

Le fotografie di Giovanni Chiaramonte ritraggono Casas das Canoas di Oscar Niemeyer nel suo indissolubile rapporto con la straordinaria natura del luogo dandone una lettura critica per immagini. La sequenza degli scatti, concepita come un racconto di scoperta, è un percorso di avvicinamento all'opera che sottende lo svolgersi di un rito di iniziazione: alla fotografia, all'architettura, al Brasile.

Giovanni Chiaramonte's photographs depict Oscar Niemeyer's Casas das Canoas in its indissoluble relationship with the extraordinary nature of the place, offering a critical interpretation by way of images. The sequence of the shots, conceived as a narrative of discovery, is an approach to the work which implies an initiation rite: to photography, to architecture and to Brazil itself.

Casas das Canoas di Oscar Niemeyer nella lettura di Giovanni Chiaramonte Giovanni Chiaramonte's interpretation of Oscar Niemeyer's Casas das Canoas

Francesca Mugnai

La *Tempesta* di Giorgione è un'opera enigmatica dove ognuno vede quel che 'punge' il proprio intelletto, per usare un'espressione di Roland Barthes. Per Chiaramonte vi è racchiuso il senso dell'abitare¹, ciò che le sue fotografie cercano costantemente di ritrarre: «il soggiornare, maestoso e tragico, splendente e misero, dell'uomo sulla terra»². Nel dipinto l'elemento naturale avvolge la presenza umana, dal paese sullo sfondo agli indecifrabili personaggi in primo piano – forse Adamo ed Eva? – sospesi fra l'essere parte della natura e altro da questa. Il centro della composizione è in alto, nel cielo denso di minacciosi grovigli attraversati dalla linea luminosa di un fulmine che, per Salvatore Settis³, allude alla presenza divina.

Casas das Canoas, costruita da Oscar Niemeyer nel 1953 per sé e la sua famiglia, sorge su un declivio che guarda l'oceano, in un contesto già selvaggio a pochi chilometri da Rio de Janeiro. È un luogo in grado di suscitare l'immagine letteraria un po' consunta e desueta del Brasile come Eden ritrovato, dove la natura opulenta e generosa «raggiunge sempre il superlativo: i temporali squarciano il cielo con lampi accecanti, le piogge sono torrenziali, la vegetazione in pochi mesi si trasforma in foresta»⁴.

Una delle fotografie più iconiche della sequenza realizzata da Giovanni Chiaramonte⁵ per indagare la poetica di Niemeyer connessa a quest'opera, ritrae la casa attraverso il fitto fogliame nel quale è immersa. L'immagine è l'enunciazione del teorema alla base dell'intera sequenza, concepita come un racconto di scoperta nell'intricato ordito di relazioni che uniscono l'architettura della casa a tutto ciò che la circonda,

Giorgione's *Tempesta* is an enigmatic piece in which each of us sees what 'stings' one's intellect, to use an expression by Roland Barthes. For Chiaramonte it contains the meaning of dwelling¹, which is what his photographs constantly attempt to depict: «the sojourning, majestic and tragic, resplendent and miserable, of man on earth»². In the painting the natural element surrounds the human presence, from the village on the background to the undecipherable characters in the foreground – perhaps Adam and Eve? – suspended between being part of nature and apart from it. The centre of the composition is in the upper section, in a sky dense with a menacing skein of clouds traversed by a luminous flash of lightning that, for Salvatore Settis³, alludes to the presence of the divine.

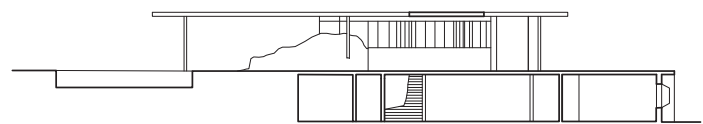
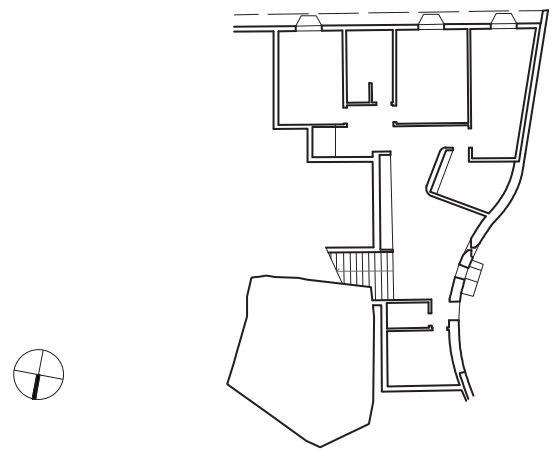
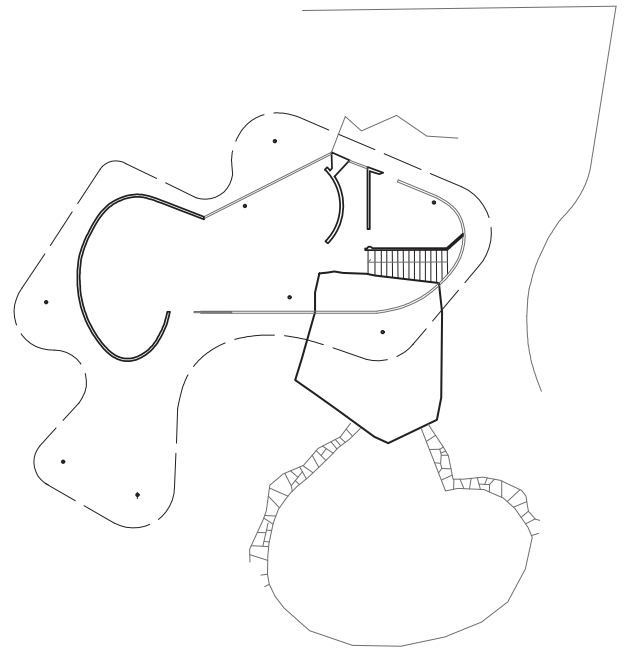
Casas das Canoas, built by Oscar Niemeyer in 1953, for his family and himself, rises on a slope that overlooks the ocean, in a natural context a few kilometres outside of Rio de Janeiro. It is a place that elicits the threadbare and somewhat archaic literary image of Brazil as an Eden recovered, where the opulent and generous nature «is always in a state of climax-lighting opening up the sky, to be followed by crashing storms of thunder; rain careering earthwards from a cloudburst to fall upon vegetation which in a few months blossoms into an exuberant verdant wilderness»⁴.

One of the most iconic photographs of the sequence taken by Giovanni Chiaramonte⁵ in his investigation of Niemeyer's poetics that is connected to this work of his, depicts the house through the dense foliage in which it is immersed. The image is the enunciation of the theorem that lies at the basis of the entire sequence, conceived as the narrative of the discovery of the intricate web of relationships that unite the architecture of the house to everything that



Oscar Niemeyer
Casas das Canoas
foto © Giovanni Chiamonte, 2006





Pianta piano terra, pianta livello interrato, sezione

nello spazio e nel tempo. Uno svelamento cui si giunge non per patenti risposte ma per insolubili interrogativi.

La trama vegetale che cela parzialmente la bianca copertura mistilinea incarna, dunque, la distanza iniziale dello sguardo da quell'oggetto indecifrabile, che tuttavia si manifesta in tutta la sua forza di *object trouvé*, generatore di multiple corrispondenze: gigantesca foglia plurilobata appena sollevata dal suolo, nube di vapore acqueo risalente dalla terra umida, anomalia geologica affiorante dal verde; infine, tetto. Nell'atto di 'intravedere', cui ci obbliga la foto, comprendiamo la potenza dell'astrazione, della distanza, appunto, capace di riunire la molteplicità del reale nelle forme dell'architettura.

Il percorso di avvicinamento alla casa sottende lo svolgersi di un rito di iniziazione: alla fotografia, all'architettura, al Brasile. Tra le sculture di Alfredo Ceschiatti⁶ che ne segnano le tappe, una testa femminile rivolge lo sguardo verso il basso mentre sostiene il tetto come una cariatide – così almeno suggerisce l'inquadratura – accennando al vincolo che unisce tale architettura alla terra.

In quello che a prima vista può sembrare lo scatto più convenzionale della serie, la calcolatissima geometria che regola l'inquadratura possiede una chiarezza di tipo rinascimentale. La soletta, ridotta a una linea, perde ogni figuratività e taglia il quadro orizzontalmente in due parti uguali, allontanando il 'sopra' del cielo e delle chiome verdi, dal 'sotto' delle radici, delle rocce, dell'acqua. Nella sua accentuata orizzontalità, il tetto sospeso di questo tempio domestico nato dall'innesto del lessico di Mies van der Rohe nella lingua meticciosa del Moderno brasiliano, allude a un movimento verticale che nasce dalla terra e si arresta appena sopra il suolo, dove abitano gli spiriti della terra. La divinità non risiede in un cielo lontano e inafferrabile, ma nelle vicine manifestazioni terragne, com'è la roccia granitica al centro dell'immagine, verso la quale la candida linea del tetto si avvicina senza toccarla.

Che la roccia rappresenti una ierofania, lo si intuisce anche osservando il 'campo lungo' dominato da una vetta brulla che spunta dietro le chiome degli alberi. La composizione evoca la pittura del Mantegna e il simbolismo delle sue montagne. In basso, la scultura di un corpo di donna viene indicata, in senso letterale, dal frammento di tetto che invade il quadro violando il margine sinistro. Tale indicazione equivale a un suggerimento: quella figura di donna potrebbe essere l'allegoria dell'Architettura colta nello stretto rapporto con la montagna, le cui propaggini arrivano a chiudere il margine inferiore dell'inquadratura.

La roccia, dunque, è l'elemento fondativo della casa: l'architettura l'avvolge e se ne lascia penetrare in una comunione profonda. Chiaramonte ne registra il ritmo, come di danza rituale, in una complessa composizione quadripartita dove si susseguono elemento costruito e naturale, generando un movimento circolare che guida lo sguardo nel vortice, ora dolce ora violento, del loro amplesso. Un intreccio fatto anche di echi, riflessi e antitesi: l'essenziale pilastro metallico in primo piano trova, ad esempio, una corrispondenza speculare nel tronco d'albero appartenente allo sfondo paradisiaco della foto.

Questo ed altri scatti che inseguono le morbide curve dell'architettura della casa, dichiarano il completo rapimento dello sguardo dinanzi alla trasgressione dell'architetto brasiliano. In difesa di Niemeyer intervenne, com'è noto, Ernesto Nathan Rogers⁷ riconducendo l'apparente capriccio all'«orgiastica» natura del paese e chiamando obliquamente in causa il Barocco di Minas Gerais, considerato invece da Lionello Puppi⁸ l'origine certa della sua poetica. Tuttavia le fotografie di Chiaramonte rivelano che lo spirito barocco di Niemeyer consiste, almeno in questo caso,

surrounds it, in both space and time. A revelation that is reached not through clear-cut answers but through unsolvable questions.

The green mesh which partially conceals the mixtilinear roof thus incarnates the initial distance of the gaze from the undecipherable object, which is however manifested in all of its force as an *object trouvé*, generator of multiple correspondences: gigantic multi-lobed leaf barely elevated from the ground, cloud of steam that rises from the damp earth, geological anomaly that emerges from the green; and finally, a roof. In the act of 'glimpsing', which the photograph requires from us, we understand the power of abstraction, of distance, capable of gathering the multiplicity of the real in the forms of the architecture.

The path which approaches the work implies the unfolding of an initiation rite: to photography, to architecture and to Brazil itself. Among Alfredo Ceschiatti's sculptures⁶ which mark the stages of this path, a woman's head looks down while she supports the roof like a caryatid – at least that is what the photograph suggests – thus hinting at the link that unites this architecture to the earth.

In what may appear at first to be the most conventional shot of the series, the extremely calculated geometry of the frame possesses an almost Renaissance-like quality. The foundation, reduced to a line, loses its figurative nature and cuts the picture horizontally into two equal parts, distancing the 'above' of the sky and of the green crowns from the 'under' of the roots, the rocks, the water. In its accentuated horizontality, the suspended roof of this domestic temple, born from the grafting of Mies van der Rohe's lexicon onto the crossbred language of the Brazilian Modern, alludes to a vertical movement that originates in the earth and stops just above the level of the ground, where the spirits of the earth dwell. Divinity does not reside in a faraway and elusive heaven, but rather in the nearby manifestations of the earth, as in the granite rock at the centre of the image, towards which the candid line of the roof draws near without touching it.

That the rock represents a hierophany can be understood by observing the 'long shot', dominated by a barren peak that rises above the tree tops. The composition evokes the paintings of Mantegna and the symbolism of his mountains. On the lower section, the sculpture of a woman's body is indicated, literally, by the fragment of roof that invades the field, encroaching the left margin. This indication is equivalent to a suggestion: that female figure could be an allegory of Architecture caught in a tightly knit relationship with the mountain, whose ramifications close the lower margin of the frame.

The rock is therefore the founding element of the house: the architecture enwraps it and enters into a deep communion with it. Chiaramonte registers its rhythm, similar to a ritual dance, in a complex four-part composition in which a sequence of built and natural elements generate a circular movement that guides the gaze toward the vortex, sometimes gentle, others violent, of their embrace. An intertwining made also of echoes, reflections and antitheses: the essential metal pillar on the foreground finds, for example, a specular correspondence in the tree trunk which appears in the Edenic background of the photograph.

This and other shots that follow the soft curves of the architecture of the house declare the full rapture of the gaze before the transgression of the Brazilian architect. Ernesto Nathan Rogers⁷, as is well known, intervened in defense of Niemeyer, explaining the apparent whim to the «orgiastic» nature of the country and referring as well to the Baroque of Minas Gerais, considered by Lionello Puppi⁸ instead as the certain source of his poetics. Chiaramonte's photographs, however, reveal that Niemeyer's Baroque spirit consists, at least in this case, not so much in the search for a cultural legitimisation, or in an irrepressible wish for form, but rather in a







non tanto nella ricerca di una legittimazione culturale, né in un incontenibile desiderio di forma, bensì in una concezione scultorea dell'architettura che si accompagna al desiderio di accogliere, nel circoscritto spazio della casa, il movimento, la vitalità, il mistero dell'Infinito che la circonda, senza alcuna volontà di ridurre a una sintesi le spinte centrifughe del Caos naturale e quelle centripete dell'Ordine costruito, anzi accettandone la reciproca opposizione. Da qui nasce l'irrazionale armonia di Oscar Niemeyer, per la quale possono valere le parole di Giuseppe Ungaretti: «Ho capito in Brasile chiaramente il valore d'urto che era nel Barocco perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento, e l'ho capito, devo riconoscerlo, più contemplandone il cielo e il paesaggio, viaggiandoci e leggendone gli scrittori, più conoscendovi, in quei luoghi, in quel quadro, faccia a faccia la Morte [...], che ammirandone le chiese a Bahia o a Minas»⁹.

L'occhio del fotografo indugia ancora sugli svolazzi bianchi. Deve comprenderli, contenerli in una misura accessibile all'intelletto e non solo ai sensi. Ne fa un quadro sulla parete dipinta di verde e gioca con la nostra percezione: siamo dentro o fuori? La risposta è irrilevante ma il dubbio eloquente: non esiste infatti, in questa parte della casa, una netta separazione fra interno ed esterno.

C'è invece un 'sopra' – il padiglione al quale ci siamo riferiti finora – e un 'sotto', terrapieno abitato su cui tutto poggia. Ben descrive il rapporto fra i due piani un'immagine scattata in corrispondenza della scala, che nondimeno può essere solo intuita dalla presenza del corrimano. Dall'incontro del solaio col setto verde riflettente si genera una quadripartizione sbilanciata verso sinistra, sotto la spinta della formazione rocciosa che, sul margine opposto, erode e incrina la costruzione matematica della composizione. La foto ha il valore di una sezione, popolata da tracce di vita dialoganti l'una con l'altra.

Tanto è trasparente, permeabile, la parte superiore della casa, quanto è massiva la parte inferiore. Davanti a una feritoia strombata che inquadra una porzione di stanza, torniamo a 'intravedere', come all'inizio del viaggio ma con occhi edotti. Oltre la parete di pietra, i libri di Niemeyer.

Un muro e una finestra suggeriscono la fine del percorso. «In fondo» – scrive Barthes – «la fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è 'pensosa'»¹⁰.

La serena immobilità delle fotografie di Giovanni Chiaramonte affiora da una profondità di sguardo che aderisce con magnifica precisione al reale e all'eterno.

sculptural conception of architecture which is accompanied by the desire to accommodate within the circumscribed space of the house the movement, the vitality, and the mystery of the Infinite that surrounds it, without any intention to synthesise the centrifugal thrusts of the natural Chaos and the centripetal forces of the built Order, but on the contrary accepting their reciprocal opposition. This is where Oscar Niemeyer's irrational harmony originates, to which we could apply the words by Giuseppe Ungaretti: «I clearly understood in Brazil the impact value that laid in the Baroque, since the clash between innocence and memory and between nature and reason must always manifest itself in a violent manner, and I understood this, I must confess, more by contemplating the sky and the landscape, by traveling through it and reading its writers, more by meeting Death face to face in those places, in that frame [...], than by admiring the churches of Bahia or Minas»⁹.

The eye of the photographer lingers again on those white flourishes. He must understand them, contain them in a measure that is accessible to the intellect and not only to the senses. He creates a square on the wall that is painted green and plays with our perception: are we inside or outside? The answer is irrelevant but the doubt is eloquent: there is in fact, in this part of the house, no clear separation between interior and exterior.

There is, however, an 'above' – the pavilion to which we have referred so far – and an 'under', an inhabited berm on which everything stands. There is a photograph taken by the staircase, which can only be intuited by the presence of the handrail, that accurately describes the relationship between the two levels. The place where the floor meets the green partition generates a four-part division that slants to the left under the thrust of the rock formation which, on the opposite margin, erodes and fractures the mathematical construction of the composition. The photograph has the value of a section, populated by traces of life in dialogue with each other.

The upper part of the house is as transparent and permeable as the inferior part is massive. Standing before a splayed embrasure that frames a section of the room, we 'glimpse', once again as at the beginning of the journey, yet now with informed eyes. In addition to the stone walls, Niemeyer's books.

A wall and a window mark the end of the itinerary. «Ultimately» – writes Barthes – «Photography is subversive not when it frightens, repens or even stigmatizes, but when it is 'pensive', when it thinks»¹⁰. The serene stillness of Giovanni Chiaramonte's photographs rises from the depth of a gaze that adheres with magnificent precision to the real and the eternal.

Translation by Luis Gatt

¹ Da una conversazione con Giovanni Chiaramonte.

² S. Petrosino, *La luce come "forma vivente" e la risposta della fotografia*, in AA.VV., *Giovanni Chiaramonte. Verso Gerusalemme*, Hoepli, Roma 2019, p. 27.

³ S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 2005 [1978].

⁴ S. Sweig, *Brasile: terra del futuro*, Iperborea, Roma 2013, ebook, Kindle edition, chap. Storia.

⁵ Le fotografie sono state scattate nel 2006.

⁶ La casa ospita diverse opere di Angelo Ceschiatti, artista che ha sovente collaborato con Oscar Niemeyer.

⁷ E. Nathan Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, 1954, pp. 1-3; ripubblicato col titolo *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, pp. 260-267.

⁸ L. Puppi, *Oscar Niemeyer 1907*, Officina, Roma 1996, p. 8.

⁹ La citazione è tratta da E. Finazzi-Agrò, *Ungaretti, l'universo interdetto e carnale di un poeta*, «Il Manifesto», 08.02.2019.

¹⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 39.

¹ From a conversation with Giovanni Chiaramonte.

² S. Petrosino, *La luce come "forma vivente" e la risposta della fotografia*, in Various Authors, *Giovanni Chiaramonte. Verso Gerusalemme*, Hoepli, Rome 2019, p. 27.

³ S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Turin 2005 [1978].

⁴ S. Sweig, *Brasile: terra del futuro*, Iperborea, Rome 2013, ebook, Kindle edition, chap. Storia.

⁵ The photographs were taken in 2006.

⁶ The house includes several works by Angelo Ceschiatti, an artist who often collaborated with Oscar Niemeyer.

⁷ E. Nathan Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, 1954, pp. 1-3; also published under the title *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milan 1997, pp. 260-267.

⁸ L. Puppi, *Oscar Niemeyer 1907*, Officina, Rome 1996, p. 8.

⁹ The quote is taken from E. Finazzi-Agrò, *Ungaretti, l'universo interdetto e carnale di un poeta*, «Il Manifesto», 08.02.2019.

¹⁰ R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang, New York 1981, p. 38.





