

VINCENZO
MOSCHETTI

Il termine avamposto appartiene per sua origine e definizione al linguaggio della tecnica militare. Il lemma, probabilmente per questo, non è presente nel *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Il rimando possibile per ricostruire il campo in cui esso opera è da rintracciare nel *Vocabolario* dove è indicato come le sue origini siano provenienti dalla lingua francese[¶]. Secondo tale principio, ancora nel 1833, il *Dizionario Militare Italiano* di Giuseppe Grassi appare sprovvisto del termine servendosi di parole quali *avanguardia*, *a vantaggio* o *avanti* per discutere modi e strategie della guerra[§]. Come per le esperienze delle *Encyclopedie* e *Dizionari ragionati* curati da Diderot e d'Alembert, ripresi dall'accademismo di Durand in veste architettonica, anche l'arte militare assorbe la necessità scientifica ed editoriale di pubblicare nel 1784 la propria *Encyclopédie Méthodique*[¶]. Il primo tomo non presenta la parola *avant-poste* ma lavora su termini di *avant-garde* e *aventuriers* costituendo dei parallelismi tra lemmi che appaiono come sovrapponibili. È il *Nouveau Dictionnaire Militaire* del 1891 a parlare di "troupes de protection destinées à prévenir de toute surprise une troupe et à opposer en cas d'attaque une résistance suffisante pour permettre à cette dernière, soit de se former pour engager le combat, soit de refuser le combat"[¶]. L'etimo è quindi composito, l'unione di un prefisso "avant-" e di un suffisso "-poste" descrive il piano d'intervento del lemma. La parola *avamposto* è un contenitore di risultati all'interno del quale le figure militari agiscono preannunciando un'azione di scoperta e di esplorazione, così come un comportamento di allerta in cui l'uomo e la macchina progettata si pongono rispetto al nemico. Lo schieramento dell'avamposto segnala attraverso il suo posizionamento nel territorio le possibili direzioni d'arrivo dell'avversario senza tuttavia proporre una decisione immediata, dunque senza regolare al presente quanto, piuttosto, prefigurare.

L'avamposto si presenta pertanto come metafora progettuale per esprimere nella pratica, ovvero in funzione di forme e contenuti, i processi e i programmi utili a rispondere alle esigenze di operatività in aree non controllate o che hanno perduto l'ordine "civile". Una conseguenza che mette in luce le relazioni con i territori dell'architettura e quindi con il progetto come risposta a possibili e necessari attraversamenti all'interno di *spazi del conflitto* ovvero selve.

La macchina dell'avamposto è in questo senso un principio di attraversamento possibilistico che può attaccare e difendere a seconda dei comportamenti che il nemico propone rispetto alla sua presenza. La temporaneità dell'attraversamento esplorativo, così come il sistema di sviluppo di un organismo complesso diviso in più schieramenti, è il principio essenziale che assorbe il suo ruolo nel campo del progetto. Operazioni logistiche, così come

offensive e difensive, espresse nella teoria militare compongono un dizionario che dà norma alla pratica, definendo metodologicamente i sistemi di ingresso nel territorio o generalmente nel campo della “battaglia”. Le operazioni offensive mirano ad annullare o a ridurre la capacità operativa dell'avversario mediante la distruzione delle sue forze e la conquista di un obiettivo territoriale ¹. Nella dottrina dell'esercito è importante individuare come:

[Le operazioni difensive] [...] vengono concepite, organizzate e condotte tenendo conto delle possibilità offerte dal terreno e si avvalgono dell'ostacolo artificiale. Il terreno è lo scenario sul quale si sviluppa l'azione. Le sue caratteristiche, condizionando l'utilizzazione e il rendimento delle armi e dei mezzi, influiscono in misura determinante sulle operazioni. La possibilità di sceglierlo, sia pure entro certi limiti, di sfruttarlo e di valorizzarlo adattandovi nel modo migliore forze e modalità d'azione costituisce per la difesa il mezzo per attenuare la superiorità dell'attaccante. Esso rappresenta perciò un incremento di potenza tanto maggiore quanto più è in grado di condizionare l'azione nemica e di agevolare la propria. ²

Attacco e difesa rappresentano quindi i temi di lettura dello spazio; essi fissano i punti mediante i quali dovrà compiersi l'attraversamento e dovranno posizionarsi i segni di una attività progettuale. Se la selva rappresenta una dimensione incontrollata ³, l'avamposto, inteso come oggetto architettonico, dovrà prevenire e insediarsi per far fronte alla sua possibile avanzata. Possibilità, dunque, che non predetermina una cesura verso il sistema quanto uno studio della sua complessità per ereditare strategie compositive, ovvero azioni nel senso quindi di un'alleanza tra i due: biologico e artefatto.

Il progetto di Aldo Rossi e Gianni Braghieri per *Villa Bay* (1973), nel bosco di Borgo Ticino, dispone i materiali teorici discussi per renderli pratici nell'azione spaziale, chiarendo le funzioni dell'architettura nell'attraversamento del corpo oscuro, all'interno di quell'ombra nella quale Boullée riconobbe le possibilità dell'irrazionale: “Passeggiando una sera in un bosco mi capitò di cogliere l'ombra delle piante...”: questo passaggio di Boullée mi permetteva di capire la complessità dell'irrazionale in architettura”. ⁴

Ma ancora questa esperienza ha potuto stabilire i territori di una “nuova” dimensione dell'architettura e del progetto che con l'ombra, o meglio con le ombre di un ambiente che ritorna, chiarisce i programmi di una strategia da attuare:

‘Me trouvant à la campagne, j’y côtoyois un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention [...]. La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d’un pâleur extrême... Frappé des sentiments que j’éprouvois, je m’occupai, dès ce moment, d’en faire une

application particulière à l'architecture...’ [...] L'architettura delle ombre diventa così legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B. ⁵

Quanto detto è orchestrato su una tensione che si serve della teoria fornita dalle ombre del bosco per evidenziare azioni operative, gli avamposti. Tale condizione foraggia i segni progettuali rispetto a un palinsesto naturale dimostrando “che l'architettura, nei suoi rapporti con la natura è forse ancor più avvantaggiata delle altre arti” ⁶.

L'architetto illuminista suggerisce ad Aldo Rossi un metodo per mezzo del quale poter strutturare un attraversamento di quelle ombre, ombre del bosco, a tal punto da poter illustrare una complessità non sempre spiegabile con le regole razionali ⁷. La deduzione, depositata nel saggio teorico dell'introduzione ad *Architettura. Saggio sull'Arte*, evidenzia il rapporto di Boullée con la natura. Rossi indica come esso si precisi nella tecnica e come “da un lato riguarda lo studio degli oggetti nella natura, dall'altro il carattere, e infine l'applicazione stessa della natura come fondamento della architettura” ⁸. Il progetto svolge le funzioni di figura, il bosco quello di sfondo nel quale processare e verificare le interazioni tra le due parti, ovvero, ancora una volta, quella alleanza tra artefatto e biologico.

Il progetto per *Villa Bay*, nonostante l'area di intervento consentisse di utilizzare una parte piana del terreno, trova postura sullo strapiombo prospiciente il fiume. Un'operazione che se letta attraverso la manualistica redatta dal Genio militare discussa precedentemente, sembra riflettere quelle attività insediative “concepite, organizzate e condotte tenendo conto delle possibilità offerte dal terreno e si avvalgono dell'ostacolo artificiale” ⁹. Nelle rappresentazioni che negli anni si rincorrono nella stesura delle possibilità del progetto, il quale, difatti, non vedrà mai la sua realizzazione, il bosco si manifesta come elemento di dominio dove

alla realtà topografica, materiale, storica si contrappone l'immagine fantastica del progetto/ da questo contrapporsi o sovrapporsi, deve nascere una terza, più autentica e più misteriosa realtà. ¹⁰

La casa è una palafitta nel bosco che utilizza la metafora dell'avamposto per posizionarsi *all'ombra delle piante*. Due sono le strategie progettuali scelte dall'autore: la prima leggibile lungo il piano orizzontale, la pianta, la seconda, invece, svelabile in sezione, con la quale l'autore regge contemporaneamente tanto la vita dell'architettura quanto quella del bosco.

Nel disegno intitolato *Casa sul Ticino* del 1980 ¹¹ appare una delle versioni conclusive del progetto, quella a 4 ponti; il progetto infatti lavora sull'ortogonalità tra la zona giorno, posizionata sulla parte piana dell'area, fulcro della distribuzione, e quella not-

te, composta da elementi aggettanti di direzione opposta rispetto al primo. La rappresentazione della pianta appunto evidenzia un lavoro tra i due sistemi conviventi, ovvero quello della macchina architettonica e quello dello sfondo del bosco. Se la struttura del progetto è esemplificativa nella chiarezza tipologica e insediativa, nella sua autonomia anche contestuale, lo sfondo assume le sembianze opposte, privo di contorni, pulsante, come una nuvola, esercita con la stessa chiarezza i suoi paradigmi. Entrambi autonomi quindi nella loro esistenza, diventano eteronomi nel momento in cui si sommano, ovvero in quell'istante in cui la sovrapposizione descrive l'alleanza fra i due. La sezione in questo senso intensifica il racconto dell'avamposto "nella selva" introducendo l'architettura – per statuti rossiani "statica" – nel mondo della vita. Il progetto avvalendosi pertanto della topografia prolunga idealmente attraverso i ballatoi la linea di terra superiore, quella della parte piana, per estendersi e trovare una nuova esistenza dentro quelle chiome che producono ombre. Lo spazio tra corpo costruito e strapiombo rivela le possibilità di attraversare e lavorare con l'irrazionale per mezzo di condizioni di resistenza. La villa infatti non sceglie di regolare quello che trova, il bosco, ma ne prosegue l'azione, lo abita, ne ripete in un certo modo le azioni che diventano composizione.

Trattenere la linea, utilizzare la strategia dell'avamposto, consente di leggere entrambe le realtà. Senza l'applicazione di tale tecnica insediativa, se il progetto non avesse insistito in sezione sulla resistenza della quota, si sarebbe persa la leggibilità di quel pendio che resta intatto, vivo, ovvero in grado di processare i suoi movimenti. *Villa Bay* sembra proprio rinnovare la sua interezza e paradossale autonomia nel contatto con la terra, un ancoraggio che avviene nell'uso di una sequenza di pilastri che sembrano emulare la continuità e il ritmo con i quali si presenta il bosco circostante. I pilastri proseguono il processo di costruzione di quello sfondo, ne entrano a far parte, toccano il terreno in maniera puntiforme senza impedire appunto che su questo la natura, le sue azioni, vengano ostacolati.

Pianta e sezione se messi in opera mostrano il ribaltamento di quell'insistenza tipologica, certamente verificabile, ma in realtà sconnessa dalle condizioni in cui si insedia: all'ombra degli alberi. La casa per i Bay è una casa sull'albero ma questa consente allo stesso modo di scardinare lo sfondo per renderlo operativo nei momenti in cui è possibile interrogarlo. I disegni, come *Casa Bay a Borgo Ticino* ✱ ✱ mettono in luce la narrativa tra forme e contenuti, tra figura e sfondo, ovvero tra architettura e nero del bosco. L'elemento vegetale, fitto, a tratti pauroso, viene restituito nel suo esercizio di funzioni oscure dove l'architettura lavora "non per mimetismo o imitazione ma per sovrapposizione" ✱ ✱.

La vita del progetto, in questo caso, esiste nella forma di parole e di disegni dove il terreno sul quale l'avamposto-villa intende ancorarsi è incerto e, appunto per questo, ribaltando le nozioni sulla città, il rapporto con l'ambiente naturale – il bosco – emerge come condizione dal carattere straordinario.

Una casa nel bosco [appunta Rossi] deve essere costruita tra gli alberi / nel verde più alto / nella luce che sta sopra il bosco. Come la città verticale rispetto alla città antica. Il problema delle strutture portanti e della copertura acquista tutta la sua importanza. ✱ ✱

Il metodo progettuale è chiarito dal processo con il quale il sistema tipologico lavora con la dimensione irrazionale dell'esistente; un progetto che non cerca fuga o difesa ma attende il confronto, "nel verde più alto", ovvero dentro l'ombra. Il rapporto fra le ombre definisce le relazioni tra le parti per chiarire i campi di intervento di ciascuna.

Questo concetto della linea d'ombra, secondo la definizione di Conrad. Non è molto diverso per me da quello che ho più volte ripetuto della importanza di guardare l'irrazionale dal razionale, quello che chiamiamo male da quello che chiamiamo il bene. Tutto questo può sembrare banale ma credo sia la chiave del concetto di limite e di valore intermedio. Perché colui che guarda non è un estraneo. Anzi il rapporto tra il fatto e il testimone è uno dei rapporti umani più ricchi quasi indicibili. Amo tutte le frasi del tipo "Non ti dico quello che ho visto", "Non ti posso raccontare" ecc. ✱ ✱

Progettato nell'ombra, l'avamposto rivela l'esistenza di un'ombra ulteriore, di una terza realtà. Rendendo pratiche le teorie di Boullée "l'ombra dà un 'maggior rilievo del solito' mentre la terra si configura come una geografia dell'ombra" ✱ ✱, com'era quella della selva dantesca prima di accedere all'Inferno. La casa è solo un pretesto per sfidare la natura dove tutti gli elementi compositivi: pilastri, muri, finestre, volte, segnano un'apparente protezione che con il bosco vuole però costruire un discorso, un discorso sull'ambiente ma soprattutto con l'ambiente. La tensione prodotta dai vari ballatoi cerca il selvaggio, si immette nella letteratura oscura di Itard ✱ ✱ accelerando le distanze che, seppur definite dalla predisposizione dei materiali lignei e metallici, tuttavia tendono verso fuochi lontani, persi nella macchia oscura del bosco.

Nell'oggetto riposa l'iconografia, l'immagine senza tutti gli obblighi che l'architettura esige. L'edificio è qualcosa di molto più complesso che si oppone a quel processo di semplificazione al quale Rossi l'aveva sottomesso negli ultimi tempi della sua carriera. ✱ ✱

Entrambi i sistemi allora, nell'uso della figura dell'avamposto, rendono leggibili le strategie militari predisposte per mezzo di azioni e segni, ovvero nell'uso topografico del terreno, nella ricerca del confronto fra le parti, nell'osservazione di porzioni "biologiche" che entrano compiutamente a far parte del racconto del progetto. L'autore introduce una tattica di convivenza e di alleanza con la macchia oscura, come le ombre degli alberi, utilizzando come sistema di ancoraggio quello di una palafitta sospesa dove le intenzioni sembrano indicare una direzione progettuale. La villa infatti, attraverso il suo posizionamento, si contrappone alla caduta nel precipizio, ponendo in scena le possibilità di abitare il selvatico, il suo interno. L'avamposto superato il mero ruolo dell'architettura, letto al finale fuori dalle dinamiche del "monumento" boulléeiano, diventa geografia.

Pertanto, sia come lemma che come "oggetto" esso si presenta quale figura in grado di fornire azioni, strategie, incursioni nei territori della selva e di munire l'architettura di un sistema operativo "vivo" in risposta alle sempre più massicce avanzate dei boschi, alle sue ombre, ai suoi ritorni, ovvero ai suoi respiri.



"Avamposto s. m. [dal fr. *avant-poste*].

– Nel linguaggio milit., dispositivo di sicurezza schierato in corrispondenza delle direzioni di prevedibile provenienza del nemico, per garantire unità in sosta da sorprese e assicurarsi la possibilità di entrare tempestivamente in azione".

Avamposto, in *Vocabolario Treccani online*, www.treccani.it/vocabolario/avamposto/, consultato il 3/01/2022.



"Avanguardia. s. f. in franc. *Avant-garde*.

La Parte anteriore d'un esercito, e di qualsiasi corpo di soldati in cammino. Si dice anche Vanguardia, e si disse Antiguardia o Antiguardo. Es. Sforzati dall'avanguardia dei fanti Spagnuoli, e Italiani furono quasi tutti morti. Guicciardini". G. Grassi, *Dizionario Militare Italiano*, edizione seconda ampliata dall'autore, vol. I, A spese della Società Tipografico-Libraria, Torino 1833, p. 186. [*Fondo Soranzo*, FSO B 31.1, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16164].



Si veda AA.VV., *Encyclopédie Méthodique.*

Art Militaire, Tome Premier, Chez Panckoucke, Libraire, hôtel de Thou, rue des Pointevins/ Chez Plomteux, Imprimeur des États, Paris/Liège 1784. [*Fondo Soranzo*, FSO C 6.1, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16464].



Avant-Postes, voce in AA.VV., *Nouveau Dictionnaire Militaire par un Comité d'Officiers de Toutes Armes sous la Direction d'un Officier Supérieur*, Librairie Militaire de L. Baudoin, Imprimeur-Éditeur, Paris 1891, p. 72. [*Fondo Soranzo*, FSO B 32, Fondazione Benetton Studi Ricerche Inv. 16168].



Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale). Le operazioni offensive*, vol. II, Stilgrafica, Roma 1987, p. 5.



Biblioteca Esercito Italiano, *Memoria sull'impiego delle grandi unità: (n. 900/A della serie dottrinale). Le operazioni difensive*, vol. I, Stilgrafica, Roma 1987, pp. 25-26.



Si veda "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3, *Nella selva | Wildness*, autunno-inverno 2020.



A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 65; ed. or. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981.



A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in É.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'Arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 19-20; ed. or. *Architecture. Essai sur l'Art*, Paris 1799.



É.L. Boullée, *op. cit.*, p. 62.



"Gli architetti di fine Settecento erano del tutto consapevoli di questa visione duplice. Étienne Louis Boullée, tra i primi ad applicare i nuovi principi del sublime burkiano [...] era ossessionato anche dal buio completo. [...] verso la metà degli anni novanta del Settecento, Boullée raccontò degli 'esperimenti' da lui compiuti con luci e ombre durante le passeggiate notturne nei boschi attorno a casa sua". A. Vidler, *Il perturbante*

dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea, Einaudi, Torino 2006, p. 189; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass 1992.



A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, cit., p. 22.



Si veda nota 1.



A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Research Centre, Milano-Los Angeles 1999, Q/A 16.



Si fa riferimento al documento *Plan for Casa Bay, Borgo Ticino, Italy*, N. INV. AP142.S1.D25. P3.1, Aldo Rossi Fonds, Canadian Centre for Architecture of Montréal.



Casa Bay a Borgo Ticino. 25 ottobre, venerdì, strada di Varallo Pombia, nel bosco, pastello, penna e pennarello su carta (29,3x21 cm), 1974. Si veda G. Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi. Due progetti*, Clueb, Bologna 2010, p. 57.



A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, cit., Q/A 18.



Ivi, Q/A 16.



Ivi, Q/A 27.



Ivi, Q/A 40. Queste parole vengono pubblicate in lingua inglese in A. Rossi, *Homage to Etienne Louis Boullée*, in "Terrazzo", 3, 1989, pp. 20-23.



"Vedi al contrario la ricerca di Itard. 'Il ragazzo selvatico' è alla fine un libro senza speranza. Di una tristezza irrisolvibile, assoluta; credo si possa definire un pezzo di 'Letteratura nera'. La tristezza non sta nella condizione del 'selvatico' ma nella condizione del prigioniero del detenuto perché ogni educazione se non viene rispettata crea una inadattabilità ecc. Itard con le sue preoccupazioni è il peggior aguzzino possibile / egli entra in questioni di cui un carceriere non si occuperebbe. La cosa più significativa mi sembra il rapporto con la natura / la neve, i temporali, il vento che creano nel ragazzo il massimo del dolore, sia per la sua condizione sia per il fatto in sé (condizione che Itard nella sua lucidità illuminista non analizza quasi del tutto)". A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, cit., Q/A 7. Rossi fa riferimento a J. Itard, *Il ragazzo selvaggio*, trad. it. T. Riva, Longanesi, Milano 1970; ed. or. *Rapports et mémoires sur le sauvage de l'Aveyron, l'idiotie et la surdi-mutité*, Alcan, Paris 1894.



P. Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep, Genova 2021, p. 77.