



*Rirkrit Tiravanija, untitled 2009 (the house that cat built), 2026, particolare dell'installazione.
The House that Jack Built, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero.*

Rirkrit Tiravanija: the House that Jack Built

Hangar Bicocca, Milano

Domenico Scudero

La grande personale *The House That Jack Built* (1) di Tiravanija all'Hangar Bicocca di Milano, per la cura di Lucia Aspesi e Vincenzo Todolì, restituisce in un complesso sistema di pensiero e ordine progettuale una panoramica del lavoro di questo celebre artista, di fama internazionale, dai suoi esordi agli anni più recenti. La mostra funziona su vari livelli articolati. Introduce il percorso espositivo l'opera *untitled (demo station n.9)*, 2026, una grande spirale con scivolo che permette di risalire su una piattaforma circolare attrezzata per spettacoli musicali e performance. La struttura ispirata all'opera architettonica di Kiesler ospita per tutta la durata della mostra una serie di eventi musicali. È il primo impatto visivo e dà l'identità progettuale, direi quasi grafica, di tutto ciò che lo spazio espositivo contiene ma che rimane nascosto da una complessa architettura di tubi Innocenti schermati da teli di colore arancione che aprono corridoi e lagune di un enorme labirinto all'interno del quale si incontrano le successive installazioni.

Le linee grafiche guida della mostra sono orientate su questi tre livelli generali, progettuali: il legno vergine di strutture architettoniche dinamiche e costruttive, l'acciaio brutale dei sistemi modulari da impalcature edili che disegnano il complicato labirinto, la stoffa arancione che smorza la cruda identità dei materiali ma ne riempie l'aggressività con il suo forte gradiente coloristico. Su questi tre parametri la mostra si offre come un percorso di scoperta, quasi un viatico all'interno della produzione dell'artista di cui possiamo riconoscere alcuni specifici motivi determinanti: il costruttivismo architettonico, il concettualismo catartico e il più noto esistenzialismo relazionale. Se i tre parametri grafici coesistono in modo graffiante e cruento, alimentando una sorta di sconcertante rifiuto dello sguardo nel cammino verso le oasi in cui, fra le gabbie costruite dal percorso, si nascondono le varie installazioni, gli altrettanti pattern di riferimento aprono alcuni spiragli di quiete. Lo sono ad esempio le centinaia di kentie che punteggiano ogni spazio aperto dentro il labirinto, e costituiscono il vero autentico respiro di comunicazione relazionale fra il sé dell'osservatore e il contesto di un concettualismo radicale di cui riconosciamo immediatamente il referente in Broodthaers. Fra i pattern

adottati è quello più fluido, poiché la presenza delle piante lenisce l'acuminata ruvidezza che dalla colorazione dei teli, in arancio Superflex (2), è amplificato dalle travi grezze delle strutture in legno e dei tubolari in metallo.



A sinistra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 2002 (he promised)*, veduta dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero. A destra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 1997 (playtime)* 1997, particolare dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026, particolare. Foto Domenico Scudero.

L'installazione complessa è tutta incentrata sul citazionismo. Se con le strutture, in cui si evincono i legami con le architetture di Johnson, Prouvé, Scarpa, Schlinder, Le Corbusier, Lewerentz, e i legami sono connaturati al senso dell'abitare, al loro interno le citazioni avvengono per coefficienti filmici, o di immagine, come quei frammenti di *Playtime* di Jacques Tati, critica ironica sulle follie della modernità, e su cui aleggia una foto ritratto di Hitchcock. Si tratta di un gioco di rimandi e di riferimenti che segnala la circolarità fra passato e presente in quel turbinio di rifrazioni appropriative che sono degli anni ipermoderni. La scenografia di *Playtime*, infatti, è costruita, nello specifico frammento del loop in video, in uno spazio commerciale che ha le stesse caratteristiche della *Glass House* di Johnson, producendo in chi lo osservi una sorta di alienazione del riferimento esatto quasi come se si fosse dentro la scena.

Attraverso la citazione dell'architettura di Johnson il percorso della mostra assume una piega tristemente gioiosa. Questo ossimoro si spiega attraverso l'enfatizzazione concettuale del senso progettuale moderno, riportato al paradosso di gioco, lì dove la sua origine era funzione. Ma il cinico temperamento ipermoderno non attribuisce alcun valore all'idea di una funzione se non quella crepuscolare vissuta attraverso la propensione nichilista d'un esistenzialismo di relazione, fra cui, per l'appunto il gioco che, chiuso dentro le dinamiche di una locazione obbligata dagli schematismi, è l'oggetto di una triste gioia del vivere.

L'aspetto relazionale di Tiravanija, di certo apicale nel paesaggio di quel contemporaneo degli anni Novanta e i cui lasciti ci inseguono ancora, non ha alcun senso se espantato dalla più evidente malinconica tristezza esistenziale della vita come gioco schematizzato, in cui l'essere in vita percettibile deve misurarsi con strutture, codici e confini che solo la convivialità sembra poter alleviare, ma che infine non risolve. Questo aspetto relazionale è stato oggetto di molteplici e anche complicati generalismi d'autoctonia generativa, come di una scoperta essenziale per l'identità di un'arte che risolva neopragmaticamente i problemi dell'esercizio vitale. Tuttavia contrapponendo la libera socialità nel chiuso limite interiore di un modello strutturale questa risulta essere irrilevante, quasi una citazione in forma di fiction di ciò che l'esistenzialismo valutava in chiave d'esperienza. D'altra parte l'esperienza dell'artista, al di là dei giochi concentrici di rimandi e di allocuzioni logiche risulta essere in qualche modo determinante ma vincolata narcisisticamente. L'idea di fondo, ovvero che il funzionalismo sia stata una scoperta incardinata nei meccanismi di un modernismo sordo, in Tiravanija non trova in alcun modo la soluzione evasiva, ma si scontra con un contenitore sovradimensionato di un gioco che citando il passato di teoremi culturali viene frammentato, riappropriato, decontestualizzato e ruminato in forma di assenza, un gioco privo di impegno e di esistenza. Al di là delle sue buone intenzioni e delle sue palesi capacità intellettive, l'opera di Tiravanija riesce a evocare perfettamente quella modalità d'una estetica sensibile che non riconosce affezioni, disumanizzata dalla volontà specifica di appartenere alle logiche di un tempo, alla sua forma, al *kunstwollen*.

Ad esempio in *untitled 1998 (dom-ino)*, 2026, l'artista ci offre la modalità di mediazione da lui suggerita per poter affrontare il disagio dell'esistere. Si tratta qui d'un esistere che ha assorbito le istanze costrittive della modernità e ne rimugina l'impatto riedificando una copia di *Maison Dom-ino*, prototipo abitativo del 1914 progettato da Le Corbusier, il cui schema modulare è stato adottato in repliche dagli aspetti vari in tutto il mondo. Qui Tiravanija isola lo scheletro portante e lo dispone al servizio del pubblico come spazio per lo svago. L'operazione è solo in apparenza una citazione nel senso di rimando ad un contenuto, ancorché funzionale, del passato. Si tratta invece della decostruzione del valore della funzione in quanto spazio dell'abitare, lì dove la struttura è comunque talmente invasiva nel suo esercizio di costruito, da obbligare alla coercizione, alla prigionia. Il gioco è quindi, in questo caso, solamente il tempo che rimane all'esercizio del vivere, lì dove la costrizione obbliga all'assenza, alla chiusura, alla dislocazione fra mente e prodotto del lavoro e azione, che rimangono come vincolati all'interno d'una gabbia d'alienazione. D'altra parte anche la casa di Tiravanija, o almeno alcuni suoi frammenti, riprodotti e esposti nella parte finale della mostra, nel cosiddetto Cubo dell'Hangar, fanno luogo a sé come una sorta di inventario di morte a cui ci si introduce attraverso la rievocazione dell'ingresso della cappella del *Memoriale Brion* progettato da Scarpa per la famiglia Brion. Al di là di ogni ragionevole dubbio, siamo quindi introdotti all'interno di un memoriale, i cui oggetti cinerari sono frammenti di progetti, condivisioni con artisti (parimenti celebri) e fantasmatiche presenze animali, come quella del defunto gatto nero di Tiravanija a cui è intitolata l'installazione complessa *untitled 2009 (The House that Cat Built)*, 2026. Qui l'evidenza di un esistenzialismo nichilista dell'artista si palesa sia nei confronti di ciò che lo precede ma anche in ciò che lo seguirà dopo la sua fine d'esistenza; saranno frammenti di video, cimeli d'esistenze passate, qui raccolti con i contributi di amici artisti che con l'autore hanno condiviso esperienze e spazio tempo. Sdraiato su una poltrona BKF progettata nel 1938 dal Grupo Atrul (nota anche come Butterfly Chair), il fu gatto nero è anche il protagonista di un lungo film della durata di sei ore, durante le quali sonnecchia annoiato e a tratti vigile.



A sinistra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 1997 (playtime)* 1997, particolare dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero. A destra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 1998 (dom-ino)*, 1998, veduta dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero.

Si dirà che tutto ha ben poco a che vedere con il profilo più noto di Tiravanija, ma è proprio questo il punto. In primo luogo l'intossicazione da arte relazionale che ha contaminato ogni discorso sul contemporaneo a partire dalla metà degli anni Novanta è stata talmente pressante che non si è più riflettuto con attenzione sulle modalità e sulle conseguenze reali di quanto si stava praticando. Non è un caso, a mio personale giudizio, che il nome di Bourriaud venga citato con una qualche parsimonia (3). Per questo autore si è trattato di un tipico caso d'inflazione che ha disorientato la sua lettura e in particolare persino le modalità di ricezione delle sue pubblicazioni. Resta comunque il dato che si parli di arte relazionale facendo attenzione a tenerne conto con una distanza oculata. Di fatto l'idea che l'arte di Tiravanija fosse il primo indizio di un rinnovamento dopo la claustrofobia degli anni Ottanta, rotta da singoli fenomeni che poi sono diventati noti solo successivamente, non è del tutto sbagliata. Tuttavia è anche vero che se i primi momenti pubblici di Tiravanija possono essere annoverati fra quelli più emblematici nel contesto di una rinnovata socialità, e quindi relazione, fra pubblico e autore, è anche vero che si trattava di appropriazioni d'una tipologia esistenziale in cui il vissuto dell'artista,

cuoco, ospite, era fondamentale, ma non dimentichiamo che autori come Alison Knowles, Allan Kaprow e Pauline Oliveros, si relazionavano con il pubblico, offrivano del cibo, condividevano musica, era anche quella arte relazionale. Con questo non voglio sminuire né l'intelligenza né la capacità di Tiravanija di coinvolgere, come in *Utopia Station* (4), e relazionare, ma si tratta comunque di un percorso che si situa su un crinale che ha origini molto moderniste. A giudicare da questa mostra, dal modo attraverso cui è stata realizzata, sembra evidente che al di là di ogni elucubrazione rimangano alcuni tratti che ne caratterizzano l'insieme. Ne elenco alcuni.



A sinistra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 1996 (rehearsal studio no.6, open version) 1996*, veduta dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero. A destra. Rirkrit Tiravanija, *untitled 2009 (the house that cat built)*, 2026, particolare dell'installazione. *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026. Foto Domenico Scudero.

1 - Per quanto evidenza di un lavoro di condivisione, e anche pubblico, si tratta di qualcosa che ha il suo possibile lascito solo attraverso la partecipazione a contesti, prestigiosi, elitari e, a parte il raro caso dell'Hangar Bicocca, difficili da frequentare. L'esistenza stessa di un'arte che voglia fare relazioni inserita in un contesto etichettato come istituzionale determina anche una modalità di somministrazione con tratti occludenti. Questo è oramai acquisito comunemente e non stupisce se, di conseguenza, l'autore stia muovendosi verso un'orchestrazione più concettuale del lavoro da esporre.

2 - Superando l'idea che questa opera complessa sia esclusivamente relazionale, è anche un lavoro che consente la partecipazione attiva, come ad esempio in *untitled 1996 (rehearsal studio no. 6, open version)*, 1996 o anche nella spirale di cui si è già detto. In questi due casi si tratta però di azioni, peraltro interessanti, che non hanno nulla dell'occasionale, del fortuito o di relazionale. Il lavoro dell'artista è quello di preparare una scenografia all'interno della quale si svolge un'azione, ovvero fa il lavoro di producer: questo è esattamente quello che fa il producer musicale o teatrale. Si tratta quindi dell'appropriazione di una tipologia di lavoro che è sottratta alla sua origine e che viene impiantata all'interno di uno spazio espositivo. Di certo il pubblico dell'arte non chiamerebbe mai artista un producer, poiché nel sistema dell'arte quel ruolo specifico risiede alle spalle dell'ideatore della mostra. Ma qui il ruolo si inverte. Il performer è un prodotto anonimo, il producer è colui che ne firma e se ne attribuisce l'opera.

3 - Considerando i punti 1 e 2 a me sembra che il lavoro di Tiravanija e in particolare quello sulle rappresentazioni musicali - per mio specifico interesse sonoro - devolute a chi voglia prenotare una partecipazione, sia l'aspetto centrale di tutto il contenuto, al di là delle citazioni, del nichilismo, dell'aracnofobia e della aurofilia. Si tratta di un lavoro che ha come carattere il cinismo di chi consideri l'altro da sé uno strumento malleabile, programmabile e comunque oggettuale di cui appropriarsi. D'altra parte Tiravanija appartiene a quella generazione che ha fatto del cinismo un'autentica filosofia di vita, appropriandosi di alcuni tratti che si considerava dominanti nell'archetipo intellettuale di un passato remoto. Indifferenti alle cose umane, sprezzanti del mondo, di cui riconoscere la corruzione, ma solo per erigersi a baluardi di correttezza di cui essere esempio, per vivere di un nomadismo radicante (5) che permetta di non sporcarsi con le immondizie del proprio tempo: questo è il dato del cinismo contemporaneo, ma poiché si tratta di un carattere di cui ci si appropria in modalità ipermoderna, come di uno strumento atto a codificare alcune modalità d'agire, è anche tautologicamente una riversione contraddittoria del sé, poiché produce ciò che non si crede possa funzionare (6). Anche una semplice riduzione come quella del progetto architettonico modernista riprodotto in scala 1:2, *untitled 2026 (half-scale single family home no.47, with interior decoration by*

children of “scuola bambini bicocca and ABC del quartiere”, ages 4 to 6), 2026, costituisce un ulteriore atto di cinismo poiché considera che i valori del modernismo, in questo caso del progetto *Casa unifamiliare n. 47* (1939) di Lowenrentz, siano praticabili riducendoli a gioco per bambini. Lowenrentz funziona per fare in modo che loro “si” mettano a giocare, in cui il “si” coinvolge “loro” come parte oggettuale, impersonale heideggeriano strumento di potere sull’altro da sé (7).

La domanda che “mi” pongo è quindi questa. Tiravanija e gli artisti ipermoderni di questo ipersistema dell’arte ipernazionale e iperclassista hanno un’idea chiara di cosa sia il nostro mondo, oppure semplicemente non se ne occupano, così come beatamente ridanciani sulle gravi condizioni del loro tempo partecipavano alla farsa della *Biennale dei Caraibi* (8) di Cattelan e Jens Hoffmanns? E il suo è un lavoro che parla di relazioni facendo conto che l’unica relazione che conta, che sia ovviamente divinatoria, sia quella personale, la sua propria esistenza?

Concludo con un atto di pensiero lukacsiano, l’arte di RT è realista, produce ciò che si rispecchia nella sua esistenziale coscienza e nel suo proprio tempo. Quello di Tiravanija è quindi un bellissimo lavoro di tempi bellissimi, oppure è un pessimo lavoro di tempi orribili. In ogni caso, come forse avrebbe detto (il vecchio) Kubler è questa la forma del (nostro) tempo.

Luglio 2026

1) *The House that Jack Built* è una filastrocca inglese. La filastrocca è in stile gotico, oscuro, termina con un topo morto sul pavimento, dopo essere stato ucciso da un gatto. La filastrocca restituisce un senso di ripulsa e di ironia macabra. Con lo stesso titolo Lars von Trier ha realizzato uno dei suoi film horror. I Metallica con questo titolo hanno inciso un brano in *Load*, 1996. Le kentie, che potrebbero essere accumulate al topo in questione, a onor di cronaca, il 7 luglio, giorno della mia visita alla mostra, erano moribonde.

2) *Arancio Superflex* è un filo elettrico multipolare estremamente flessibile usato per i circuiti elettrici. Il gruppo artistico *Superflex* ha usato questo nome e il colore arancio come identità aziendale.

3) *Arte relazionale* di Nicolas Bourriaud ha dominato la scena dei primi anni del Duemila e ha anche influenzato la lettura delle opere successive dello stesso autore, come *Radicant*, *Inclusioni* e ne ha anche fatto un obiettivo di alcune polemiche soprattutto con l’ambito della critica sociologica. Cfr. Nathalie Heinich, *Il paradigma dell’arte contemporanea*, ed. it. Johan & Levi, Milano, 2022 (ed. or. fr. 2014).

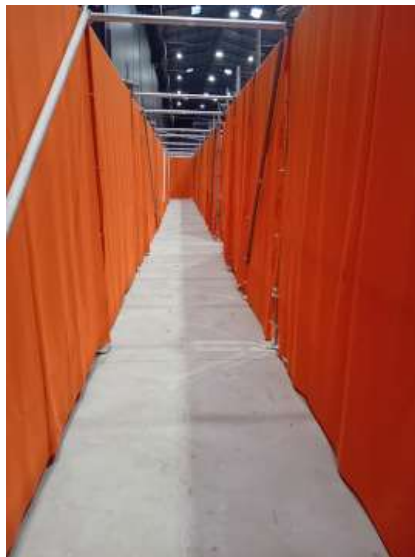
4) *Utopia Station*, a cura di Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, 50^a Biennale di Venezia, 2003.

5) Nicolas Bourriaud, *Il radicante. Per un’estetica della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2014 (ed. or. fr. 2009).

6) Peter Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 2013, p. 48-56.

7) Ivi, p. 123-145. Sloterdijk identifica nel “si” scaturito dall’analisi ermeneutica esistenziale heideggeriana la tendenza alla costruzione di un pensiero (e di un comportamento vitale) che ambisca ad andare al di là del bene e del male ma evitandone ogni perfezione metafisica che suonerebbe contraddittoria. Il cinico contemporaneo svuota il suo esistenzialismo da qualsiasi critica morale traducendo l’analisi in intento ontologico divinatorio.

8) D.S., *Cosa si nasconde dietro la Global Art*, la critica.net, 14 aprile 2001, <https://www.lacritica.net/scudero3.htm>.



Rirkrit Tiravanija, *The House that Jack Built*, Hangar Bicocca, Milano, 2026, particolare dell’installazione.
Foto Domenico Scudero.



Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale