

VINCENZO MELLUSO – UNA CASA IN PUGLIA











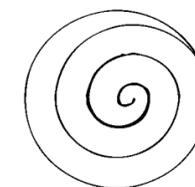


VINCENZO MELLUSO

UNA CASA IN PUGLIA

FOTOGRAFIE DI GIOVANNI CHIARAMONTE

TESTI DI ALESSANDRO ROCCA
PROGETTO GRAFICO DI ANDREA LANCELLOTTI





Lo spettacolo più inebriante, più insinuante, più depistante, è certamente quello della luce. Fasci e onde che paiono sommergere tutto, un esubero di luminosità che non “mette a fuoco” ma che incendia, una varietà cromatica che accompagna la scansione del giorno. Luce primaverile e mattutina che spezza e moltiplica il biancore e infine estrae la bianchezza che si stende – nelle sue greche ascendenze – sui borghi, sulle masserie, sui pensieri che danzano per conto loro. Luce estiva della notte, dopo che il sole s’è dissanguato e ha macchiato perfino la luna, e le ombre degli ulivi secolari disegnano geometrie minacciose e soavi, squilibri estetici della natura che si nega, che appena affiora dalla sua propria culla, che si fa odore, trasudando insieme sensualità e spiritualità. Luce del meriggio, accecante, frizzante, spuma della terra piuttosto che raggi del sole: direi una luminescenza cerebrale che accoglie il territorio rurale, lo divora, scontorna e fluidifica i paesaggi, consente una lettura vaporosa delle cose (gli alberi, le ville, i pagliai, i muretti a secco). Da questa “irradiazione” vengono contaminati i forestieri – viaggiatori, migranti, pellegrini, fuggiaschi – che scoprono gli incantamenti di una Puglia versatile e includente, in cui si rincorrono i suoni dei dialetti indigeni che talvolta resuscitano lingue antiche (il greco, il provenzale), in cui il mare e la terra vivono in simbiosi cercando di difendersi dall’artiglio speculativo e dagli eco-mostri, in cui le comunità urbane esibiscono un profilo e un’identità scalfite ma non devastate dai fenomeni di elefantiasi edilizia, e in cui la campagna – intesa come agricoltura o come villeggiatura – conserva una formidabile ricchezza di valori paesistici.

Qui lavorano l’occhio e la camera che catturano le immagini proposte in questo libro. Molto più di un album fotografico. Quasi un reportage sulla contaminazione tra ingegneria e botanica, tra codici arcaici della natura e asciutte geometrie della post-modernità, tra una volontà intelligente di cura delle radici e una discreta disponibilità agli innesti, alle manipolazioni creative, alle avventure dell’artificiale (e cioè dell’arte, dell’artigianato). Anche l’edificato mette in equilibrio le pietre antiche ripulite e le moderne rimodellate, dentro disegni architettonici che sono contemporaneamente monumentali e dissimulati, come residenze risucchiate nel terreno, icone semi-sepolte di masserie essenziali, un villaggio affogato nel verde e protetto dalla gigantesca premura degli ulivi secolari. Persino la piscina sembra integrarsi in un luogo così mistico, così senza tempo. Ecco dunque un libro di dagherrotipi e di suggestioni, di preghiere mute e di smarrimenti. Si tratta di un racconto manieristico, in cui la Puglia viene citata, eccitata, reinventata, con camuffamenti vegetali e con edificazioni allusive. Ecco un catalogo che è sentimentale e cerebrale, insieme. In fondo noi sempre plasmiamo il nostro presente con l’argilla del nostro passato, per poi cuocerla al fuoco del futuro.

Nichi Vendola

Settembre 2011

Per incominciare dalla fine

di Luciana Dusenszky Vitale

Per partire dall'inizio ho bisogno di incominciare dalla fine. Sembra un paradosso ma non lo è. E per fine intendo la chiusura di un cerchio: un concerto ascoltato alla Carnegie Hall di New York nel novembre del 2010. Violin Concerto n. 2, *The American Four Seasons*, di Philip Glass, con Robert McDuffie, violino solista e leader, e con l'Orchestra Barocca Veneziana. Concerto che si ripete sei mesi dopo, qui, nel nostro giardino. Quella sera, a New York, la musica mi entra dentro come una lama tagliente che penetra il dolore, ma poi è come se la bellezza, lo struggimento, l'emozione stravolgersero il dolore e ridessero un senso alla vita. Un senso alto, che vivi con l'anima, e l'anima anima il corpo, un corpo che si eleva e diventa senza corpo, ma finalmente armonia: armonia corale. C'è una trasformazione del vuoto assoluto, un passaggio in cui non ti aspetti niente e senti qualcosa di meraviglioso. Quando ho visitato la Puglia per la prima volta ciò che vedevo entrava in un vuoto assoluto, perché non mi aspettavo nulla e ciò che vedevo era "qualcosa di meraviglioso". Una distesa di ulivi secolari che, con la pioggia e il vento, sembravano esseri animati e vestiti in abito da sera, svolazzanti e potenti.



Sono una zingara senza radici, però ho avuto molti compagni di viaggio, ed è successo che, come se tutti gli eventi e gli incontri trovassero un loro senso e concatenazione, alcuni di loro mi hanno condotta là, in quel luogo, dove finalmente avrei messo le mie radici.

C'era in me una forza che nasceva dalla natura stupenda che io e io sola avevo capito immediatamente. Ho telefonato a mio marito dicendogli di prendere un aereo e di venire a vedere, e lui è venuto. Mi sentivo, e mi sento, la custode di questo luogo in cui, nella mia mente, tutto andava inserito con gentilezza. La bellezza andava preservata e non calpestata, accostata con estremo rispetto. Ho sempre pensato che il progetto fosse quello di ridare vita a questo pezzo di mondo che mi aveva fatta sentire finalmente a casa. E la casa doveva essere, sia nell'interno che nell'esterno, assolutamente in armonia. Per realizzare tutto ciò era necessaria un'armonia corale. E tutti coloro che hanno partecipato e contribuito a crearla hanno suscitato una sorta di miracolo. Si è creato un cerchio in cui c'erano le emozioni, la visualizzazione del potenziale, il pensiero, il tratto che è il segno, l'artificio che si innesta nella natura e ne diventa parte. Anche gli ostacoli che via via si incontravano diventavano occasioni di dialogo. L'ostacolo era inteso come una sfida che ci fa vincere tutti, che ci proietta sul progetto condiviso. Il 18 giugno del 2011, a lavori finalmente conclusi, abbiamo realizzato il sogno di riprodurre qui, nel giardino degli ulivi secolari, l'incanto di quella notte alla Carnegie Hall. Dalla casa scende una pedana di legno illuminata da fiaccole che, come un nastro bianco, corre tra gli ulivi e termina al palco dell'orchestra. Il pubblico, trecento persone giunte da ogni parte del mondo, siede in un anfiteatro delimitato da un semicerchio di bracieri accesi, come a rappresentare visivamente il cerchio magico in cui ero entrata quella notte a New York.

Sul palco, gli stessi protagonisti di quella sera: Robert McDuffie, con il suo Guarneri del Gesù del 1735, che interpreta il concerto composto apposta per lui da Philip Glass, con l'Orchestra Barocca Veneziana. Non era il solito pezzo che tutti conoscono, c'era qualcosa di assolutamente nuovo, nella musica e nella serata, con un clima perfetto e la luna piena e rossa: è scesa una sorta di benedizione. Condividere questo evento con tutti quelli che hanno lavorato alla costruzione della casa, del giardino e all'organizzazione del concerto, e con gli amici che ci hanno raggiunto è stata un'esperienza molto coinvolgente. La dimensione musicale ha tradotto gli impegni, le fatiche e anche le tensioni di un'impresa complessa come questa in un'emozione comune di intensità indimenticabile.

Il paesaggio interiore

L'avventura degli oggetti è stata un'operazione che è durata più di quattro anni e che si è svolta in tanti paesi diversi. Per me, arredare una casa è un gioco mentale, emotivo e scenografico, significa creare una sorta di teatro in cui vivere. Ogni oggetto è stato trovato con amore e sicurezza: ogni pezzo doveva sposarsi con tutto il resto e rendere unitario il tutto. In psicanalisi,

ognuno di noi fa i conti, nel proprio mondo interno, con gli oggetti parentali che sono le persone più significative e rappresentative della sua esistenza. Un giorno, parlando con Alessandro Rocca, ho detto che attribuisco agli oggetti il valore che hanno gli oggetti parentali e che, trovata la loro collocazione, questa era quasi definitiva. Ho capito, parlando con lui, che ho ricreato all'esterno la mia casa interna. Alessandro era stupito, e forse sconcertato, dalla valenza immobilistica degli oggetti. In realtà, quello che intendevo dire era che gli oggetti, in qualche modo, arrivavano a me, nel mio peregrinare, come se li riconoscessi e, posizionandoli, davo loro la giusta collocazione.

In certi casi ho accostato oggetti che avevano qualcosa in comune, come se, attraverso di loro, io rimandassi a una storia. Per esempio, nel soggiorno l'arazzo di un artista africano sta vicino a un cucciolo di elefante in resina, a grandezza naturale. Nello studio, una bandiera americana rimanda, di fronte, ai mocassini e a un copricapo Sioux. In altri casi, invece, seguo la tecnica surrealista dell'accostamento incongruo, capace di suscitare sorpresa e meraviglia, ma anche di porre a colui che vede messaggi ambigui ed enigmi senza risposta. Per un momento, il luogo si sottrae all'abitudine e al senso comune, e ti introduce in una zona dove le risposte non possono essere immediate. La *Chambre du raisins du roi* sembra una composizione di arte povera ma, in realtà, è una scaffalatura trasportabile, di legno grezzo e piccole bottiglie di vetro soffiato, che, nel Settecento conservava acini d'uva di tutti i tipi per i viaggi del re di Francia. A lato della *Chambre* ho appeso un montaggio di polaroid, immagini di una chiesa veneziana, di Maurizio Galimberti. Li legano il colore, i toni del legno naturale e la serialità della ripetizione differente. Mi piace molto mettere insieme e trovare un'armonia tra oggetti che, apparentemente, non hanno nulla in comune, e lo faccio lavorando sui colori, le texture, le forme e gli spazi, ottenendo un assemblaggio di elementi assolutamente eterogenei, ma legati da una corrispondenza sottile ma evidente. Questo è il motivo per cui la collocazione di ogni oggetto non è modificabile, pena la rottura del filo delle associazioni formali, concettuali ed emozionali che li collegano. Negli arredi e per gli oggetti disposti nella vecchia casa ristrutturata il tema è il colore. Il colore del filo dei ricami di fez marocchini del Settecento, che vanno dall'arancio al rosso scuro, si armoniz-



za con la lacca della scrivania e dei bauli cinesi della stessa epoca e con le lampade di corallo, di fattura contemporanea, e i monumentali candelieri arancioni del Seicento portoghese. La Cabala dice che tutto è concatenato e che ogni lettera, e ogni numero, ha un valore molto preciso e anche io posso dire che, in tutto quello che ho fatto, non c'è niente di casuale. In fondo, ogni stanza ha una sua personalità, distinta da tutte le altre a cui pure è legata. E tutte, nel loro insieme, rimandano a un tema comune che è l'ordine inteso nel doppio significato del termine, di principio di organizzazione ma anche di principio d'autorità.

Il paesaggio

Il mio lavoro di contrappunto, di commento e di interpretazione dell'architettura si applica anche a quegli spazi che ne rappresentano la naturale estensione all'aperto. Nel grande terrazzo, che è la copertura del corpo che ospita le camere da letto, ho collocato un letto a baldacchino, in ottone, del Settecento marocchino. Un intervento che ha un riferimento diretto alle stanze da letto sottostanti, e che si propone anche di dare un significato al grande spazio vuoto del tetto. All'ingresso della proprietà abbiamo disposto ventuno antichi vasi del Sahara, acquistati in Marocco, che Guido, mio marito, ha voluto disporre rovesciati, creando così una specie di giardino di terracotta che pare un'opera d'arte contemporanea. Ma l'elemento architettonico più importante dell'esterno è la piscina che, con lo specchio d'acqua e il volume perfetto della *poolhouse*, costruisce una relazione e una mediazione tra la casa e l'ampia vallata su cui affaccia. La piscina non è solo una vasca, non ha un contorno geometrico, ma è una grande distesa d'acqua, luminosissima, disegnata con una forma organica che vuole essere più naturale possibile.

Il paesaggio è parte essenziale e forma, messa in scena e specchio del rapporto dell'uomo con la natura. Tutto ciò l'ho imparato prevalentemente in Giappone, in un viaggio dedicato alle ville imperiali e ai giardini. E là mi ha colpito, per esempio, la forza di un paesaggio costituito dalla innumerevole ripetizione della stessa pianta, un aspetto che ho ritrovato negli uliveti a perdita d'occhio e nei boschi di querce di questa parte della Puglia, e che abbiamo riprodotto nell'uliveto collocato sul pendio che dalla casa scende verso valle. Gli ulivi stanno sul prato rasato e poi, più in basso e più lontano, si infittiscono e formano il tipico uliveto pugliese su terra rossa.

Le regole dell'*Ikebana* dicono che nel vaso devi rappresentare il cielo, l'uomo e la terra, che si devono poi riconoscere dalle altezze diverse. Qui, ho trasposto dalla miniatura dell'*Ikebana* questa regola con le diverse altezze delle piante: il cipresso rappresenta il cielo, l'ulivo è l'uomo, il prato è la terra. Tutte le piante preesistenti sono state mantenute, alcune sono rimaste dov'erano e altre sono state spostate creando dei gruppi omogenei. Con gli orti, i frutteti e gli animali da cortile abbiamo assicurato l'autosufficienza alimentare della casa, mentre l'uliveto garantisce una significativa produzione d'olio.

Ringraziamenti

La bellezza di questa casa e l'incanto di questo giardino sono il frutto dell'opera di molti che desidero qui ringraziare. Il primo compagno di questa avventura è l'architetto Vincenzo Melluso, che ha cercato e praticato sempre, a ogni costo, la poesia dell'architettura. Essendo lui così preso dall'impeto della sua vocazione, qualche volta non è stato facile capire quanto le sue vedute coincidessero con le mie ma, alla fine, il dialogo, ma anche le contrapposizioni e i negoziati, ci hanno consentito di unire le forze e di sviluppare il progetto fino al livello a cui volevamo giungere. Gli riconosco poi la pazienza e l'entusiasmo con cui ha perseverato nella ricerca di una soluzione che potesse superare le innumerevoli questioni di carattere amministrativo e normativo. Un altro ringraziamento particolarmente sentito va alla paesaggista Lucrezia D'Adamo e al vivaista Giovanni Castrignano, con cui abbiamo allestito i giardini e l'uliveto e un sistema di illuminazione che valorizza la spazialità e l'eleganza del paesaggio.

I lavori sono stati eseguiti con scrupolo e maestria dall'impresa del geometra Enzo Blasi, che si è impegnato in prima persona per la perfetta esecuzione di ogni particolare. Voglio ringraziare anche il geometra Cosimo Cardone, che ha assunto una indispensabile funzione di coordinamento fra direzione dei lavori, impresa costruttrice e committenza. Devo anche ricordare il gradito regalo di Vincenzo Melluso e di Enzo Blasi, che ci hanno offerto il progetto e la costruzione del padiglione *Una scatola di luce*, un gioco di sguardi, che Melluso aveva esposto alla VIII Biennale di Venezia del 2002. Si tratta di un progetto che contiene e anticipa la visione architettonica che sarà poi pienamente espressa in questa casa. Per quanto riguarda gli interni, mi piace ricordare che gli oggetti con cui ho arredato e decorato la casa provengono da tutto il mondo ma, per la maggior parte, sono stati scelti in tre negozi milanesi: "L'oro dei farlocchi", del mio caro amico Maurizio Epifani, "Il valore aggiunto" e "Sotto il gazebo". E, per il progetto e la realizzazione di questo libro, è d'obbligo ricordare Giovanni Chiaramonte che, con le sue fotografie, ha organizzato un memorabile racconto della casa e del suo giardino, e l'architetto Alessandro Rocca che, nei suoi testi, ha restituito la complessità e la storia del progetto architettonico.

Per concludere, un grazie speciale al primo e più importante partner di questa avventura, mio marito Guido, che ha aderito immediatamente a questa idea, che è così potuta crescere e diventare una parte importante e felice del nostro progetto di futuro, e che mi ha lasciato la massima libertà di iniziativa e di espressione. Gli sono molto grata anche perché, nell'organizzazione della festa e del concerto, e quindi della chiusura del cerchio, in un momento particolare della mia vita, ha saputo sostituirsi a me, si è messo nei miei panni e ha realizzato quello che avrei voluto realizzare io stessa.

Giugno 2011



La magnifica ossessione

Muri che diventano case, rocce esposte, ombre nette e luce che si riflette, geometria nel paesaggio
di Alessandro Rocca



Il progetto di Casa Dusenszky Vitale concentra tre fattori di grande interesse: la qualità e l'originalità del progetto architettonico di Vincenzo Melluso, la bellezza e l'integrità ambientale di un lembo superbo dell'entroterra di Ostuni, l'azione di una committenza illuminata ed esigente, che ha partecipato da vicino all'elaborazione del progetto e che interpreta e vive gli spazi della casa in modo creativo e originale.



Il progetto nell'ambito della proprietà
e sovrapposto alla mappa catastale.



La proprietà e i manufatti esistenti
attraverso le immagini dell'autunno del 2005,
prima dell'avvio del progetto.



La casa in Valle d'Itria trova la sua lontana premessa in un antefatto del 2002, quando Guido Roberto Vitale e Luciana Duzsenszky passano casualmente un finesettimana nella nuovissima villa Costanza, sulla costa tirrenica del messinese, progetto dell'architetto Vincenzo Melluso. Nel 2005 Luciana, ancora per caso, si trova nel brindisino, quando si imbatte in una masseria immersa in un paesaggio da cui è assolutamente conquistata. I coniugi decidono quindi di trasferire la propria residenza di villeggiatura da Saint-Tropez a Ostuni e, a quel punto, si ricordano di quella villa vicino a Cefalù, leggera e luminosa, semplice ed elegante, e chiedono a Melluso di progettare la trasformazione della masseria esistente e il disegno dell'ampliamento, una nuova costruzione. Il progetto inizia quindi a svilupparsi secondo le esigenze e le aspirazioni in campo. I committenti richiedono spazi generosi: una sala da pranzo con una cucina professionale, sale di soggiorno di diverse dimensioni, camere da letto per sé e per gli ospiti, un paio di appartamenti completamente indipendenti per gli altri membri della numerosa famiglia, un grande studio con biblioteca, una piscina interna con sauna e un'ampia piscina esterna, con *poolhouse* dotata di cucina e di tutti i servizi necessari. L'ampio programma si scontra con i rigidi vincoli urbanistici che gravano sull'area che, seguendo l'obiettivo di mantenere l'assetto tradizionale del territorio della Valle d'Itria, proibiscono qualsiasi nuova costruzione che non sia direttamente legata all'attività rurale e inoltre limitano l'altezza dei nuovi fabbricati a un solo piano fuori terra. D'altronde, "un progetto senza limiti, non fa parte dell'architettura", mi spiega Vincenzo Melluso, che ha verificato e discusso l'interpretazione delle norme in numerosi negoziati con le autorità dell'amministrazione locale. E si può dire che alcune scelte fondamentali dipendano effettivamente dai vincoli, come la necessità di interrare buona parte della costruzione e la suddivisione della villa in tre parti apparentemente separate.

La casa non nasce, perciò, da un progetto teorico, non è l'applicazione di un modello astratto studiato a tavolino e poi calato nella realtà fisica (e amministrativa) di quel luogo, ma è l'esito del programma funzionale, dei vincoli e della speciale capacità dell'architetto di ascoltare, capire e interpretare le caratteristiche di quel sito. Come dice Melluso, "il mio approccio, qui come

in tutti i miei progetti, è sempre lo stesso: lasciarmi guidare dal luogo”, e infatti si tratta di un progetto pensato, misurato e costruito palmo a palmo, tastando e verificando ogni metro di roccia e di terreno, verificando le visuali, i dislivelli e gli sbanca-menti punto per punto e trovando, per ogni ambiente e per ogni collegamento, una soluzione ammissibile dal punto di vista normativo, e soddisfacente dal punto di vista funzionale.

È un processo pragmatico e flessibile per un’architettura elastica, duttile, aderente alle condizioni del luogo. Ma questo è solo un aspetto che lascia scoperti altri caratteri decisivi del progetto. Melluso, infatti, è un architetto italiano e siciliano che si è formato alla scuola di Palermo, che sotto la direzione di Pasquale Culotta si è conquistata, negli ultimi decenni, un’identità specifica significativa, proprio per aver sviluppato una specifica modalità di interpretazione e di dialogo con i contesti storici e naturali. E la sua identità di progettista si basa su un background in cui convivono le radici dell’antica cultura mediterranea e l’esperienza europea del razionalismo modernista, un’eredità fondamentale, che oggi sembra restare l’unica vera memoria attiva e operante dell’architettura italiana del novecento. “I miei maestri lontani” racconta “sono tanti, certamente Alvar Aalto, Luis Barragán, Oscar Niemeyer”; la sua visione architettonica si fonda sulla composizione di volumi tendenzialmente puri, sulla solida consistenza muraria, sull’alternarsi dei vuoti e dei pieni, sul disegno dell’ombra. È una visione completamente diversa, per esempio, da quella prevalente nei paesi nordici, dove la tradizione della costruzione in legno porta a evidenziare il sistema strutturale; dove la ricerca e la varietà dei materiali e dei colori spinge verso la smaterializzazione della forma, dalle navate inondate di luce delle cattedrali gotiche, fino ai telai d’acciaio e vetro dell’architettura ad alta tecnologia della modernità



anglosassone. Quasi un secolo fa il maestro, o per lo meno il più brillante e audace, di tutti i razionalisti, Le Corbusier, diede una definizione che continua a essere efficace: “l’architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce”. Le Corbusier guardava al mediterraneo: il suo *Viaggio in oriente* (dopo aver attraversato l’Italia arrivò ad Atene e a Istanbul), esperienza fondamentale nella formazione del suo pensiero, si fonda sull’analogia tra l’elementarismo modernista “fascino dell’astrazione, il muro bianco, i volumi puri, le ombre nette” e l’architettura mediterranea, sia nobile sia vernacolare, che da sempre pratica gli stessi sentieri. Melluso è un erede e un interprete originale di entrambe le tradizioni, quella antica ma viva e operante, del *mare nostrum* e quella internazionale del razionalismo modernista. E al centro della sua concezione architettonica c’è dunque la forma, la presenza dei volumi che è sempre geometrica e monumentale, in tensione e in contrapposizione rispetto all’organico vivo e mutevole del mondo naturale che la circonda. La connotazione monumentale sembra inevitabile, ed è tipica dell’architettura tradizionale di Puglia, dove masserie, trulli e lamie, nelle diversità delle dimensioni, dei materiali e delle funzioni, hanno sempre una presenza eccezionale, nel paesaggio rurale, dove si impongono attraverso la forza stereometrica dei volumi, tendenzialmente elementari e puri, e attraverso l’omogeneità dei paramenti, che sia il biancore abbagliante della calce viva o che sia il paramento petroso fitto e denso delle lamie, le piccole costruzioni agricole che punteggiano con regolarità la trama dei campi coltivati, recintati dai muri a secco.

Il lavoro sul campo (il rispetto delle regole)

Di fronte alle restrizioni e ai divieti imposti dai vincoli paesaggistici, Melluso predispone una strategia che si sviluppa su un doppio regime. L’edificio, che è un’espansione della masseria già esistente e che si trova sull’area più elevata, in posizione dominante, della proprietà, non sarà costituito da un volume unitario perché, in quel caso, le prescrizioni paesaggistiche imporrebbero dimensioni troppo ridotte, insufficienti a ospitare tutte le funzioni e gli spazi richiesti dal committente. La casa quindi, per necessità, si frammenta in una specie di piccolo insediamento rurale, un complesso di volumi indipendenti che, adattandosi alla topografia del luogo, compone un sistema di parti separate. Elementi che, come membri della stessa famiglia, parlano la stessa lingua e rispettano le stesse regole, componenti che si assomigliano, individui finiti e autonomi, legati da una rete di rapporti sotterranei.

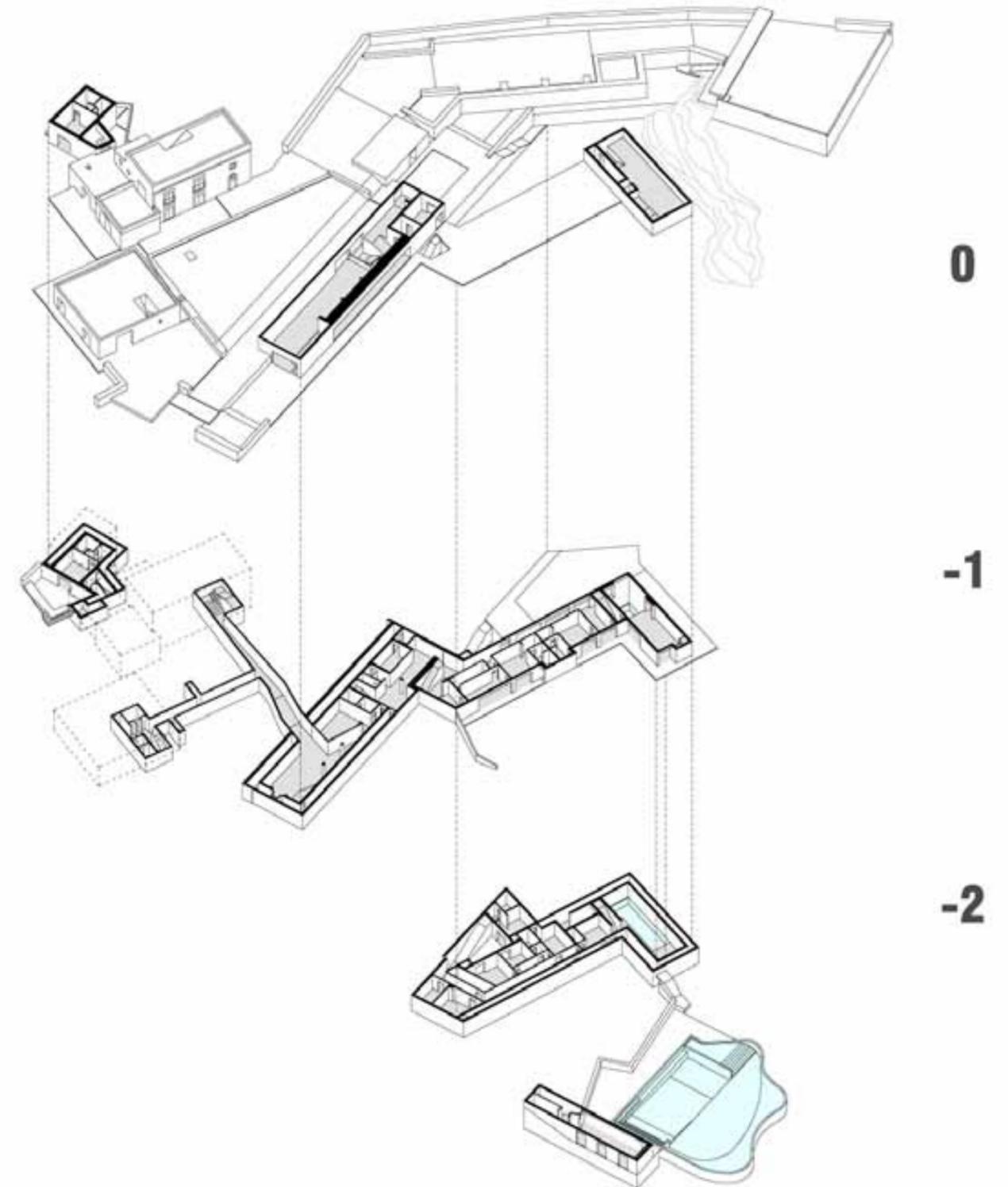
Questa società di oggetti sparsi nel paesaggio, che stanno insieme come in una famiglia, risponde alla doppia esigenza di privacy e connessione, di vicinanza e di separatezza, che il committente desidera. E, considerazione forse ancora più importante sia per l’architetto, sia per il committente, elimina l’idea della villa come di una presenza autoritaria posta al centro di un sistema gerarchico che, focalizzato sulla residenza padronale, discende alle dépendance, agli edifici ausiliari, alle terrazze e ai giardi-



Modello e planimetria generale:

1. portale d'ingresso
2. parcheggio ospiti
3. parcheggio privato
4. corte degli ulivi
5. guest house
6. padiglione dell'accoglienza
7. frutteto
8. orto
9. patio/orangeriaie
10. zona soggiorno (su due livelli)
11. zona notte, studio, piscina interna e area wellness, alloggi del personale, servizi.
12. mirador
13. piscina
14. pool house
15. padiglione "Una scatola di luce, un gioco di sguardi"

L'organizzazione e i percorsi interni su i vari livelli attraverso una assonometria esplosa.

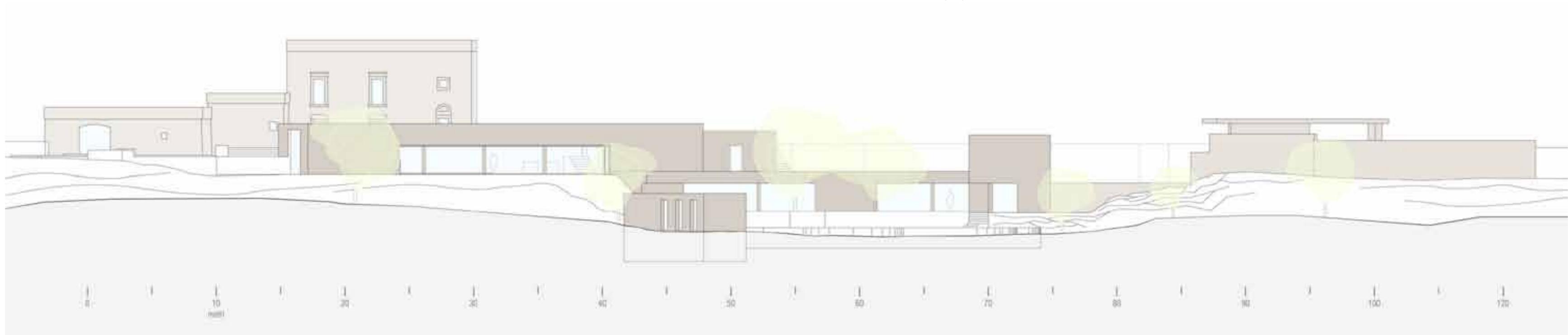


ni, e quindi all'orto, al frutteto, all'uliveto e ai campi coltivati. Perciò la casa non è la versione aggiornata di una masseria, non è la residenza del barone né del fattore, ma interpreta una condizione specifica della nostra epoca che rappresenta di per sé un motivo di interesse e una prospettiva nuova nell'uso e nella manutenzione del territorio rurale, dove il turismo include la manutenzione e la cura del patrimonio agricolo e forestale dei luoghi. Nello stesso tempo, non si cade neppure nell'illusione opposta, quella di astrarsi dalle condizioni locali e di comportarsi da colonizzatori scegliendo di importare un modello internazionale, con il rischio di scambiare il piccolo paradiso della Valle d'Itria con un angolo di Hollywood o con un podere toscano o provenzale. Si è scelto invece di organizzare una relazione sincera e dialettica con la consistenza naturale e culturale dei luoghi, con i loro colori e con la loro struttura agricola millenaria, con la loro ricchezza di natura antica, che instancabilmente muore e rinasce seguendo il ciclo naturale dei giorni e delle stagioni. E tutto questo è praticato a occhi aperti, senza retorica, ed è un valore che dà forza, che rende reale e proficuo lo sforzo di inserirsi in quella realtà senza nascondersi nella via facile della mimesi e del camouflage e, scampando il pericolo opposto, senza arroganza. Così si tesse un dialogo – tra l'architettura e il luogo, tra gli abi-

tanti, arrivati da Milano, e l'ambiente culturale e sociale della Valle d'Itria – in cui ciascuno riconosce la natura dell'altro e, nello stesso tempo, ricerca il modo più efficace in cui poter esprimere se stesso in rapporto a questa specifica circostanza.

Per Vitale e Duszensky l'iniziativa è importante, forse necessaria, per una somma di fattori diversi. C'è l'idea di costruirsi una dimora accogliente, felice, un'alternativa salutare alla vita milanese. Una casa aperta da vivere soli e in compagnia, con la famiglia allargata o con gli amici, un rifugio dove dimenticare gli affanni della vita metropolitana per ritemperarsi nella quiete di un paesaggio agreste magnifico, nel clima mite e al sole generoso del meridione, godendo di un isolamento davvero splendido e della comoda vicinanza dell'aeroporto di Brindisi e della città di Ostuni. Ma c'è anche la volontà, già ampiamente in azione, di usare la terra in senso produttivo e di mantenere quegli equilibri, sia nel paesaggio, cioè dal punto di vista estetico, sia nell'ambiente, cioè dal punto di vista ecologico, che garantiscono la bellezza e l'energia di questo territorio. E si aggiunga che questo impegno rappresenta, per i committenti, anche la scelta di un rapporto intenso, un impegno di progettualità e cura nei confronti dei luoghi e delle persone e per una mondanità più filtrata e armonica rispetto alle proprie convinzioni, passioni e abitudini.

Il prospetto a valle dell'intero complesso.
In primo piano i nuovi volumi, sullo sfondo i manufatti esistenti.



Monaci si diventa, un altro minimalismo

Guido Roberto Vitale segnala, come prima fonte di ispirazione e come riferimento culturale del progetto, l'architettura cistercense che, nelle sue molte incarnazioni, esprime la compiutezza di un insediamento autonomo, in grado di autoalimentarsi sia dal punto di vista fisico che spirituale, che unisce la complessità della villa romana all'austera eleganza dell'ideale benedettino. Una dichiarazione di intenti che può apparire provocatoria e quasi profana, al cospetto della disponibilità di mezzi economici, di spazio, di materiali pregiati, ma che indubbiamente aiuta a capire come si sia formata una visione originale e decisamente angolata, tendenziosa, che ha alimentato il progetto e che oggi trova una corrispondenza precisa nell'architettura della casa, nella sua disposizione, nella forma e nella localizzazione dei suoi ambienti e nella scelta dei materiali.

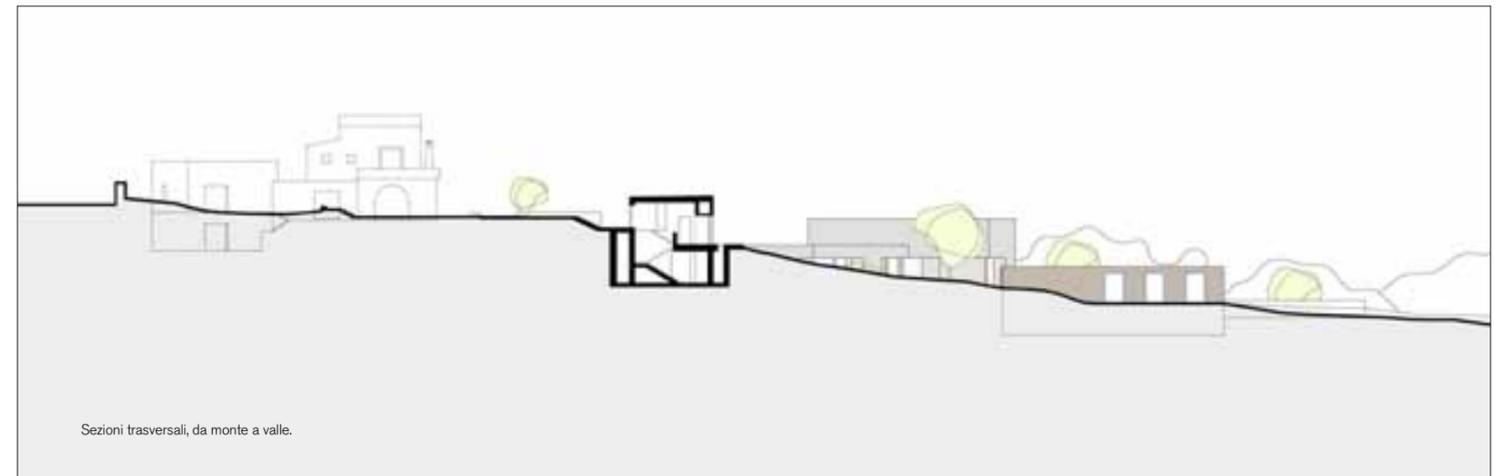
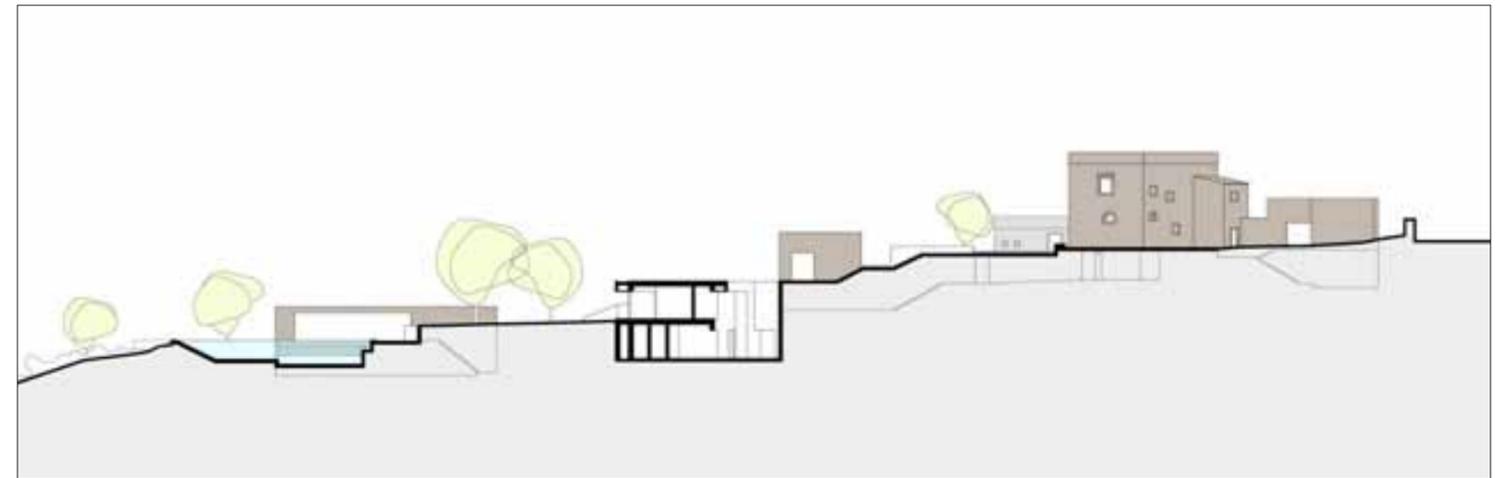
In questi anni, altri architetti hanno praticato tattiche di riduzione, di astensione, di rarefazione estrema, con processi di occultamento della complessità dell'edificio che hanno prodotto risultati di grande eleganza e di forte impatto sul pubblico. John Pawson e Claudio Silvestrin, per esempio, sono stati i fortunati campioni di questa tendenza che ha unito il glamour estremo degli showroom di moda e design, come il negozio Armani in via Montenapoleone di Silvestrin, alla progettazione di un monastero vero e proprio, come quello cistercense costruito da Pawson a Novy Dvur, nel 2002, nella Repubblica Ceca. Un'idea del bello che si riconosce nella rinuncia a qualsiasi tipo di abbellimento e di decorazione, che trova nell'assenza del superfluo un tratto di nobiltà, una certificazione di verità che rende il progetto stabile, apparentemente sgombro da preoccupazioni inessenziali e dalle frivole questioni del gusto. Naturalmente anche questa posizione, se misurata all'interno dello showbiz dell'architettura internazionale, rappresenta un punto di vista contingente e relativo quanto gli altri. Ma la scelta di Vitale non mi sembra di carattere stilistico, non è una preferenza estetica, ma piuttosto il risultato di una riflessione, intorno ai simboli e ai miti della nostra epoca. Una scelta orientata e significativa, probabilmente suscitata dall'impegno di immaginare una nuova casa per sé e per la propria famiglia, dalla necessità di riconoscere e di esprimere dei propri desideri in termini progettuali. Il pensiero e l'immagine del monastero cistercense avevano la chiarezza e la forza per costituire un nucleo ideale resistente e un paradigma operativo efficace e funzionale, e in effetti hanno agito in profondità nel definire il carattere dominante e hanno lasciato un'impronta decisiva sul risultato finale. Si capiscono così, tenendo a mente l'idea del monastero, le singolari contraddizioni di questi spazi, che si mostrano spesso più ampi che accoglienti, che adottano misure diverse dal necessario e dal consueto.

Per esempio, è abitudine degli architetti rafforzare le differenze dimensionali tra gli ambienti per creare effetti di sorpresa, per enfatizzare l'ampiezza o la luminosità di una stanza importante. In questo caso, invece, i percorsi che legano le varie parti della casa assumono dimensioni e funzioni autonome, cioè non si limitano ad assolvere la funzione di collegamento, non sono gli spazi subordinati che Louis Kahn definiva "serventi" in rapporto agli spazi nobili, "serviti", ma si impongono come

la vera centralità della casa. Una centralità in cammino, itinerante, che non ha la compiutezza del chiostro, che si avvolge e si riflette su se stesso, ma che è come un frammento di un percorso più ampio che, in teoria, potrebbe proseguire in ulteriori espansioni, oppure uscire all'aperto e continuare, come una pista che attraversa le campagne. Spazio chiuso e spesso oscuro, di proporzioni larghe, con i colori biondi e la consistenza massiccia della pietra locale, il percorso di connessione incontra i vari ambienti quasi per caso, senza una logica immediatamente comprensibile e, in questo modo, disegna un paesaggio interno, domestico, che ha la varietà e l'apparente casualità di quello esterno. La sequenza complessa di quote diverse, snodi e connessioni segue una logica più topologica – cioè riferita alle caratteristiche di posizione di ciascun luogo – che architettonica. Nasce così una successione di interni senza centro, un tracciato labirintico che, uscendo e rientrando dalle viscere calcaree del terreno, segue lunghi corridoi ciechi, discende e risalite, angoli irregolari e rotazioni che ingannano il senso dell'orientamento, spazi di soggiorno e ambienti privati con improvvisi e generosi affacci sul paesaggio. La casa è quindi soprattutto un percorso che unisce una serie di stazioni, indipendenti e diseguali, alloggiate in architetture silenziose, sobrie, unificate dall'omogeneo rivestimento in cemento, dal colore, sciolto in pasta, della pietra chiara e dalla geometria minimalista dei volumi. Corridoi, passaggi, patii e scale utilizzano misure alterate, truccate, che sono il modo più sottile per catturare l'attenzione per via concettuale, senza ricorrere ai facili effetti del monumentalismo o dell'eccesso tecnologico. Furtive operazioni di manomissione, piccoli sabotaggi del senso comune, che provocano un sentimento di instabilità, come se un elemento fantastico si fosse insinuato nel progetto, nella casa, e provocasse delle lievi oscillazioni dell'equilibrio, come se la forza di gravità o il rapporto tra verticali e orizzontali fosse lievemente innaturale per effetto di un'impercettibile anomalia fisica.

Il paesaggio è contemporaneo

Arrivati alla casa, dopo aver percorso l'unica strada di accesso, e lasciata l'auto nel parcheggio, ci si trova proiettati su un lembo di paesaggio perfetto, una composizione di immagini straordinariamente nitide che si sovrappongono in ordine sparso. È come se fosse già incorniciato in una veduta cubista: sullo sfondo, morbide colline cosparsa di ulivi, lembi di terra rossa, campi suddivisi da muri a secco e rare magnifiche querce monumentali. In primo piano, invece, un'architettura bassa, fatta di elementi geometrici molto regolari disposti in una teoria irregolare, consecutivi, che definiscono una serie di spazi in cui la materia naturale – la roccia viva, la terra, l'erba, gli ulivi secolari –, entra in risonanza con l'architettura. Tanto il paesaggio lontano è idilliaco, quanto il paesaggio domestico è teorico, dominato dai corpi e dalle regole, dalle proporzioni e dai materiali dell'architettura. Si riconosce la mano di un architetto che spinge il progetto fino in fondo, che legge il mondo "sub specie architettonica" e che realizza un edificio totale, un edificio che vuole essere – e ci riesce – il manifesto integrale di uno



Sezioni trasversali, da monte a valle.

specifico modo di intendere e di fare l'architettura. Questo è il carattere dei progetti autentici, che sono sempre minati al proprio interno da un eccesso di fede, da un grano di follia che li fa deboli e grandi, che si espongono alle infinite possibilità di critica, ma riescono a muovere le emozioni. Ci sono progetti che tutti sono in grado di capire in ogni dettaglio e, più sono complicati e avanzati sotto l'aspetto tecnico, maggiore è la soddisfazione del pubblico che si sente elevato, coinvolto a un livello di comprensione e conoscenza che non credeva di poter raggiungere. In Italia, il maestro di questa architettura complicata e sofisticata, ma sempre perfettamente motivata e comprensibile, è Renzo Piano, un affabile demiurgo che rappresenta l'anello di congiunzione tra le immagini della modernità tecnologica e l'abilità artigianale dell'approccio tipicamente italiano. Un approccio alternativo è quello degli architetti messianici che, a loro volta, si dividono in due sottocategorie, i cerebrali e i passionali. I messianici, innamorati e invasati dell'architettura, in virtù di una fede incrollabile nel proprio credo, riescono a imporre le proprie idee e a realizzarle. Spesso gli esiti sono dei fallimenti gloriosi, altre volte sono strepitosi successi per gli architetti, e dei disastri per i loro committenti. Avventure di questo tipo sono state, per esempio, la villa Savoye di Le Corbusier, strepitosa e inabitabile, e in anni più recenti la stazione dei pompieri di Vitra di Zaha Hadid, architettura spettacolare e totalmente innovativa che però, dopo pochi mesi, è stata abbandonata e ripudiata dai pompieri con il mal di mare, esasperati dai muri storti, dagli angoli inaccessibili e dai bagni senza privacy.

Il progetto di Melluso appartiene a una terza specie, quella degli edifici che interpretano una tradizione consolidata in modo personale e ossessivo e, attraverso l'analisi e l'approfondimento maniacale di elementi architettonici noti, raggiungono una brillantezza e una verità propria. Una lucentezza levigata che si produce nel contrasto tra la chiarezza dei presupposti e la capacità di trasfigurarli in un eccesso delirante. I termini psichiatrici non sono riferiti all'architetto, naturalmente, ma a un processo creativo che si pone come obiettivo il superamento di ciò che è già noto e che si avventura nel nuovo, nel non ancora fatto e visto, e seguendo questo obiettivo si applica a forzare la ragione apparente, per trovarne una nuova e più avanzata. Come in tutti i processi creativi, è un'avventura in cui la componente personale dell'architetto è centrale, con la sua storia, la sua formazione, il suo ambiente di riferimento e la sua natura. Ma l'architettura, come recita l'immortale definizione del Filarete, ha due genitori: la madre è l'architetto e il committente è il padre che, con la sua volontà e la sua potenza, avvia il processo produttivo, sceglie e attiva l'architetto e percorre poi, al suo fianco, l'intero viaggio della progettazione. È il portatore di istanze che riguardano sia le questioni architettoniche che quelle pratiche, relative all'economia, ai tempi, al programma funzionale. Parlando della madre, di colui che ha raccolto l'invito e lo ha trasformato in un edificio, bisogna riflettere su un fatto evidente: l'ossessione di Melluso è la forma. Più un'idea che un dogma, una linea di condotta che porta a svuotare di senso, per esempio, lo studio tipologico e i rapporti con la funzione, ma anche a eliminare ogni contenuto tematico dall'architettura e dalle sue stanze. L'aspetto più evidentemente chic di Casa Dusenszky Vitale si trova quindi nel contrasto tra le sue armoniose pro-

porzioni femminili, tra la sua pelle luminosa e levigata, e la sua giacitura quasi militare. L'ossimoro è nel suo presentarsi come un complesso di casematte elegantissime, in cui la funzione dell'abitabilità è secondaria rispetto al fatto di insediarsi con forza su quel terreno, e di tracciare dei muri, delle divisioni, dei colossali gradoni che scolpiscono il pendio. Appropriarsi del luogo, manu militari, per allestire una specie di linea difensiva, di argine composito che forma una diga abitabile, isolata e resistente, nel mezzo del paesaggio agreste. La linea spezzata della fortificazione è scavata, incisa nel terreno come una trincea, e va percorsa avanti e indietro da un estremo all'altro per raggiungere le diverse funzionalità, per tornare nel volume elevato della masseria già esistente, per andare alle camere da letto, nello studio, alla piscina interna e per poi uscire sul parterre, che scende tra gli ulivi e scorre attorno alla grande vasca della piscina esterna.

La percezione in movimento

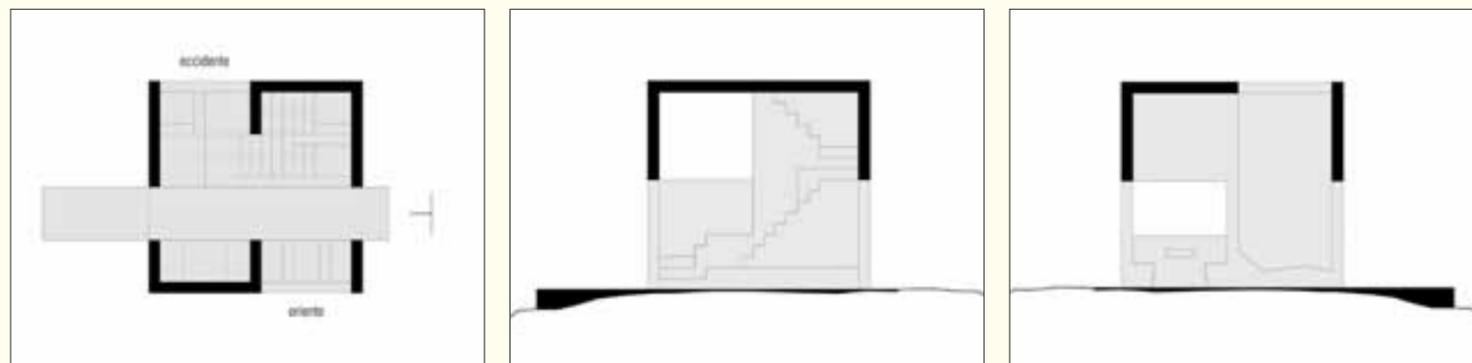
Il progetto obbliga a una percezione in movimento, sia dall'esterno che all'interno, che ricorda molto la *promenade architecturale* di Le Corbusier, cioè quel modo di intendere lo spazio in sequenze di fotogrammi, aggregando, nella coscienza e nella memoria, visioni e sensazioni istantanee che solo a posteriori ricompongono l'immagine unitaria dell'edificio. Per Le Corbusier, la *promenade* era un fattore supplementare rispetto ad architetture che avevano una forza iconica straordinaria. E il suo ragionamento proveniva forse da uno degli esempi più famosi, nella cultura occidentale, di tensione dialettica e compresenza tra ordine e caos: il confronto tra la proporzionalità divina del Partenone, perfetto dispositivo autosomigliante, e il disordine stratificato e tormentato dell'acropoli che impedisce l'individuazione di punti di vista predeterminati e incrementa il valore di modello astratto, indifferente al luogo, del tempio classico.

Il visitatore, a cui non è riconosciuto il diritto a una posizione dedicata, è spinto a una dislocazione continua, a un'esperienza mutevole dell'architettura che si moltiplica in una serie di prospettive e scorci teoricamente infiniti. Melluso gioca con questa dimensione paesaggistica, utilizzando elementi che si ripetono e risuonano da un angolo all'altro e da una superficie all'altra, come accordi che, in tempi e modi diversi, raccolgono e rilanciano la stessa frase, il tema ricorrente di una melodia che sembra divagare o perdersi, per poi riaffiorare più netta e piena. Nel lavoro degli architetti spesso si utilizzano gli specchi, nelle maquette, per raddoppiare un volume costruito a metà, o per moltiplicare prospettive che tendono all'infinito. In questo caso lo specchio si è rotto in frantumi regolari come quelli del caleidoscopio, e restituisce un'immagine formata di schegge simili, spesso simmetriche, che però è impossibile ricomporre in un'immagine unitaria. La casa non ha una facciata principale e i volumi sono trattati in senso scultoreo, come barre disposte da un land artist sul terreno, in ordine sparso. Per esempio, la distinzione tra facciata e tetto è annullata, cancellando così il primo punto di identificazione e di separazione tra architettura e scultura.

Dal panorama al caleidoscopio

La rifrazione e la moltiplicazione del punto di vista, da e verso il paesaggio, è oggi un tema centrale dell'architettura contemporanea, un passaggio obbligato per dare forza e significato all'edificio. I due edifici che, a mio parere, sono i più emblematici e stimolanti dell'anno appena trascorso, il Vitrahaus di Herzog & De Meuron e il Rolex Center di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, fanno della manipolazione della veduta, della moltiplicazione dinamica dei punti di osservazione e degli orizzonti il tema che dà ordine e senso all'organizzazione spaziale dell'edificio e al suo rapporto con l'esterno. I due progetti debbono gran parte del loro fascino all'ambiguità dei confini tra interni ed esterni, con l'architettura che si fa strumento paesaggistico e il paesaggio che diventa elemento architettonico. Sono comparabili nell'approccio aptico, pragmatico, quasi pittorresco, nel senso della libertà d'azione e nella ricerca dell'emozione, del frammento memorabile, della rima libera, che lega l'architettura al luogo in un unico componimento.

Nel progetto di Melluso la strategia è simile, nel rigore dei materiali e delle forme architettoniche che però si mettono alla prova della realtà e fanno un uso creativo dell'interferenza, della collisione accidentale e della topografia. È diverso il progetto di Melluso, nella cautela con cui si affaccia all'esterno, nel carattere criptico, trattenuto, degli spazi e dei volumi, racchiusi e protetti come comanda la nostra cultura mediterranea che sa bene come, dalla luce e dal sole, ci si debba proteggere. Per Melluso, la distinzione classica tra arte e natura, tra dentro e fuori, detta legge e non ci devono essere equivoci. La vita si svolge all'interno, nei lunghi passaggi ombrosi, come in un chiostro, e nelle quiete stanze riparate da muri che sembrano di



pietra, mentre fuori, al di là del limite del progetto, la natura celebra i propri fasti di luci e colori in un ordine che è alternativo, che non è compreso nel progetto.

Dentro, la casa non è una villa ma un castello (o un chiostro), un meandro di mura spesse e sonore, di cavità separate, di lunghi passaggi con svolte e dislivelli improvvisi e improvvise emersioni al livello superiore, come un sistema di metropolitana pedonale che ti fa conoscere la città, al piano di sopra, per frammenti, per inquadrature singole che stanno insieme solo nel diagramma delle linee e delle stazioni. Per il visitatore occasionale, questo camminare e questo salire e scendere da un edificio all'altro, da un interno all'altro, è motivo di sorpresa e spaesamento e di leggera inquietudine. La veduta dall'alto, che si gode soprattutto dal parcheggio di arrivo e dal tetto della masseria, rivela un sistema complesso in cui si cerca di riconoscere le stanze che si sono attraversate nel percorso interno. La giunzione tra esterno e interno, nella coscienza del visitatore, è laboriosa e lacunosa perché non c'è nessuna geometria, nessuno standard evidente, che lo aiuti a congiungere i frammenti dispersi del suo mosaico mnemonico. E per chi, nella casa, ci abita? La percezione, naturalmente, non è stabile, evolve con il passare del tempo e degli eventi, con l'abitudine e con l'elaborazione di un sentimento che può rivolgersi e spostarsi in molte direzioni diverse. Alcuni punti di vista si cristallizzano e altri si dimenticano, perché si sceglie, si deve scegliere, la propria personale interpretazione della casa. E poi, facendo quello che si fa sempre, in ognuna delle case che capita di abitare, e ancor più in quelle che capita di costruire per se stessi: proiettare, nella silenziosa fuga dei muri paralleli, un pezzo della propria vita e della propria esperienza del mondo.

Marzo 2011

Piante, sezioni e modello del Padiglione
Una scatola di luce, un gioco di sguardi

L'opera, progettata da Vincenzo Melluso in collaborazione con l'artista Erich Demetz, rappresenta per l'architetto siciliano un personale manifesto dei principi fondamentali del fare architettura. Edificata in via provvisoria nella VIII Biennale Architettura di Venezia del 2002, l'opera viene proposta ai coniugi Vitale per una definitiva collocazione in Valle d'Itria e fu costruita nella primavera 2011. L'interno della parete est riporta i versi della poesia di Salvatore Quasimodo *Ed è subito sera* scritta nel 1930.

*"Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera"*
Salvatore Quasimodo, 1930





La lezione del luogo

Riflessioni in forma di racconto
di Vincenzo Melluso



Ho raggiunto per la prima volta la Valle d'Itria nel settembre 2005.

L'occasione mi veniva offerta dall'invito rivolto da Guido Roberto Vitale¹ che mi chiedeva di occuparmi del progetto per una residenza su un terreno da lui da poco acquistato in Puglia. Si trattava di una masseria e di un'ampia distesa di campagna, inizialmente alcuni ettari, prevalentemente coltivata a uliveto.



Vitale mi aveva raggiunto telefonicamente all'inizio dell'estate di quell'anno anticipandomi alcuni elementi che sarebbero stati alla base del progetto. L'intervento sostanzialmente doveva riguardare il recupero e il riassetto di un manufatto esistente – la masseria appunto – e la valorizzazione del terreno circostante, con l'ipotesi di prevedere infine un piccolo ampliamento da destinare a casa per gli ospiti.

Nell'arco di tempo tra l'invito e l'effettivo sopralluogo la mia curiosità mi aveva portato a indagare i caratteri di quei territori. Ritornavano così ben presenti le immagini delle suggestive masserie che, con forza e una misurata eloquenza, segnavano spesso quei territori solcati da muri in pietra e distese di ulivi secolari.

L'immaginario mi portava a prefigurare uno scenario che trovava in questi elementi i codici di un apparato di riferimento molto preciso e carico di una antica tradizione insediativa.

Confermando l'appuntamento concordato il mese prima, raggiunsi in un weekend di metà settembre i coniugi Vitale a Martina Franca, bellissima cittadina della Valle d'Itria. Si avviava così una conoscenza destinata a farci condividere un progetto ricco di tanti momenti appassionati, non pochi imprevisti e programmi talvolta sfumati che si sono via via definiti grazie a un dialogo intenso e continuo, vissuto proprio attraverso il progetto. In quella prima occasione scoprii che il desiderio di acquistare quella proprietà era legato a un ammalimento che la signora Luciana Vitale aveva avuto per quei luoghi, scoperti per la prima volta durante una visita del tutto casuale, senza che avesse messo in conto, sino a quel momento, l'intenzione di possedere una casa in Puglia. La proprietà, con la relativa masseria, si trova ai margini del territorio comunale della città di Ostuni, altro prezioso insediamento incastonato nella Valle d'Itria, e molto prossimo al paese di Cisternino.

L'arrivo sui luoghi del progetto, nel tardo pomeriggio, mi riservò in parte una sorpresa: il tanto atteso manufatto della masseria si offriva infatti ai miei occhi in modo decisamente deludente.

La struttura principale, costituita in gran parte da un rifacimento della prima metà del novecento, non conteneva i caratteri propri delle belle e solide masserie pugliesi. Si evidenziavano anzi molte superfetazioni e rimaneggiamenti che facevano perdere di vista anche i caratteri originari dell'edificio.

Pensando alle richieste iniziali dei coniugi Vitale, rispetto all'utilizzo e alla valorizzazione dell'esistente, sentivo un certo disagio e la netta percezione della probabile inadeguatezza della struttura alle esigenze da loro indicate. Dopo questo primo approccio ai luoghi e al tema di progetto, ritornai il giorno dopo in Contrada Fasano col desiderio di cogliere meglio i caratteri del contesto, percepiti a fatica il giorno precedente per l'ormai prossimo imbrunire.

Il giudizio iniziale, frutto della delusione di quel primo impatto, era ora decisamente attenuato dal rimando dei primi sguardi diretti verso il paesaggio. Cadevano sulla campagna circostante, punteggiata da solidi ulivi e alberi di carrubo: una visione stupefacente.

Il terreno, dall'aia della masseria in avanti, si distendeva morbidamente verso valle, costituendosi quasi come un grande vassoio all'interno del quale la vegetazione, insieme a una serie di piccoli manufatti, navigava in un tutto di grande equilibrio e armonia. Il paesaggio veniva accompagnato per l'intera giornata dall'andamento del sole che, dalle prime ore del giorno al tramonto, restituiva una singolare varietà e intensità di luce.

Le suggestioni attraverso l'osservare, e il desiderio di comprendere i caratteri insediativi di quei luoghi, mi portarono nei giorni successivi in camminate lungo i campi della proprietà e nel territorio circostante, scorgendo molto di quegli elementi che costituiscono traccia secolare del modo di insediarsi nella Valle d'Itria. Si rivelarono così al mio sguardo i piccoli manufatti che costellano per tradizione quella campagna, quasi presidiandola: i caseddhi, le pajare, e con ancora maggiore forza le lùmie, piccoli solidi ricoveri che insieme ai lunghi muri a secco, emergono perentoriamente da questa terra rossa, colma di sassi.

Una presenza misurata, fatta di semplici forme, dal tratto stereometrico e monomaterico, capaci di gerarchie chiare, combinate insieme con grande, efficace semplicità.

Trascorsi le due successive giornate dedicandomi interamente a osservare, scrutare, visitare questi piccoli presidi, cogliendo in questi il valore del modo di radicarsi al suolo, di combinarsi insieme attraverso addizioni elementari, del porsi in relazione con il territorio e con i bisogni di una antropizzazione legata all'agricoltura e a un abitare essenziale.

Continuai in un'azione di accumulo di immagini, di soluzioni, di suggestioni ripetutamente rinviate alla scala del paesaggio, per poi ritornare a quella della piccola, ma eloquente, architettura.

Una sorta di immersione in un contesto, certamente a me vicino per i suoi caratteri solidi, mediterranei, capace comunque di nuovi svelamenti, pensieri strategici per l'ormai prossimo nuovo progetto.

Una nuova idea di progetto mi appariva ora come necessaria.

Nuova certamente rispetto all'iniziale programma che i coniugi Vitale mi avevano indicato: «... *il recupero e il riassetto della masseria esistente, la valorizzazione del terreno circostante e un piccolo ampliamento da destinare a casa per gli ospiti*».

I caratteri della struttura esistente e, soprattutto, il suo potenziale in termini di superfici utilizzabili risultavano effettivamente poco adeguati, in particolare per le esigenze di comfort e di spazi ai quali i committenti facevano riferimento.

La nuova formula che provai a suggerire ribaltava completamente il programma iniziale: un nuovo corpo destinato a ospitare la residenza principale, e il manufatto della masseria convertito in “guest house”. La formula raccolse l'interesse della committenza e si convenne di avviare la stesura di una prima ipotesi con questo nuovo assetto.

Mi ritrovavo ora in quella dimensione tutta rivolta a impossessarsi delle qualità del territorio, delle sue regole, dei suoi caratteri,

della sua storia, del suo suggestivo potenziale. Mi ritornavano in mente alcuni passaggi che hanno descritto i meccanismi del rapporto tra paesaggio naturale e le dinamiche di antropizzazione. I primi tratti del progetto prendevano vita.

Riordinando oggi le mie idee per questo scritto, fra i tanti riemerge un passaggio di René-Louis de Girardin il quale, nel ridisegnare l'estetica del paesaggio, suggerisce che «*quello che si vede lungo le strade maestre, o anche nei dipinti degli artisti mediocri, è soltanto paese; un paesaggio, una scena poetica è invece una situazione scelta o creata dal gusto e dal sentimento*»².

Da lì in poi, si affollano tante altre riflessioni che hanno segnato e partecipato al progetto sin dai suoi primi passi. Lo sguardo di quel ritorno in Puglia mi aveva forse fatto ri-scoprire la dimensione del *paesaggio* proprio così come sollecitato da de Girardin. Quel diverso guardare aveva ora un posto nuovo e fondamentale nella composizione e quindi nella descrizione dello spazio dell'abitare: mi permetteva di “dimenticare” la dimensione dell'architettura per rintracciare e raccogliere, prima ancora di elaborare soluzioni, il *sentimento* del luogo.

La dimensione del progetto nasce da un programma che ne detta caratteri e dimensione, ma la lettura e l'appropriarsi dei valori del *luogo* ci aiutano a concepire e quindi descrivere *nuovi paesaggi*, facendo ciò che diventa essenziale poiché proprio l'architettura è forma del paesaggio. Una architettura che “guarda” accompagnando all'osservare e che al contempo “si guarda”, offrendosi come nuovo elemento che segna e orienta il paesaggio circostante.

Un nuovo inizio, a partire dal quale ha preso vita questo ingranaggio compositivo e il progetto si è strutturato, via via modulandosi volumetricamente con misura e grande attenzione alle giaciture, per poi articolarsi planimetricamente attraverso una sequenza che trova sempre la sua articolazione nel rapporto interno/esterno/interno.

Un sentimento che diventa strategia progettuale, accompagnata sempre da una visione che intende mantenere un'idea di insieme, capace di riassumere singoli episodi restituendo la coerenza del tutto.

Aristotele, nella sua *Poetica*, esprime un concetto assai utile anche alla disciplina del progetto di architettura, al suo modo di essere concepito: «*Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita*» e ancora «*Inoltre il bello, sia animato o sia tutto ciò che è composto di parti, deve non solo avere queste parti ordinate, ma possedere una grandezza non casuale*»³.

Allora si rafforza con maggiore chiarezza la strategia di progetto, che tiene sullo sfondo, ma in grande evidenza, l'idea di preservare quelle tracce recuperabili della storia dei luoghi, con la consapevolezza che l'azione dell'architetto è sempre diretta a un contesto che a sua volta è frutto di una stratificazione momentanea e, per certi aspetti, complementare rispetto a quanto esiste.

Una progressione di aggiunte e sostituzioni nel paesaggio antropizzato dove la sfida è sempre orientata a individuare soluzioni capaci di instaurare nuovi equilibri, rinnovate armonie.

Dopo alcune sofferte traversie burocratiche, anche queste utili e quasi parte nella definizione dei caratteri della soluzione architettonica, il progetto della nuova casa assume il suo assetto definitivo e prende avvio la sua realizzazione⁴.

A partire da un principio insediativo semplice, guidato fondamentalmente dal desiderio di assecondare il lieve pendio, si dispongono i tre volumi principali. Dopo aver superato un vecchio muro di contenimento, posto al margine dell'originario piazzale della masseria, lo stesso diventa sedime per la giacitura del primo volume del progetto. Tutti e tre corpi si modellano sul terreno, orientando gli affacci principali a valle, verso la campagna, mentre a monte si offrono come cornice a una sequenza di patii incassati e di percorsi che si dispiegano su varie quote con un'attenzione ai dispositivi che regolano il modo di collocarsi dei manufatti rispetto al suolo.

L'impianto generale del progetto, così elementare, rappresenta l'idea fondativa che andrà a collocarsi con un segno estremamente chiaro sul terreno, quasi a voler realizzare una nuova topografia dei luoghi.

Questo atteggiamento progettuale nasce dal preciso convincimento che contenendo il carattere delle forme, e ridotte queste alla loro essenzialità, era possibile individuare un meccanismo compositivo capace di descrivere le differenze e generare con quei luoghi una relazione forte ma al contempo quasi silenziosa. La ricerca poi di una “distanza”⁵ nel collocarle dava lo spazio necessario al progetto, in quel momento, per quel luogo, per quel programma.

Lo spazio interno ha trovato nella varietà dell'assetto funzionale e nella sua dimensione i suoi caratteri figurativi e organizzativi. Attraverso vari dispositivi, esso gode di un continuo dispiegarsi di visioni, di soluzioni spaziali, di stratagemmi funzionali, con la precisa volontà di dare cadenza, ritmo, varietà, gerarchie, forte riconoscibilità con la conseguente possibilità di una precisa “appropriazione” dell'intero spazio abitato, talvolta al di là di quanto era il mandato specifico indicato dai committenti, offrendo a volte soluzioni inattese.

Meccanismi, questi, propri della nostra disciplina, che trova attraverso il progetto la sintesi di una molteplicità di questioni che offrono l'occasione per nuove trasformazioni dei luoghi dell'abitare. In che modo? Il musicologo André Boucourechliev scrive rispetto alla musica di Igor Stravinskij «*...una scansione ritmica forte e differenziata, chiarezza nella linea melodica, limpidezza e purezza armonica, colore timbrico intenso e luminoso e, per concludere, essenzialità e trasparenza del tessuto musicale e solidità della struttura formale*». Per quanto grande appaia questa sfida del comporre, tutto ciò a me pare possa essere declinato anche nel fare architettura.

Attraverso questo racconto ho tentato di mettere insieme sentimenti, luoghi e forme che hanno generato il carattere di questo progetto, frutto di tante attenzioni e molteplici contributi. Un progetto che ha trovato, nei suoi tanti passi e nelle sue successive fasi di affinamento, una logica a “incastro” tra spazi e volumi, tra pieni e vuoti, in una ricerca sempre protesa verso un'armonia giocata sulla consapevolezza dell'insieme e l'accuratezza del particolare. Questo volume, nel suo denso scorrere, intende raccontarlo con la massima ricchezza di sfumature usando fotografie, riflessioni, commenti, disegni e altro ancora.

Ogni progetto ha debiti culturali e certamente anche i miei li hanno. Ne avrei potuti ricordare tanti ma è a uno in particolare che ora penso. Se ho appreso e fatte mie le questioni fondamentali del fare architettura, dentro i temi propri della disciplina e nei risvolti etici che la stessa contiene, lo devo in particolare al mio grande maestro e amico Pasquale Culotta⁶. La sua è per me un'eredità di una sintesi talvolta possente, come quella che ci ricorda in un suo recente saggio Giuliano Gresleri⁷ che attraverso *Cinque punti* sintetizza in parte il suo insegnamento: la “funzione significativa” del luogo; la “continuità” dell'architettura moderna col tessuto storico (“aggiungere” e “modificare”, purché “compatibilmente”); la sua possibilità di sconfiggere la paura del fare, per alimentare la cultura del progetto; percorrere pazientemente la strada del progetto attraverso la sua “spiegazione”; imparare a cogliere il valore delle forme nello spazio, il loro “modo di occuparlo” che è quello e non altro.

Per questi e tanti altri motivi, ancora custoditi nella mia memoria, il progetto per Casa Dusenszky Vitale mi ha offerto una appassionante occasione per indagare alcune questioni che sento essenziali per il progetto di architettura e, in Valle d'Itria, hanno trovato ancora spazio per una personale significativa ricerca.

Palermo, agosto 2011

1. La conoscenza con Guido Roberto Vitale era stata, sino a quel momento, limitata a una interlocuzione esclusivamente epistolare. Fu infatti un suo generoso biglietto di apprezzamento per una mia realizzazione in Sicilia da lui visitata nel 2002, che diede l'avvio a dei semplici contatti, sostanzialmente legati agli scambi di auguri di fine anno.

Nell'estate del 2005 venni ancora raggiunto da una sua telefonata. Mi informava, come riporto nel mio testo, dell'acquisto di un terreno in Puglia. Raggiunsi i coniugi Vitale per un primo sopralluogo nel mese di settembre insieme alla mia compagna, Anna Pasian. Si avviò così, anche grazie al suo prezioso supporto, un'avventura che è stata molto di più di una occasione professionale, e questo libro vuole documentarne gli esiti.

2. René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Edizioni Champ Vallon, Seyssel, 1992.

3. Aristotele, *Poetica*, cap. 8. Tratto dall'edizione a cura di Guido Padano, Editori Laterza, Bari, 1998.

4. Relativamente agli interventi sui manufatti esistenti, la realizzazione si avvia nel novembre 2006, mentre la costruzione dei nuovi volumi inizia nel settembre 2007.

5. Su questo argomento vedi: Marcello Panzarella, *La distanza*, in Vincenzo Melluso, *L'architettura come distanza*, Edizioni Kappa, Roma, 1999.

6. Pasquale Culotta (Cefalù 1939–Lioni 2006) è stato riferimento significativo della cultura architettonica contemporanea e infaticabile animatore del dibattito disciplinare. Già Accademico di San Luca (1999), professore ordinario in Progettazione Architettonica e Urbana e, dal 1989 al 1994, preside della Facoltà di Architettura di Palermo.

7. Giuliano Gresleri, *Architetture del distacco*, in “Paesaggio Urbano”, n.3, 2007, pp.38-45.











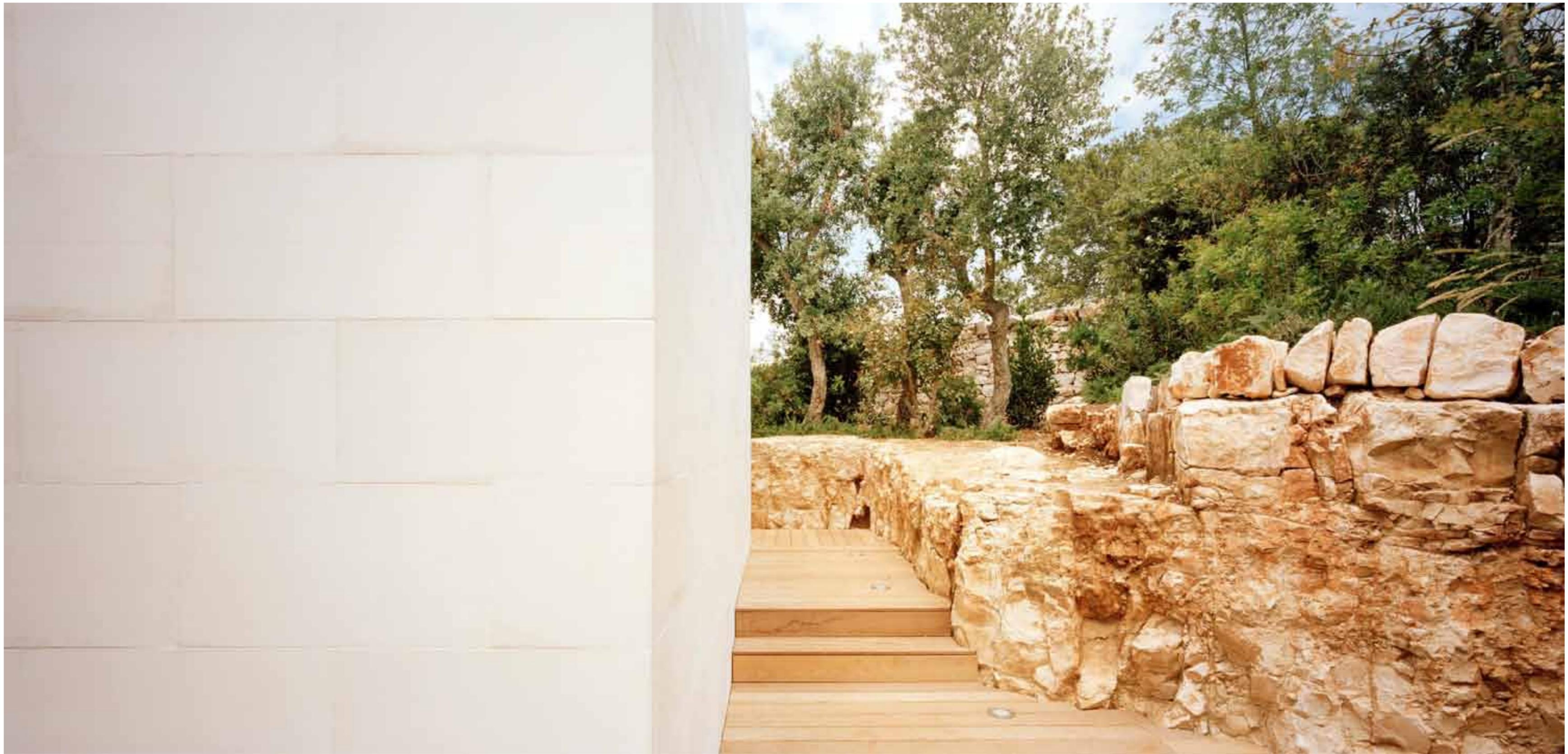




































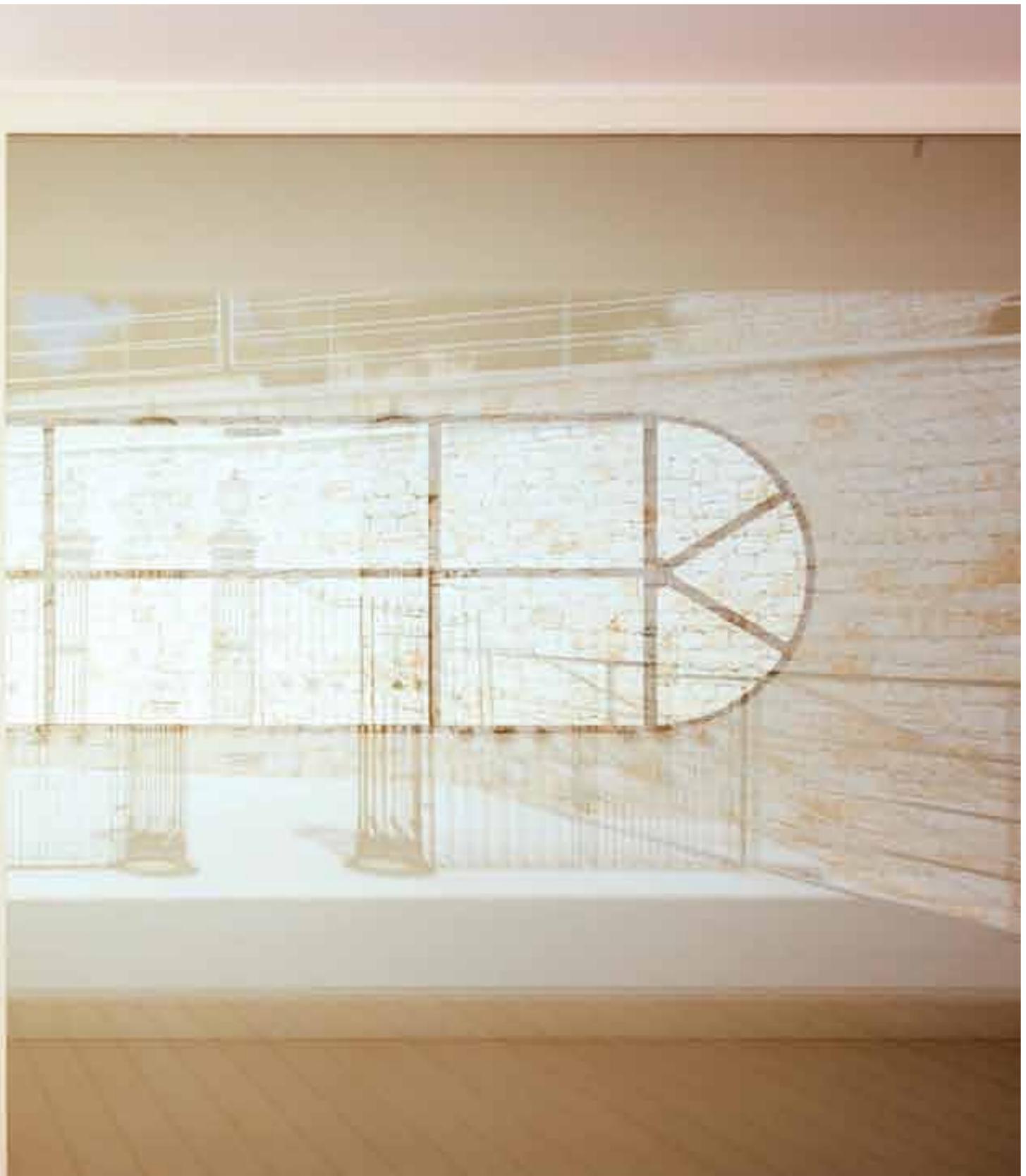
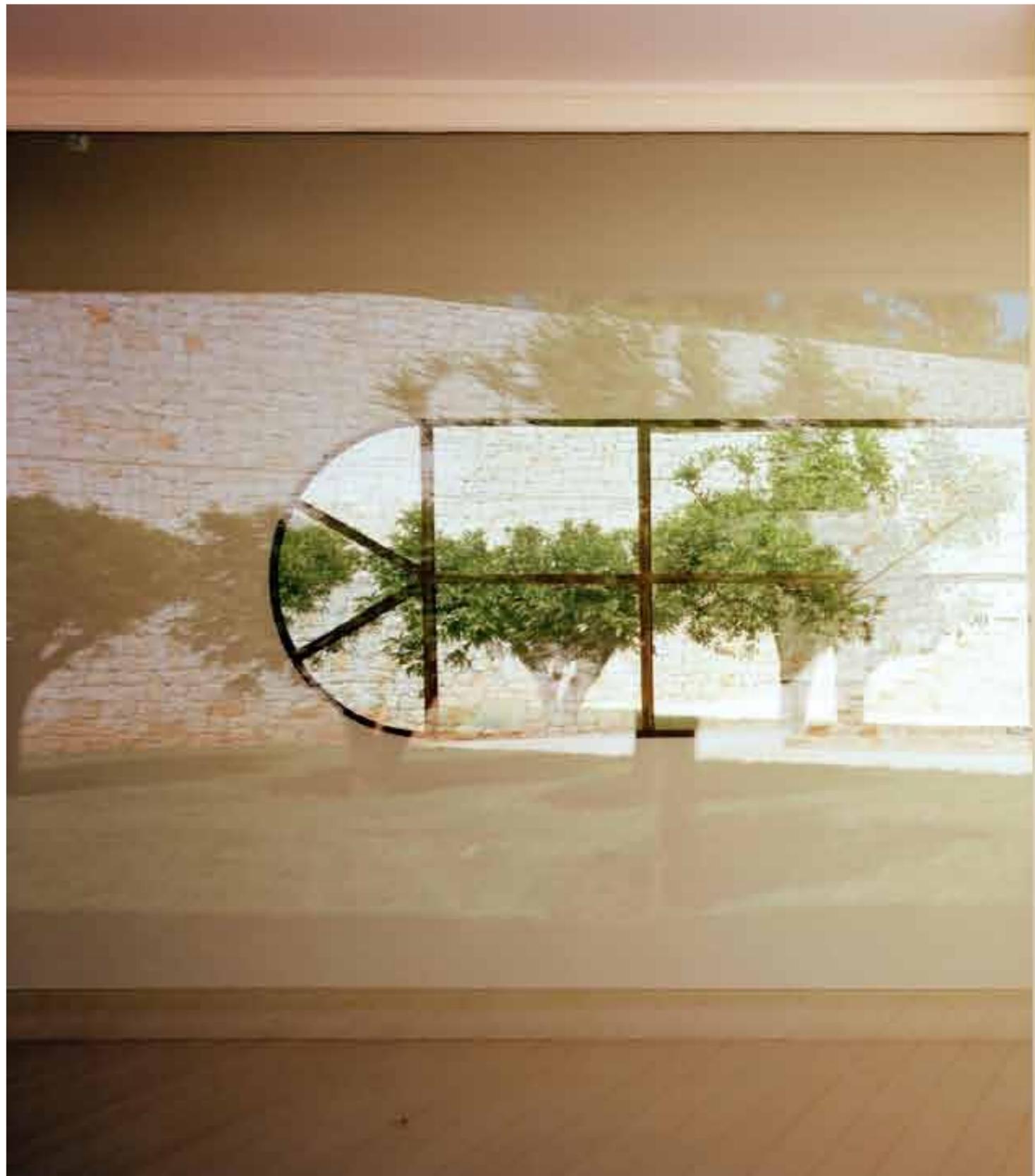








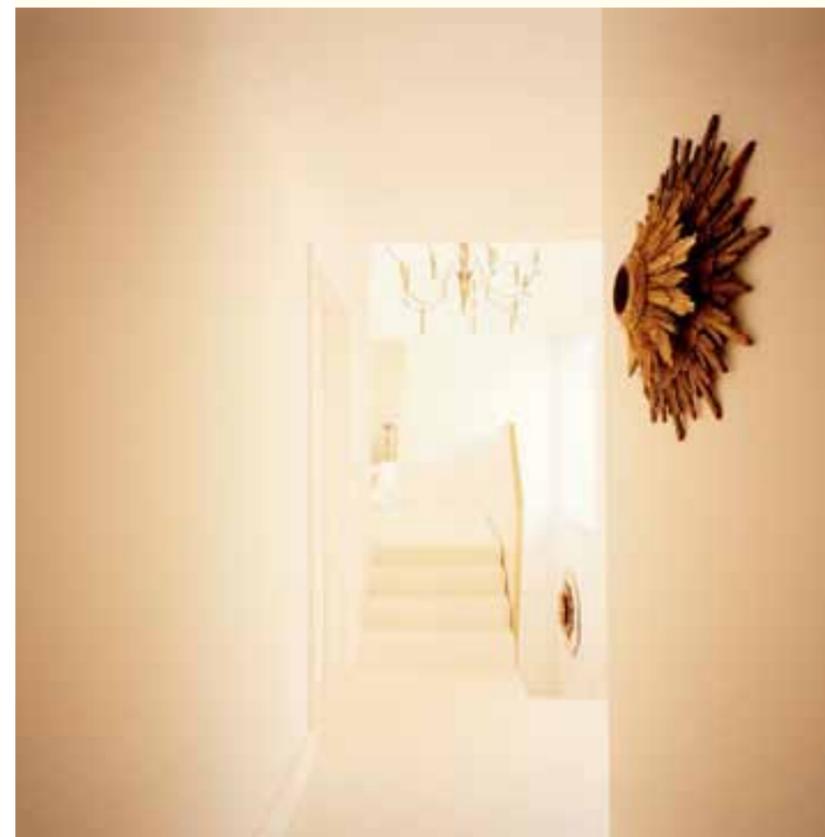




Wunderkammer, gli oggetti della mente e del cuore

di Alessandro Rocca

Dentro l'architettura bianca e un po' squadrata di Vincenzo Melluso si è inserito un progetto parallelo. Luciana Dusenszky Vitale, di professione psicanalista, non è il tipo di donna che rinuncia a lasciare la propria impronta. Anzi, al contrario, prende possesso della casa in pieno, dispiegando una strategia *all over*. Ogni stanza, ogni angolo e ogni mensola partecipa a quella che lei stessa definisce come "una scenografia teatrale in cui vivere", ma anche come "una rappresentazione, per oggetti, di se stessa". Il progetto di Luciana si mostra come un'azione di indagine e di chiarificazione, cioè di messa in luce della propria personalità, attraverso scelte mai scontate, in una ricerca del bello condotta sempre in prima persona, da autore, e offerta alla famiglia e a tutti i frequentatori e agli ospiti della casa. Sottoposta a un bombardamento molto ben organizzato, ma comunque intensissimo, di oggetti d'eccezione, la casa assume l'aspetto della *Wunderkammer*, della raccolta di meraviglie scelte e accostate per via umorale, passionale, come *tranche de vie*, emozioni e pensieri sottratti all'oblio, fissati alla parete da uno spillo e incorniciati, come le farfalle dell'entomologo. E nella *Wunderkammer* tutto è stupore, tutto è spiazzato e dislocato in una dimensione surreale, onirica, dove



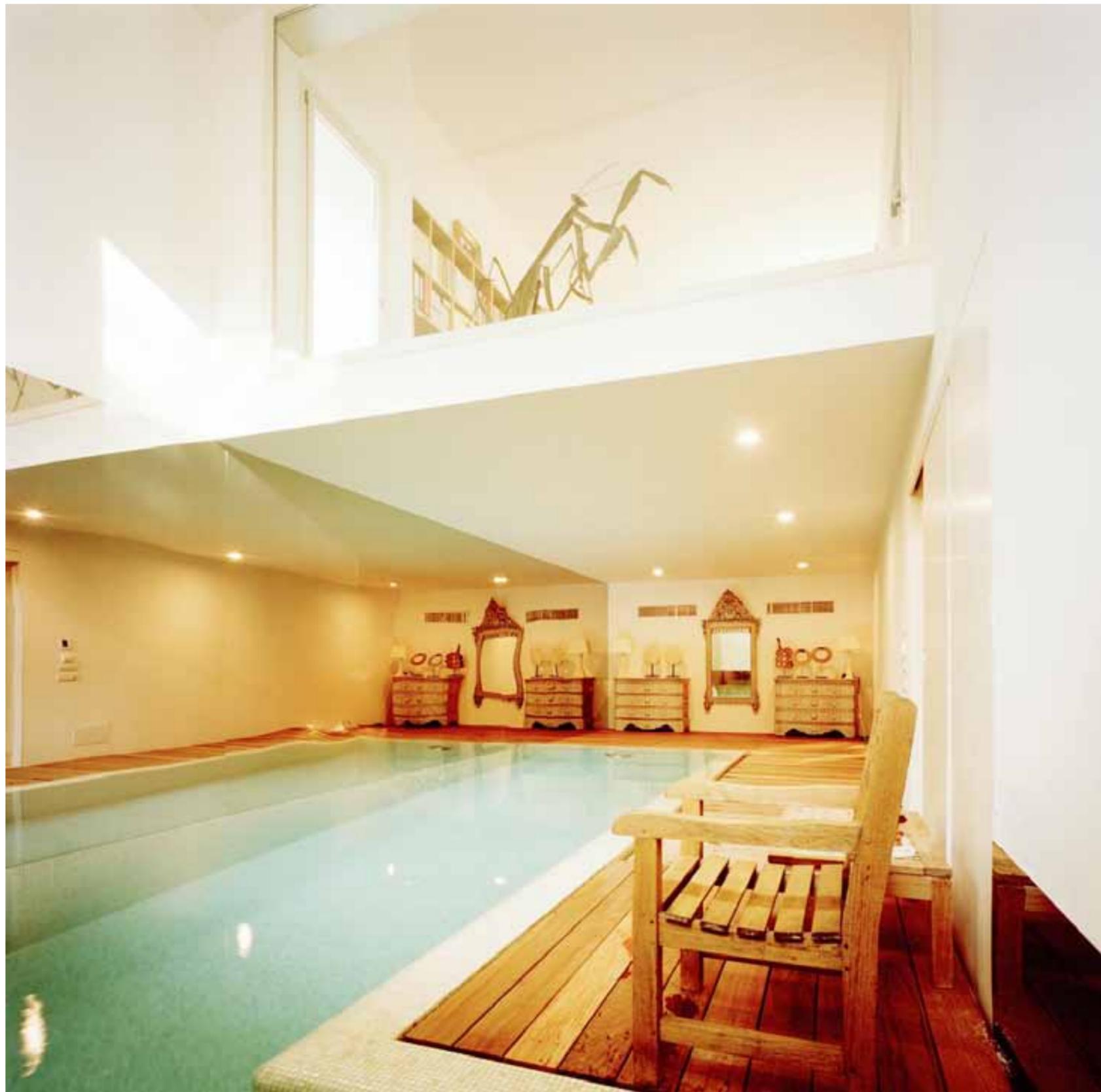


gli accostamenti casuali, le ricorrenze, i dettagli prendono vita autonoma e viaggiano da un oggetto all'altro. Come nel Surrealismo, che Luciana ama e cita nelle sue installazioni, come in Magritte e in Salvador Dalí. Ma lo spirito surrealista che aleggia su queste stanze inquiete è Max Ernst, perché sulla maggior parte degli arredi e degli oggetti di Luciana si stendono vari tipi di patine. La patina del tempo e del sogno, così ben raffigurata nei tratteggi e nei chiaroscuri dei collage, dei disegni e delle stampe di Ernst, si deposita dappertutto: sbiancature, dorature scolorite, smalti appassiti, lamiere opacizzate, vernici a tempera, danno agli oggetti una speciale profondità temporale. Tutto sembra provenire da un altrove difficile da definire, da luoghi perduti o dimenticati e poi riaffiorati alla memoria, incompleti, tormentati dal tempo che passa o che, forse, non vuole passare. Luoghi lontani nel tempo e nello spazio, forse l'Europa orientale, oppure le case dell'infanzia, e ovunque risuona l'eco del mondo così com'era prima del trionfo delle plastiche e dei laminati, ma anche prima del restauro fatto ad arte. Perché questi mobili sembrano spesso riadattati un po' così, con una mano di vernice stesa al volo, invece che delle tre necessarie per riportarli come nuovi. Instabilità, incertezza, ambiguità regnano sovrane anche per un'altra tecnica usata a profusione, quella dell'assemblaggio di oggetti nuovi, fatti di cose vecchie, ancora una memoria del bric-à-brac orientale, per costruire composizioni enigmatiche, macchine celibi, oppure utili ma sempre strane, mai viste.

Proliferano il ferro battuto e i bronzi di Vienna e spuntano da ogni parte frammenti di paesaggi naturali. Tanto il giardino, fuori, è composto, pettinato e minimalista, tanto si scatena negli interni il freddo turbine di una natura ibrida, naturale e artificialissima, fantastica e piena di sorprese. Un fantasioso bestiario, un repertorio naturale e naturalistico che comprende conchiglie giganti, candidi gusci di tartaruga, altri gusci di tartaruga ricoperti di iscrizioni geroglifiche, massicci cardellini, capinere e pettirossi in ferro dipinto a mano, rane rospi e ramarri in agguato su cassettoni e poltrone, civette e gufi nerofumo, rinoceronti in bronzo, una vera leonessa sdraiata in mezzo a un salotto, un simpatico elefantino, in scala reale, ma in vetroresina, e poi una collezione di dischi di giade diverse, tralci di vite in ferro battuto, rugginosi divani floreali, copricapi al verderame, cornici in edera e in foglie di ferro, cornici bianche in conchiglie, paguri e altri crostacei, trionfi di conchiglie, busti e ritratti dell'aquila reale, quattro uova in cornice, una pigna d'oro e una gloriosa foglia di lattuga di giada dipinta. E, per finire, coralli di tutti i generi, spessi come braccia e fini come capelli, e una magnifica collezione di gorgone, neri grovigli fini come il corallo più fine.

L'occupazione della casa con un apparato in cui arredamento, collezione d'arte e decorazioni si intrecciano in un teatro totale, ha un effetto straniante: l'architettura sofisticata ma volutamente semplice resta come struttura portante, ma è attraversata da folate di immagini, di colori, di atmosfere che non le appartengono. Un vento che soffia da lontano come una musica gitana in cui si alternano frasi allegre e note malinconiche, un ritmo costante che non arriva mai alla quiete, all'equilibrio mediterraneo e solare dell'architettura della casa. Un soffio di vita felice e dolente, familiare e strano, che sancisce l'unione tra la casa e i suoi abitanti.

Luglio 2011



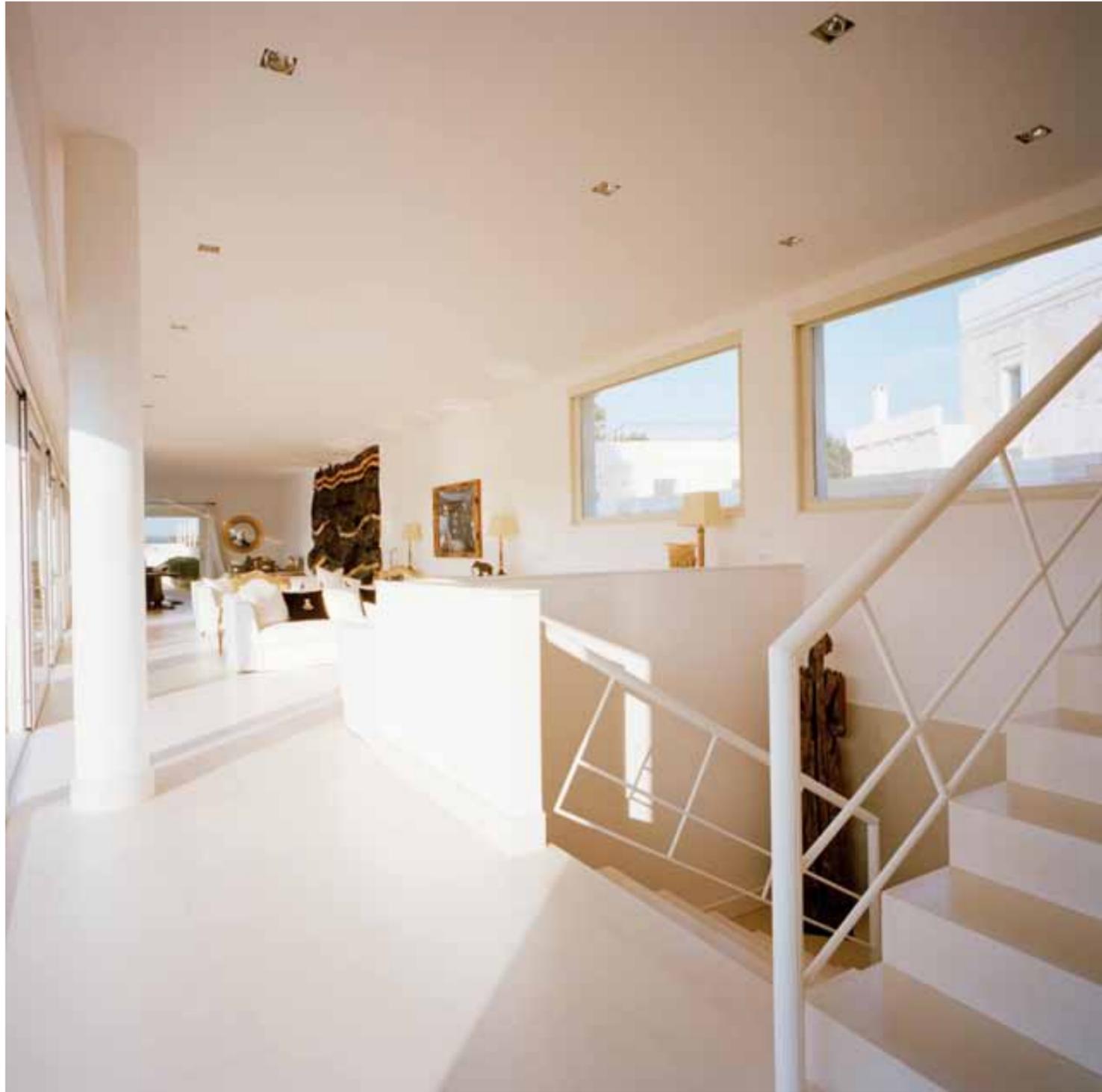


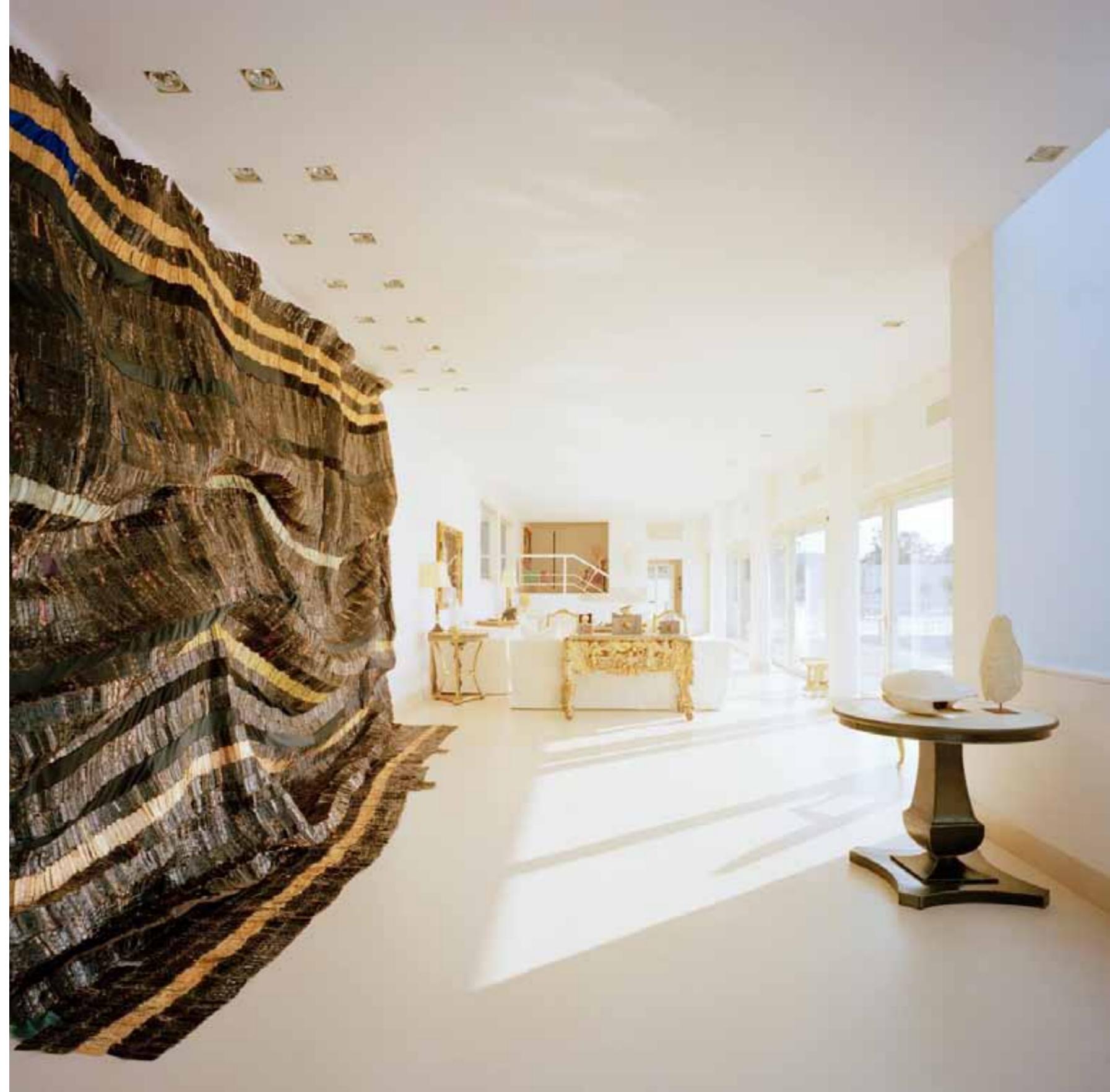








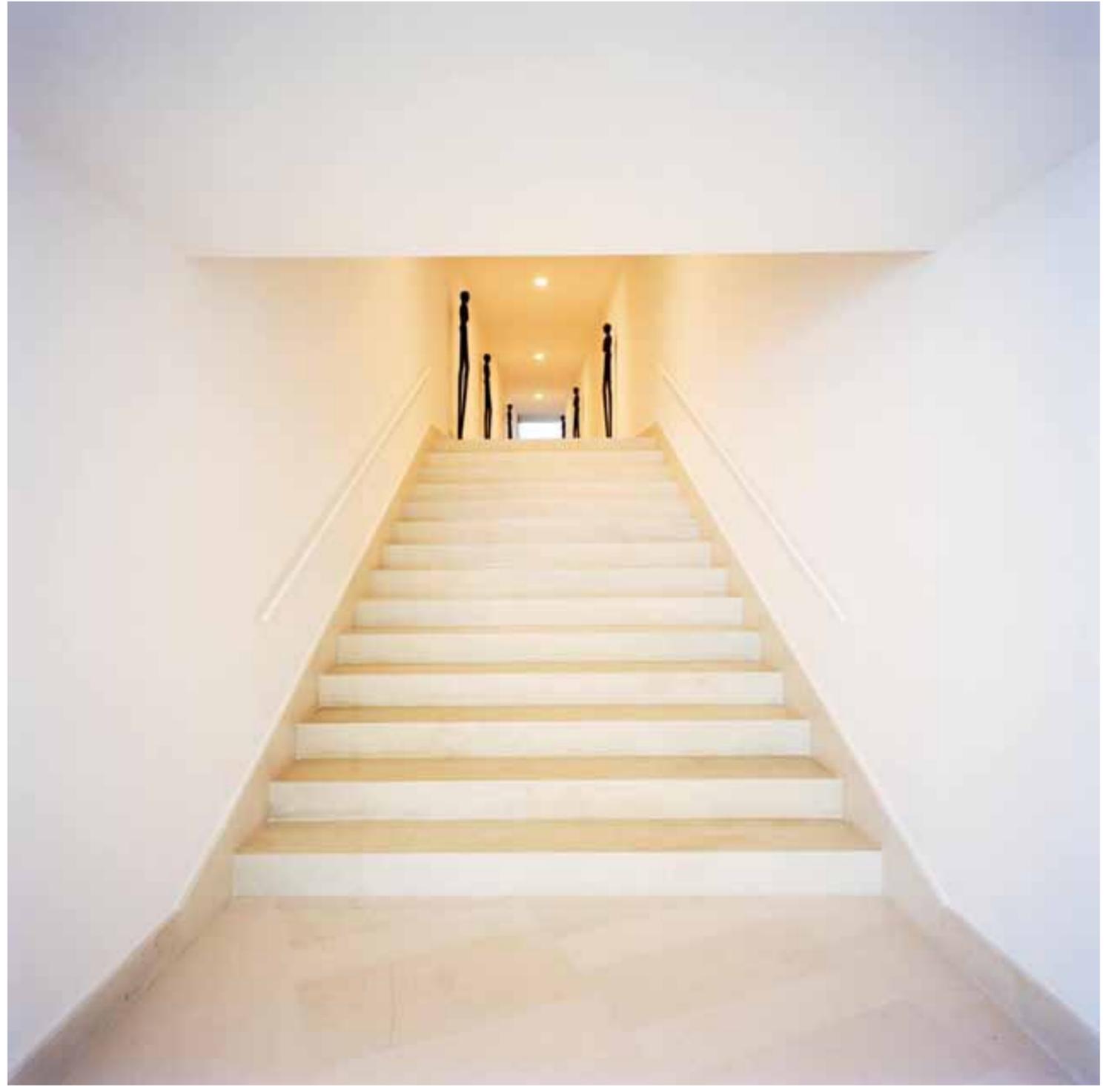










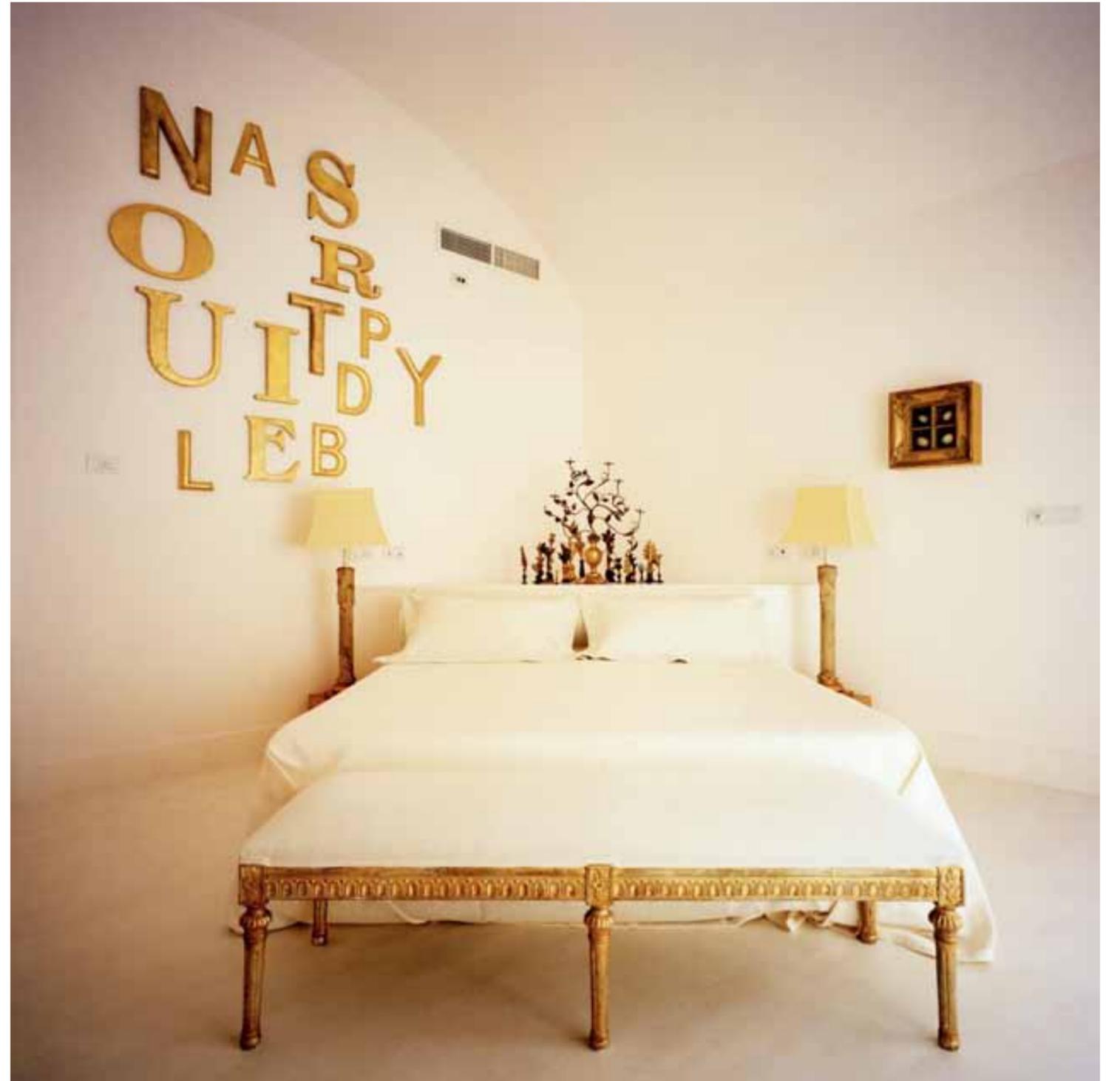




















Giovanni Chiaramonte

Nato nel 1948 a Varese, Giovanni Chiaramonte ha come tema principale della sua fotografia il rapporto tra luogo e destino nella civiltà occidentale.

Tra le sue opere: *Giardini e paesaggi*, 1983; *Terra del ritorno*, 1989; *Penisola delle figure*, 1993; *Westwards*, 1996; *Ai confini del mare*, 1999; *Milano. Cerchi della città di mezzo*, 2000; *In corso d'opera*, 2000; *Dolce è la luce*, 2003, *Abitare il mondo. Europe*, 2004; *Attraverso la pianura*, 2005; *Senza foci*, 2005; *Come un enigma_Venezia*, 2006; *Nascosto in prospettiva*, 2007; *In Berlin*, 2009; *L'altro_Nei volti nei luoghi*, 2010-2011.

Tra le sue mostre personali: Diaframma, Milano 1974; Studio Marconi, Milano 1983; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M. 1986; Biennale di Venezia, 1992, 1993, 1997 e 2004; Hunter College, New York 1997; Fondazione Stelline, Milano, 2005; Museo Civico, Padova 2007; Triennale di Milano, 2000-2009-2011.

Nel 2010 è presente all'Expo di Shangai con *Nascosto in prospettiva*.

È docente di Teoria e Storia della Fotografia allo IULM e al Master di Forma in Milano.

Vincenzo Melluso

Vincenzo Melluso (Messina, 1955).

Architetto dal 1981, insegna Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Nella sua attività di studioso ha promosso e curato iniziative culturali ed editoriali nell'ambito all'architettura moderna e contemporanea, con specifica attenzione all'esperienza legata al contesto mediterraneo. Visiting-critic presso varie università italiane e straniere, ha insegnato nel 2004 e 2005 presso lo IUAV di Venezia.

I suoi progetti hanno sempre rivolto grande attenzione ai temi legati al rapporto tra architettura/paesaggio/città.

La sua attività progettuale è stata spesso all'attenzione della critica, documentata su varie pubblicazioni e riviste ed illustrata nell'ambito di mostre in Italia all'estero. Tra queste ultime si ricordano la VI e VIII Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia (1996, 2002), nel 2005 alla Cornell University di Ithaca - N.Y. (USA) e, nello stesso anno, alla Triennale di Milano.

Dal 2000 fonda e dirige lo studio di progettazione "Mellusoarchitettura" con sede a Palermo.

Alessandro Rocca

Nacqui architetto, ma sono diventato presto un appassionato alla carta stampata lavorando volentieri con riviste e case editrici.

E poi mi scontro con gli studenti di un paio di università, da cui imparo sempre molto, e quando posso mi impegno anche a fare progetti di ogni genere, dal bagno della zia ai nuovi quartieri verdi.

Ho l'impressione che dobbiamo cercare una nuova armonia, più vicina al cuore e al cervello della gente. Anche per questo tengo un blog, <http://alessandrorocca.blogspot.com>, che mi serve da taccuino e da finestra sul mondo. Come autore o curatore ho realizzato 16 libri di architettura, ho pubblicato saggi su libri di altri autori e collaboro regolarmente con le riviste "Interni" e "Gcasa".

Ho scritto oltre 140 articoli su riviste di settore italiane e straniere tra cui "Domus", "Lotus", "Abitare", "Parametro", "Archis" e "Bauwelt". Insegno progettazione, paesaggio e architettura contemporanea presso le facoltà di architettura del Politecnico di Milano e di Clemson University (South Carolina). I miei ultimi libri: *Architettura Low Cost Low Tech* (2010), *Gilles Clément. Nove giardini planetari* (2007), *Architettura naturale* (2006). Vivo e lavoro a Milano.

Progettazione

Vincenzo Melluso – Mellusoarchitettura

Direzione lavori

Maurizio Falzea – Mellusoarchitettura

Collaboratori

Carmelo Scolaro con Lisa Bottari, Antonino Scaglione, Fabio Vella

Progettazione strutturale/impiantistica

Studio Ingg. Falzea

Consulenti

Lucrezia D'Adamo (opere a verde)

Cosimo Cardone

(aspetti amministrativi e assistenza D.L.)

Imprese

Impresa Blasi Costruzioni e Restauri (opere edili)

Centro Verde Vivai Srl (opere a verde)

Scrimieri Arredamenti (opere di ebanisteria)

C.S.C. Srl (infissi esterni)

De Donno Costruzioni

(opere in ferro e infissi esterni)

Marmi Damiani (pavimenti e rivestimenti interni)

Ippolito rivestimenti

(pavimenti e rivestimenti esterni)

Tecnoimpianti (impianti elettrici)

Nuova Termotecnica (impianti idraulici e termici)

Cronologia

progetto preliminare 2005

progetto definitivo ed esecutivo 2006

inizio lavori 2006

fine lavori 2010

Contatti

www.mellusoarchitettura.it