A Milano il labirinto di Rirkrit Tiravanija ripensa lo spazio espositivo



di Mattia Caggiano

La mostra di **Rirkrit Tiravanija** (Buenos Aires, 1961) negli spazi del **Pirelli HangarBicocca**, è l'occasione per scoprire la ricerca in ambito architettonico dell'artista. Conosciuto per le sue celebri situazioni conviviali – nelle quali si è spesso chiamati a partecipare attraverso l'atto di cibarsi insieme –, Tiravanija ha fatto dello spazio costruito uno strumento politico, attraverso il quale plasmare il rapporto tra individuo e ambiente.

UN PALCOSCENICO PER TUTTI

All'ingresso della mostra, *untitled 2026 (demo station no. 9)* introduce il visitatore nell'universo architettonico dell'artista. La struttura è una riproduzione della **Raumbühne** – il "palcoscenico spaziale" – progettata da **Frederick Kiesler** nel 1924 per la **Konzerthaus** di **Vienna**, in antitesi al palcoscenico a proscenio. La struttura originale era una torre in legno e metallo, percorribile in più direzioni e dotata di una rampa elicoidale, rendendo l'architettura una parte della drammaturgia messa in scena. Il lavoro di Tiravanija mantiene la vocazione performativa del Raumbühne, sulla sua sommità, infatti, si tengono workshop, talk e performance. La piattaforma evoca le avanguardie russe e in particolar modo il costruttivismo, da cui Kiesler fu profondamente influenzato. La spirale ascendente dello scenografo è compatibile con il Monumento alla Terza Internazionale di **Vladimir Tatlin** (1919-1920), una struttura in rotazione tesa verso l'alto, nella quale la forma assumeva il potenziale di un manifesto politico. Nella struttura si può leggere anche una correlazione per contrasto con il panopticon, dispositivo carcerario teorizzato da Jeremy Bentham e interpretato come paradigma delle società disciplinari moderne da Michel Foucault. Il panopticon è una struttura a doppio cilindro concentrico nella quale i detenuti, posti nelle celle perimetrali, sono costantemente esposti allo sguardo di una torre centrale, senza poter vedere chi li osserva. La geometria panottica è chiusa, si avvolge su sé stessa. La spirale è il suo opposto formale: non si chiude, si svolge. Dove il cilindro concentrico sorveglia e punisce, la spirale ascende e dispiega, offrendosi nel lavoro di Tiravanija come piattaforma di crescita collettiva.

UN LABIRINTO PER SOVVERTIRE LO SPAZIO ESPOSITIVO

Al centro della mostra si impone un grande labirinto. Le sue pareti, costruite con l'ausilio di tubi innocenti e stoffa arancione, si snodano all'interno dello Shed. Questa struttura spaesante guida il visitatore verso le aree in cui Tiravanija ha allestito le situazioni tipiche della sua pratica artistica. Il labirinto non è un semplice dispositivo allestitivo – una modalità particolarmente complessa di allestire il percorso della mostra –, ma introduce una torsione nelle prassi museali per cui le mostre dovrebbero essere accoglienti e lineari. Il dedalo arancione si ramifica in più direzioni, rendendo possibile l'attraversamento della mostra secondo diversi itinerari. **Il visitatore sperimenta una momentanea solitudine, una sospensione relazionale che precede l'incontro con l'opera**. Ne emerge un ossimoro significativo: nella mostra di un artista associato a pratiche di incontro e condivisione, prima di riunirsi bisogna rimanere soli e perdersi. È una condizione che richiama *la solitudine del Minotauro,* figura mitologica incarcerata da Dedalo dentro un labirinto, evocata da **Franco Rella** nel suo ultimo saggio (Nino Aragno, 2023). Attraverso la metafora del labirinto, il filosofo reagiva alla visione di un mondo svuotato dalla reclusione imposta durante la pandemia. Uno spazio ambivalente, che da un lato trattiene chi lo percorre, dall'altro lo protegge da ciò che si trova al suo esterno. **Nella mostra di Tiravanija perdersi è la condizione necessaria per incontrare i lavori dell'artista, radicalizzandone il coinvolgimento.**

UN PERCORSO ICONOGRAFICO TRA POLITICA E CULTURA

Nel labirinto i lavori di Tiravanija si incontrano come tappe di un percorso non lineare, ognuna in grado di attivare una situazione differente. Fra le presenze più significative c'è *untitled 2002 (he promised)*, originariamente esposta alla Secession di Vienna. Si tratta di una struttura ispirata alla Kings Road House di Rudolf Michael Schindler, qui riproposta non più in metallo cromato, come nell'artist run space austriaco, ma in legno, materiale comune a tutte le strutture effimere della mostra milanese.

Fino al 26 luglio
RIRKRIT TIRAVANIJA. THE HOUSE THAT JACK BUILT
A cura di Lucia Aspesi e Vincente Todolí
Pirelli Hangar Bicocca
Via Chiese 2, Milano
pirellihangarbicocca.org

Rirkrit Tiravanija, *untitled 2026 (demo station no. 9)*, 2026. Veduta dell'installazione, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2026. Courtesy l'artista e Pirelli HangarBicocca, Milano Foto Agostino Osio

Attorno ad essa si dispongono numerose palme, elemento ricorrente nella pratica di Tiravanija e citazione esplicita a *L'Entrée de l'exposition* (1974) di **Marcel Broodthaers**, opera nella quale la pianta tropicale fungeva da elemento decorativo apparentemente innocuo, eppure denso di implicazioni. La palma evoca un immaginario esotico strettamente legato alle dinamiche di potere coloniali. In Tiravanija, questo riferimento si inserisce in una riflessione sulla condizione diasporica e sulle strutture invisibili che regolano i flussi culturali globali. Poco oltre, *untitled 1992 (cure)* offre al visitatore la possibilità di fermarsi a prendere del tè. La struttura delimitante lo spazio è costruita con un tessuto arancione – lo stesso delle vesti dei monaci buddhisti – capace di tracciarne i volumi senza chiuderli, per lasciarli permeabili. Un materiale apparentemente funzionale porta con sé una stratificazione culturale precisa, radicata nelle pratiche spirituali e comunitarie del Sud-est asiatico. Altrove nel percorso si incontra *untitled 2026 (pavilion, table and puzzle representing the famous painting by Delacroix La Liberté guidant le peuple)*: un tavolo progettato da Jean Prouvé, riconvertito in tettoia, sotto il quale i visitatori sono invitati a contribuire alla costruzione collettiva di un puzzle che riproduce il celebre dipinto di Delacroix. La scelta dell'immagine non è casuale, *La Liberté guidant le peuple* (1830) è una delle iconografie politiche più cariche della modernità occidentale, un simbolo della rivoluzione come atto collettivo. Frammentarla in un puzzle da ricomporre insieme trasforma un gesto apparentemente ludico in una riflessione sulla possibilità di ricostruire l'idea della libertà attraverso uno sforzo plurale.

IL MEDIUM RELAZIONALE

Uscendo dal labirinto, attraverso la soglia circolare ispirata all'ingresso della cappella del Memoriale Brion di Carlo Scarpa, si accede all'area finale della mostra. Tiravanija vi ha allestito una ricostruzione in legno della propria casa a Chiang Mai, *untitled 2009 (the house the cat built)*. All'interno cede una parte della sua retrospettiva ad alcuni amici artisti, in una pratica di condivisione dello spazio espositivo che ricorda quella vista due anni fa a Palazzo Grassi, nella mostra di Julie Mehretu (*Ensamble*, 2024). Questo ultimo intervento, come i lavori descritti finora, resiste a una lettura che si esaurisca nella dimensione conviviale e relazionale con cui una parte della critica – e in particolar modo Nicolas Bourriaud – ha spesso inquadrato la pratica di Tiravanija. Le situazioni costruite dall'artista non sono fini a sé stesse, ma sono dispositivi attraverso i quali emergono tensioni politiche radicate nella storia: dalle implicazioni della migrazione alle modalità di coabitazione dello spazio pubblico. La relazione non è il punto di arrivo, ma il medium attraverso cui queste tensioni diventano visibili e praticabili nell'esperienza del visitatore.

IN CONVERSAZIONE CON RIRKRIT TIRAVANIJA

Questa mostra è ricca di strutture architettoniche effimere e la stessa comunicazione ufficiale del Pirelli HangarBicocca racconta l'esposizione come un'occasione nella quale approfondire la tua ricerca in ambito architettonico. John Dewey, in *Arte come esperienza*, individua nell'architettura l'esempio perfetto attraverso il quale osservare come spazio e tempo siano strettamente legati durante l'atto percettivo: anche la struttura più solida e immobile non diventa oggetto di esperienza estetica senza la dimensione temporale. Sono molto interessato a come concepisci nel tuo lavoro il rapporto tra le forme architettoniche e le esperienze che avvengono al loro interno: in che misura e in che modo la struttura plasma l'esperienza?
Direi che, in un certo senso, hai già risposto a tutto. Il mio approccio è in realtà molto semplice: costruisco un tavolo, e naturalmente il tavolo è aperto a tutti, disponibile affinché le persone possano riunirsi attorno ad esso. Ma quel tavolo può trovarsi dentro una stanza, e anche la stanza, a sua volta, può assumere un significato. Ciò che per me è importante riguarda una certa stratificazione di dettagli, all'interno di una configurazione di spazio e tempo che, se attraversata con una permanenza prolungata, permette di accedere progressivamente a un'esperienza più profonda. Anche un elemento apparentemente semplice, come una soglia ripensata a partire da Carlo Scarpa e ricollocata in questo contesto, può già produrre una percezione completamente diversa, non tanto dell'architettura in sé, quanto dello spazio. Una sorta di dispositivo di inquadramento che ho osservato anche nel lavoro di altri. Per questo tendo a utilizzare l'architettura soprattutto come un modo per "inquadrare" le persone, per fornire loro un contesto. Abbiamo bisogno di comprendere dove ci troviamo. Per me è stato anche un processo personale: capire dove sono. Provenendo dall'Asia, si trattava di comprendere cosa significasse essere qui, e molto di questo era legato a una dimensione aspirazionale, in relazione al modernismo, ma anche alla cultura, alla cucina. Poi, forse, con il tempo e con la permanenza, si inizia a cogliere anche una certa forma di fallimento. Ma il fallimento non è la struttura in sé, è piuttosto l'incapacità di riconoscere la possibilità del caos.

I tuoi lavori hanno un legame molto stretto con lo spazio ma rispetto a molti artisti la cui ricerca è andata in maniera più decisa nella direzione dell'arte ambientale – penso a Gregor Schneider o a Gian Maria Tosatti, per esempio – c'è una differenza sostanziale: loro tendono a lasciare il visitatore in una relazione aperta con l'ambiente, senza attivazioni collettive prestabilite. Tu invece inserisci una situazione all'interno dell'architettura che costruisci. Vista questa differenza sostanziale, ritieni ci sia un legame fra la tua pratica artistica e l'arte ambientale?
Sì. Voglio dire, viviamo dentro un ambiente. Quando parlavo del prestare attenzione all'interno di una struttura, di uno spazio, o anche semplicemente nello stare seduti attorno a un tavolo, mi riferivo proprio a questo: al modo in cui si abita un ambiente, al modo in cui si entra in relazione con esso. Oggi, in un certo senso, ci chiediamo continuamente se non stiamo facendo troppo. Anch'io, quando realizzo un lavoro, non penso tanto al materiale in sé – non sto facendo qualcosa con il legno – quanto piuttosto a dove quell'oggetto andrà, a dove rimarrà. Mi piace pensare che, come dicevo, non si tratti del tavolo, ma delle persone. E allora la domanda diventa: quanto piccolo può essere un tavolo capace di accogliere il maggior numero possibile di persone?

ORGANIZZARE L'ESPERIENZA ATTRAVERSO L'ARCHITETTURA

Quando Rirkrit Tiravanija parla del suo lavoro attraverso la metafora del tavolo, non si riferisce a un oggetto specifico, ma a una funzione, costruire una struttura ideata per essere condivisa. Il tavolo è, in questo senso, un dispositivo elementare che prende forma solo nel momento in cui qualcuno vi si siede. Un uso concreto e ricorrente di questo principio si trova nella ricerca di **Mario Merz**. A partire dagli anni Sessanta, il tavolo compare come elemento centrale nei suoi lavori. Nel 1972, Merz realizza una serie di tavoli in cui il numero dei posti a sedere cresce seguendo la sequenza di Fibonacci. La variazione non è puramente formale. L'aumento dei commensali implica ogni volta una riconfigurazione del rapporto con lo spazio che li accoglie. Il tavolo assume così un valore strutturale. È un oggetto concreto, ma anche un principio a partire dal quale ripensare l'architettura. Per questa ragione il confronto con Tiravanija è pertinente. Le architetture esposte in *The House That Jack Built* non sono forme autonome, ma dispositivi che organizzano la presenza dei visitatori, plasmando l'esperienza compiuta al loro interno. Affermando che non è il tavolo a contare ma chi vi si siede, Tiravanija sposta l'attenzione sullo stesso piano su cui si muove Merz. Per entrambi, l'architettura vale in quanto costruisce una relazione tra individuo e ambiente.