welcher über die hölzerne Flachdecke ragt und dem Baukörper die Erscheinung eines «Schmetterlings» verleiht, ähnlich jenem des Usego-Lagers von Tami in Bironico, das sich damals im Bau befand. Die Decke des Saals wird durch ein Sonnensegel gebildet, welches das Sonnenlicht dämpft und streut. Von diesem ersten Saal in der Grösse von etwa 11 mal 18 m hat man Zugang zu einer niedrigen, der Grafik gewidmeten Galerie. Diese ist auf der Nordseite vollständig verglast, öffnet sich auf einen winzigen grünen Hof und mündet in den zweiten Saal im Osten, der eine Grösse von ca. 8,10 mal 8,10 m aufweist. Er ist dazu bestimmt, die Skulpturen aufzunehmen. Im Unterschied zum Malereisaal und der Galerie, welche geschützte Räume sind, ist die Skulpturenhalle an der vorderen Seite nach Norden ohne Fenster und Türen vollständig offen und geht direkt in den gedeckten Verbindungsgang über. Darüber wölbt sich die Decke in einem flachen Bogen, eine Lösung, welche ein eindrucksvolles Lichtspiel schafft und die ausgestellten Werke gut zur Geltung bringt. Der Bogen der Gewölbedecke aus Eisenbeton wird nach hinten flacher und schliesslich eben. Dies schafft eine dialektische Beziehung zur dreieckigen Geometrie der Sheds des ersten Baukörpers. Der Weg führt unter dem Vordach zurück an den Eingang des Pavillons und schliesst den von Morgenthaler geforderten Rundgang im Gegenuhrzeigersinn ab. Dieses Dach bildet



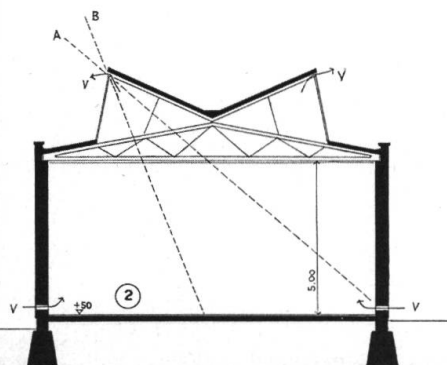
im Inneren des Skulpturensaals auch einen Sichtschutz gegen Norden und verhindert den Blick über die Aussenmauern hinaus. Die von Giacometti gewählte Lösung für das Vordach, eine dünne, von feinen Metallstützen getragene Eisenbetonplatte, erinnert an jene typischen Vordächer von Salvisberg, die in seinen Bauwerken oft als Verbindung zwischen verschiedenen Baukörpern von bürgerlichen Villen dienen. Zwischen dem Vordach und der Aussenmauer des Pavillons liegt der kleine Garten, der für die gross dimensionierten Skulpturen bestimmt ist und in welchem einer der beiden geschützten Bäume stehen blieb. Die drei Meter hohe Mauer umschliesst den ganzen Gebäudekomplex und ist nur unterbrochen durch eine kleine Zufahrtsöffnung. Der Pavillon charakterisiert sich gemäss Giacomettis Entwurf völlig introvertiert, während Tami wie auch Max Bill in ihren Vorschlägen ein Wechselbeziehung zwischen innen und aussen suchten.<sup>11</sup> Dieser substanzielle Unterschied steht im Widerspruch zur nachvollziehbaren formalen Ähnlichkeit zwischen Giacomettis realisiertem Projekt und Tamis erstem Vorschlag mit der von den Mauern losgelösten, schwebend erscheinenden Decke, die von feinen Metallstützen getragen wird, während bei Tami volle Eisenbetonpfeiler vorgesehen waren – Lösungen, zu denen die beiden Architekten unabhängig voneinander gelangten. Interessant ist die Verwendung des Sichtbacksteins, der die beiden Projekte verbindet. Für Tami handelt es sich um eine Vorwegnahme, und dies scheint auch bei Giacometti der Fall zu sein. Beide identifizierten den Backstein, ohne Verputz, als traditionell venezianisches Material, was Giacomettis häufiger Verwen-



Teilansicht von Süden mit Malereisaal | Extérieur de la salle de peinture vu de l'est | Gallery of paintings from east

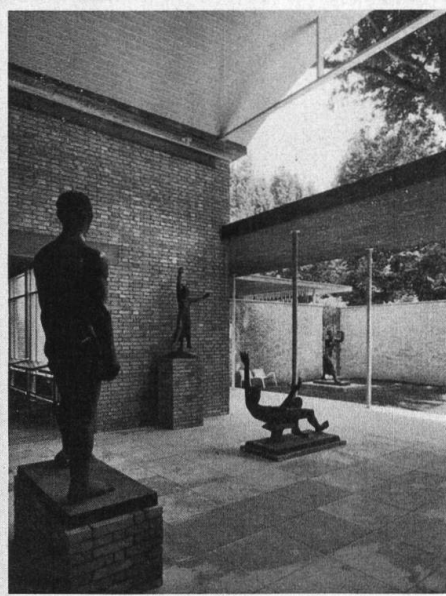
Querschnitt Malereisaal 1:200 | Coupe de la salle de peinture | Cross-section through gallery

B Sonnenstand 22. Juni ( $68\frac{1}{2}^{\circ}$ )  
 A Sonnenstand 1. Oktober ( $40^{\circ}$ )  
 V Ventilation

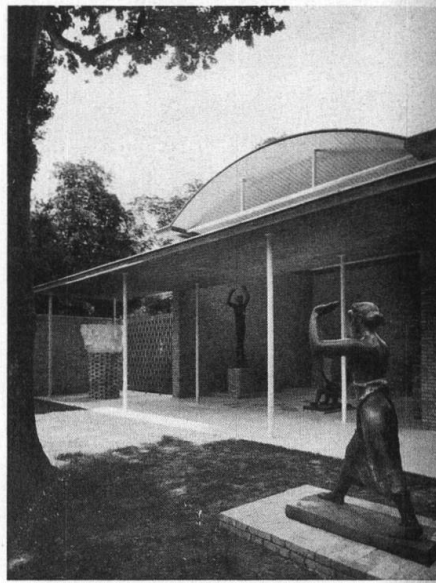


Links: Malereisaal von aussen (Abb. aus Werk 9/1952)

Rechts: Schnitt durch den Malereisaal (Abb. aus Werk 9/1952)



Blick von der Skulpturenhalle gegen den Ausgang. Ausstellung Jakob Probst (Sommer 1952) | Hall de la sculpture | Sculpture hall towards exit



Skulpturenhalle vom Gartenhof aus gesehen | Hall de la sculpture et loggia | Sculpture hall from garden-court

Links: Skulpturenhalle  
(Abb. aus Werk 9/1952)

Rechts: Skulpturenhalle  
von aussen (Abb. aus Werk  
9/1952)

dung des ortstypischen Natursteins in seiner Heimat Bergell entspricht. Für Tami erwies sich der Backstein, den er als typisches Material Padaniens bezeichnete, als eine sehr wichtige Entdeckung. Er verwendete diesen in den folgenden Jahren oft in seinen Werken südlich des Monte Ceneri, als Ersatz für Verputz und Kalksandsteine (Casa Solatia in Lugano 1950), während er für seine Werke im Sopraceneri dem Naturstein treu blieb. Die Wahl der Backsteine war somit für beide Architekten Ausgangspunkt für weitere gleiche Überlegungen zur Verwendung von lokalen Materialien.

Der Bau des Pavillons begann im Dezember 1951, und das Gebäude wurde rechtzeitig für die Eröffnung der 16. Biennale am 14. Juni 1952 fertiggestellt. Es wurde eingeweiht durch Bundesrat Philipp Etter, durch den Schweizer Botschafter in Rom, Enrico Celio, sowie durch den Präsidenten der italienischen Republik, Luigi Einaudi. Mit der Einrichtung durch Ernst Morgenthaler, ernannter Kommissar der Veranstaltung, wurden 43 Gemälde des Malers Max Gubler, 100 Stiche von Hans Fischer und 27 Skulpturen von Jakob Probst ausgestellt.<sup>12</sup> An der Aussenmauer des Pavillons wurde, wahrscheinlich als Blickfang zum Park der Biennale, ein Basrelief von Probst aufgehängt.

Im Juni 1952 wurde auch der israelische Pavillon eingeweiht, den der Architekt Zeev Rechter projektiert hatte.<sup>13</sup> Völlig verschieden vom schweizerischen Gebäude, bezog er sich mit seinem monolithischen, verputzten und auf Betonstützen «schwebenden»

Baukörper auf den internationalen Stil. Die Biennale wurde damit gleichzeitig durch zwei Gebäude bereichert, die trotz ihrer recht kleinen Dimensionen die beiden antithetischen Tendenzen, die in der abendländischen Architektur jener Jahre am meisten verbreitet waren, zum Ausdruck bringen: einerseits den von Le Corbusier inspirierten Internationalismus und andererseits den Regionalismus, welcher dem Organizismus näher ist.

Riccardo Bergossi hat als Architekt am Politecnico in Mailand diplomiert. Er hat eine Monografie über den Architekten Giacomo Moraglia und zusammen mit Kenneth Frampton eine Monografie über den Architekten Rino Tami publiziert. Er ist zurzeit verantwortlich für die Forschung des Archivio del Moderno in Mendrisio über die Architekten Paolito e Ezio Somazzi.

Adresse des Autors: Riccardo Bergossi, via Sart 9, 6926 Montagnola

Übersetzung: Ines Gartmann, S-chanf

## Endnoten

- 1** Giorgio Busetto (Hrsg.). *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. Venezia, 2006, S. 12.
- 2** Marco Mulazzani. *I padiglioni della Biennale – Venezia 1887–1993*. Milano, 1993, S. 91–93.
- 3** Zu den zwei Projekten von Rino Tami wie auch zu anderen seiner im Text zitierten Arbeiten verweise ich auf: Kenneth Frampton, Riccardo Bergossi. *Rino Tami. Opera completa*. Mendrisio, 2007.
- 4** Ernst Morgenthaler (1887–1962) präsierte die Eidgenössische Kunstkommission von 1951 bis 1953.
- 5** Die Dokumentation betr. die Beteiligung von Rino Tami an den Wechselfällen des Schweizer Pavillons, enthaltend Schreiben, Projekte und Fotografien, wird aufbewahrt im Archivio del Moderno, Mendrisio, unter: Archivio Rino Tami, RT C 135, RT S 10/3, RT S FOT 3/8–9. Die Beziehung zwischen Rino Tami und Karl Egender, die zur Zeit der Landesausstellung in Zürich (1939) begonnen hatte und 1943 weitergeführt wurde, als Egender die Gruppe aus Lugano ins Umfeld des Projektes «Bauliche Sanierung von Hotels und Kurorten» führte, blieb trotz dieser Episode herzlich. Dies beweist die Tatsache, dass der Architekt aus Zürich im Jahre 1953 die Pläne seines Projektes für den Turm «Im Gut» in Zürich an Rino Tami sandte, der damals mit der Projektierung der Casa Torre in Cassarate beschäftigt war.
- 6** Isabelle Rucki, Dorothee Huber (Hrsg.). *Architektenlexicon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*. Basel, Boston, Berlin, 1998, S. 321–322.
- 7** Irene Hochreutener. *Pietre di Val Bregaglia – L'architettura di Bruno Giacometti*. In: *I Giacometti – la valle, il mondo*. Ausstellungskatalog Fondazione Antonio Mazzotta, 13. Februar–14. Mai 2000, Milano, 2000, S. 257.
- 8** Karin Gimmi. *12 Projekte*. In: *Minimal tradition – Max Bill und die «einfache» Architektur 1942–1996*. Baden, 1996, S. 62–65.
- 9** Mulazzani. Wie Anm. 2, S. 91; *Der Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig*. In: *Werk Nr. 9*, September 1952, S. 282–285.
- 10** Bernhard Furrer. *Aufbruch in die Fünfzigerjahre*. Kantonale Kommission für Kunst und Architektur. Bern, 1995, S. 33.
- 11** Dem Bundesarchiv in Bern war es nicht möglich, Dokumente im Zusammenhang mit dem Pavillon oder dem Wettbewerb ausfindig zu machen. Die Informationen über die Projekte Bruno Giacomettis sind dem zitierten Artikel aus der Zeitschrift *Werk* entnommen.
- 12** *Corriere del Ticino*. 13. Mai 1952 und id. 16. Juni 1952.
- 13** Mulazzani. Wie Anm 2, S. 89–90.