

Da: *Musei per un nuovo millennio. Idee Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 maggio - 26 agosto 2001), Prestel, Monaco-Londra-New York 2001, pp. 188-191.

Juan Navarro Baldeweg
Museo de las Cuevas de Altamira
Santillana del Mar (Spagna), dal 1995

Juan José Lahuerta

Il tema affrontato da Juan Navarro Baldeweg nel progetto del Museo de las Cuevas de Altamira non potrebbe apparire più bizzarro. Si tratta di costruire, accanto al luogo venerabile in cui si trova la grotta preistorica, una riproduzione facsimile della grotta stessa e dei suoi dipinti, destinata ad accogliere le migliaia di turisti che in numero sempre crescente vi arrivano attratti dalla sua fama. I quali, tuttavia, non potranno più vedere l'originale ma soltanto la copia.

Uno strano tema quindi, e anche paradossale. Sebbene, in realtà, non lo sia più di tanto. Anzi, il Museo de las Cuevas de Altamira potrebbe essere visto come un caso paradigmatico dei musei della nostra epoca, di ciò che contengono e mostrano, del pubblico al quale si rivolgono. In realtà sarebbe difficile trovare un modello altrettanto immediato e esemplare della caratteristica presa di distanza che si verifica oggi fra l'opera e la sua esposizione, o per meglio dire, fra l'opera in sé e le vie attraverso le quali diventa oggetto di consumo. Vediamo qui con chiarezza fino a che punto l'opera debba essere celata quando da essa si voglia ricavare un qualche, diciamo, beneficio. Più l'opera sarà nascosta dietro le impenetrabili misure di sicurezza che la proteggono, meno potrà essere guardata e più si espanderà ad altri livelli la sua riproduzione infinita: cartoline, quaderni, agende, calendari, foulard, cravatte e ogni sorta di *souvenir*. Più l'immagine sarà riprodotta, meno l'opera sarà guardata; più l'immagine sarà oggetto di consumo, meno l'opera si consumerà. Quanto più si moltiplicheranno le riproduzioni, tanto meno possibilità ci saranno di fruire dell'opera stessa, la quale, nascosta nella penombra protettrice, cullata dai conservatori e dai tecnici, diventerà un documento di garanzia che comprova l'autenticità di tutte le riproduzioni: il suo sequestro costituisce un fido bancario senza limiti. Si può quindi affermare che la "democratizzazione" dell'opera - visite turistiche, un pubblico che paga per divertirsi - implica automaticamente il suo sequestro, la sua reclusione in cassaforte, e sarà questa la condizione necessaria - e sufficiente - della propria efficacia.

Il Museo de las Cuevas de Altamira appare quindi non solo come caso esemplare, ma come situazione limite. L'opera è unica; una cosa sola - la grotta - vanno a vedere i turisti, e quell'opera unica non solo si troverà riprodotta migliaia di volte in *souvenir* che riempiranno gli appositi spazi, ma verrà proposta ai visitatori del museo - per principio, e cioè per conservarla e aumentare così infinitamente il numero di visitatori - soltanto come fotocopia.

Naturalmente Juan Navarro Baldeweg coglie l'ambiguità del problema e, una volta accettate le condizioni in cui dovrà lavorare, tutti i suoi sforzi si rivolgeranno a far sì che l'architettura del museo venga percepita come qualcosa di autonomo rispetto al contesto, come struttura in grado di imporsi per sé stessa e di esprimere una propria eloquenza. Ciò non implicherà tuttavia un atteggiamento di fuga da parte dell'architetto. Al contrario, il progetto rivendica un forte legame con il "tema", proponendosi come sua metafora e rendendo possibile una sorta di redenzione

architettonica della sua intrinseca perversità. L'architettura di Juan Navarro Baldeweg non parlerà dunque della distanza che si viene a creare fra l'originale e la sua copia, ma soltanto dei vantaggi di "un luogo" e di "un museo": non di conflitti "nella grotta", bensì di virtù "nella sua storia".

Si spiega così la scelta più significativa del progetto: il parziale interrimento dei corpi dell'edificio. Navarro giustifica tale scelta con la necessità di rispettare il paesaggio dissimulando al massimo l'intervento, ed è questo il motivo per cui la copertura - una superficie verde - del corpo centrale che accoglierà la riproduzione della grotta segue l'inclinazione del terreno, mentre le ali del museo si aprono lievemente a forma di ventaglio per adattarsi alla forma dell'insediamento. Ma in realtà queste sono questioni secondarie. Il museo seminterrato parla d'altro: per esempio, di una 'idea' di scavo. Nelle viscere della terra si trova la grotta originaria e sappiamo che le storie e leggende riguardanti la sua scoperta insistono sempre sul carattere prodigioso del fatto di penetrarvi, di entrare in una piega oscura della sua pelle che, dimenticata da migliaia d'anni, conserva un grande tesoro. Il museo di Juan Navarro Baldeweg sorge in una terra smossa e scavata e si adatta alla sua forma come se fosse sempre stato lì. Gli accessi, formati dalla pensilina che conduce all'atrio principale o dal muro che disegna una lamina sospesa in aria in cui si ritaglia l'ingresso alla grotta artificiale, sono - specialmente quest'ultimo - portali monumentali da cui si scende verso l'interno. Il taglio del terreno - la cornice, come la chiama lo stesso Juan Navarro Baldeweg - è talmente netto che l'edificio sembra sorto, resistendo al tempo, da una semplice operazione di pulizia, di svuotamento di terra; non solo, l'edificio stesso sembra essere in pendenza, non il terreno. Penetra la terra sperando forse in nuove escavazioni in zone nascoste, e mostra d'un tratto le sue meraviglie. Ora, qual è l'esatta forma che Juan Navarro Baldeweg ha dato all'edificio? Il corpo che accoglie il facsimile della grotta è evidentemente l'unico motivo "sicuro" nell'insieme di un progetto che include altre funzioni più "generiche": museo, centro studi, zone di svago e di consumo. Tale situazione si esprime nella distribuzione delle diverse parti del progetto: una struttura di considerevole grandezza, definita dalla forma quadrangolare della copertura, diventa il "centro decentrato" di un leggero panoptico, la cui fragilità si fa evidente nella stratificazione dei tetti e nell'elevazione dei lucernari a forma di coperchi sollevati. In questo modo, un vecchio tema di Juan Navarro Baldeweg, quello del "punto" e "fuga", diventa un'allegoria delle difficoltà e dei vizi di questo progetto, un esempio perfetto, come abbiamo visto, del museo che accoglie tutto senza contenere nulla. In effetti, l'edificio di Juan Navarro fugge dal cenotafio e dalle sue ambigue allusioni, e sceglie di inchiodarsi alla terra, scavandola per salvarsi.

Non solo allusioni, dunque. Anche illusioni. Navarro insiste nel proporci la copia della grotta come "ambito virtuale", o meglio, come "immagine specchio".

Narciso è sempre stato uno dei suoi terni.

Non vuole forse l'architettura in questo museo raggiungere l'impossibile, abbracciare il proprio riflesso?