

Da: *Nalini Malani. La rivolta dei morti. Retrospectiva 1969-2018. Part II*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), Hatje Cantz, Berlino 2018, pp. 60-109.

## ***Linea Recta, Linea Perplexa: Muoversi in un tempo intricato con Nalini Malani***

**Mieke Bal**

L'arte di Nalini Malani si muove e non smette di muoversi, non solo dall'India all'Europa ma, con questa retrospettiva, anche da Parigi al Castello di Rivoli. La sua opera è fondamentalmente *arte in movimento* anche sotto molti altri aspetti. Nei suoi lavori può esserci infatti un movimento meccanico, come nei giochi di ombre di due delle opere presenti in mostra, *The Tables Have Turned* [La situazione si è rovesciata] (2008) e *In Search of Vanished Blood* [Alla ricerca del sangue scomparso] (2012), dove il moto è determinato dalle proiezioni, esse stesse costituite da immagini in movimento che attraversano cilindri rotanti. Oppure può esserci un movimento in video, come per *Mother India* [Madre India], un filmato monumentale su cinque schermi. O ancora, le opere risultano in movimento perché sono state dipinte al rovescio su una superficie trasparente e lucida come il vetro, il lexan o il mylar e, di conseguenza, i visitatori non possono fare a meno di vedere se stessi riflessi su di essa, diventando così consapevoli dei movimenti del proprio corpo. In altri lavori, apparentemente immobili, i dipinti sono composti da frammenti di movimento che si muovono da un pannello all'altro in una suddivisione filmica di inquadrature giustapposte, cosicché almeno l'occhio è costretto a spostarsi da un pannello all'altro. Ne sono un esempio il quadro a trenta pannelli *Cassandra* o anche *Twice Upon a Time* [C'era due volte], composto da undici pannelli. Secondo un'ulteriore variante del movimento, alcune opere sono ideate per essere effimere, e si muovono così nel tempo: i disegni di *City of Desires* [Città dei desideri] sono eseguiti usando il carboncino, uno strumento precario che alla fine verrà cancellato dai muri, ri-mosso. Inoltre, in ogni opera, a questi movimenti "tecnici" se ne sovrappone un altro, quello emotivo (come in "com-mosso"), sollecitato dalla modalità pittorica dell'artista e dalle allusioni a situazioni di vita reale. Questo moto può spingerci verso un movimento di tipo politico: un cambiamento di opinione, di priorità, e un atteggiamento più attivo. Tutti questi moti si uniscono alla caratteristica basilare dell'arte, che è *vitale*<sup>1</sup>.

Nel presente saggio osservo che questo movimento molteplice e continuo spiega come e perché Malani sia un'artista profondamente politica, anche grazie alla natura estetica della sua arte. Malani è contraria alla *rappresentazione* delle situazioni politiche – o, più direttamente, della violenza dilagante – che mette sotto accusa e contro cui intende opporsi. Ma come può l'arte dare forma a tale opposizione se non mostrando l'avversario? Il dilemma della rappresentazione consiste nel rischio di ripetere ed esporre al voyeurismo la violenza che si aborrisce e si vuole sradicare, regalándole così presenza e forza. La prima soluzione di Malani a questo dilemma è accogliere e integrare il fatto che, nel suo rapporto diretto con il pubblico, il processo artistico sia un elemento indispensabile di questa opposizione. In sintesi, e semplificando forse troppo, le opere d'arte

---

<sup>1</sup> Nella sezione dedicata alla stanza 35 del presente saggio spiegherò il background filosofico di questa concezione dell'arte come sostanzialmente in movimento.

prendono vita quando vengono viste. E per essere viste, devono essere mostrate. La finalità espositiva, in qualche modo, influenza le opere mostrandole sotto una determinata luce, con certi accostamenti, in uno spazio specifico. Posizionare un'opera d'arte accanto a un'altra fa la differenza per entrambe, poiché la giustapposizione aggiunge livelli di significato basati sull'“effetto collaterale” della metonimia, che può essere di mutuo sostegno, integrazione o continuazione. Ma può anche essere dialogo, contraddizione, discrepanza temporale o spaziale, rinforzo metaforico. In quest'ottica la curatela fa parte dell'opera, e viceversa. Nel caso dell'arte politica come la intendo io, il ruolo del curatore è fondamentale perché ciò che può rendere l'arte politicamente efficace non è il tema, l'oggetto o il significato ma ciò che accade nel rapporto fra l'insieme delle opere e chi le guarda e ne è colpito: l'*evento artistico*. Da qui l'analisi *exhibition-specific* che segue, condotta a partire dalle mie conoscenze relative a questa mostra a Rivoli<sup>2</sup>.

Sulla base di questa variazione del concetto di *site-specific*, nella mia analisi della Parte I di questa retrospettiva, tenutasi al Centre Pompidou di Parigi nel 2017, il pensiero chiave era quello della *circolarità*, che caratterizzava dal punto di vista formale sia la mostra sia le opere di cui era composta. La scelta è stata in parte motivata dalla struttura aperta della rassegna, che permetteva a ciascuno di scegliere liberamente se andare a destra, e seguire così un itinerario più o meno cronologico, o a sinistra e iniziare con le opere più recenti. Nel mezzo del dilemma fra sinistra e destra c'era una “spina” al centro, una video installazione/gioco di ombre dal titolo *Remembering Mad Meg* [In ricordo di Margherita la Pazza], che bisognava necessariamente attraversare prima di raggiungere le sale sui due lati. E prima ancora di quella spina, l'ingresso era già occupato da un disegno a parete che – come era chiaro fin dall'inizio – sarebbe scomparso in seguito a una *erasure performance* [performance di cancellazione] eseguita dal personale del museo durante il periodo della mostra. Questo disegno e la sua cancellazione ricordavano che, qualsiasi cosa si decidesse di fare, era necessario iniziare nel presente. L'ossessione per la cronologia, così prioritaria in una disciplina come la storia dell'arte, risulta quindi subito scardinata, sostituita da un senso di perplessità che lascia ciascuno da solo con i propri mezzi. Forse confuso, ma anche – e più significativamente – responsabilizzato, il visitatore diventa attore della propria esperienza *in e con* quest'arte. E all'agire è legata in modo intrinseco la presa di responsabilità.

Al Castello di Rivoli lo spazio è completamente diverso e impone un itinerario unidirezionale, poiché le cinque sale al terzo piano dell'imponente edificio sono disposte una dopo l'altra. Normalmente ciò implicherebbe una “linea recta”, anche se in realtà la linea non è poi così retta e il percorso prende forma di cerchio per terminare là dove è iniziato, accanto all'ascensore. Dunque anche qui bisogna compiere una scelta: se girare a sinistra o a destra all'arrivo al piano. E non è tutto. Le sale si succedono l'una all'altra ma all'interno di ognuna, a confondere ogni idea di linea retta, ci sono proprio le opere di Nalini Malani, politicamente concentrata sul ricorrere della violenza e sull'impossibilità di credere in una cronologia che la collochi nel passato. Quindi, per quanto si tenti di mantenerlo rettilineo (in forma di *linea recta*), l'itinerario non può che essere contorto, diventando una *linea perplexa*. Questa parola latina risuona nel nostro aggettivo “perplesso”: “rimanere incerti, dubbiosi, disorientati, allibiti”; e coinvolti. Infatti chi visita la mostra si trova di fronte (o *insieme*) a opere che da un lato sembrano respingere l'evoluzione crono-logica del percorso artistico suddiviso in fasi – gioventù, maturità, senilità – e i giudizi di valore a essa collegati, ma dall'altro rifiutano di dimenticare la logica sottesa alle opere precedenti, cancellando

---

<sup>2</sup> Come nella Parte I, per evitare di citare più volte i miei lavori precedenti, farò riferimento a tali pubblicazioni in nota. Potrebbe sembrare una forma di autocompiacimento, ma è necessario per evitare accuse di “auto-plagio”, la più recente moda accademica. Per una panoramica sulla curatela delle mostre qui brevemente accennata, si veda il mio libro del 1996 sull'argomento, in particolare l'Introduzione. Il rischio della rappresentazione come ripetizione è trattato nel capitolo “A Postcard from the Edge”.

in tal modo le convinzioni di una vita intera. Quindi, la *linea recta* dello spazio espositivo è complicata da una *linea perplexa*. L'opera di Malani rifiuta ogni senso della storia intesa come lineare (*recta*) per non indurci a credere che col tempo, visto che abbiamo imparato dal passato, il mondo sia diventato un luogo migliore.

Di seguito analizzerò per ogni sala il modo in cui le opere continuano a muoversi (e a farci muovere) e come quel movimento influisca, a tutti i livelli, sulla modalità politica con cui esse si rivolgono a chi le osserva, pur non imponendo significati né tanto meno rappresentazioni delle situazioni politiche sottintese. L'attenzione al movimento ha tre obiettivi:

- rendere giustizia a un aspetto importante di gran parte del lavoro di Malani nel corso di tutta la sua carriera;
- comprendere l'incisività politica del suo lavoro;
- spiegare, attraverso l'esempio della sua arte, come l'arte politica possa essere operativa solo se non rappresenta questioni politiche e se non si fa portavoce di dichiarazioni propagandistiche a favore di una particolare idea.

Alla luce di questi obiettivi considereremo di nuovo come chiave di lettura della mostra la modalità *exhibition-specific* che Malani adotta per realizzare, selezionare e disporre le sue opere. In quest'ottica, il concetto di *site-specific* da cui quella deriva trova la sua migliore identificazione nella declinazione, proposta da Joanne Morra, di *site-responsive*: l'adeguatezza al sito è equivalente all'adeguatezza all'osservatore – la cui presenza porta l'arte alla vita e al movimento – e all'adeguatezza al mondo, di cui l'inevitabile natura politica dell'opera è incarnazione. Lo spazio espositivo è, in un certo senso, un'immagine del mondo, anche se non ne è assolutamente un "riflesso" né una "rappresentazione". È uno spazio infestato e tormentato dalla figura di Cassandra, la donna che rovesciò il concetto stesso di storia lineare: la sua voce, le sue parole e le sue urla si rincorrono per tutta la mostra<sup>3</sup>.

### **Movimento nella storia: cancellazione e contemporaneità**

Solo per gioco, per come la posso immaginare nel momento stesso in cui scrivo, seguirò la *linea recta* indicata dai numeri delle sale: dalla 34 alla 38. Nella 34, questa illusione di progresso viene immediatamente interrotta da un'opera eseguita tra il 1992 e il 2018, suddivisa in episodi di cui rimangono solo tracce transitorie. Il lavoro, intitolato *City of Desires*, è un grande murale a carboncino, del genere di cui abbiamo detto prima, che in un secondo momento, nel corso di una *erasure performance*, viene cancellato dall'artista stessa oppure dal personale del museo o dai visitatori secondo le sue istruzioni. A partire dal 1992, Malani ne ha realizzate diverse versioni praticamente in tutte le mostre a cui ha partecipato. E per dilatare la storia di violenza contro cui la sua arte punta il dito, sul grande murale è stata proiettata l'opera *Dream Houses* [Case da sogno] che ne è diventata parte integrante. *Dream Houses* è stata la prima animazione stop-motion di Malani, realizzata nel 1969 su pellicola 8mm e ora rielaborata tecnicamente per questo evento: un innesto che è un altro modo per aggiornare l'opera al presente. Così *City of Desires* può essere letta come una produzione degli anni 1969-2018.

---

<sup>3</sup> Morra ha sviluppato questo concetto in uno studio approfondito del modo in cui l'arte è stata curata nei Freud Museums, a Vienna e soprattutto a Londra. Cfr. Morra 2017. Su Cassandra, leggi più oltre. Non ho abbastanza spazio per analizzare il modo in cui questo particolare edificio risponda con la sua storia di violenza all'arte in esso esposta e viceversa. Vedi l'installazione *site-responsive* intitolata *Abyss* [Abisso] di Doris Salcedo, realizzata per il Castello di Rivoli nel 2005 e analizzata in Bal 2010, pp. 230-236. Salcedo è un'altra artista che ha dedicato il suo intero corpus di opere alla lotta contro la violenza.

Il mio primo incontro con una performance di cancellazione (o con una sua variante) è avvenuto qualche anno fa. Per descrivere le molteplici implicazioni del concetto di movimento in questa azione vorrei raccontare la storia di quell'incontro. Erano le 14:50 di domenica 21 dicembre 2014, ultimo giorno dell'ultimo capitolo di una retrospettiva tripartita di Malani al Kiran Nadar Museum of Art di Nuova Delhi. Nella galleria centrale, una guardia in uniforme stava in piedi accanto a un murale disegnato a carboncino. Sorvegliava attentamente il pubblico, facendo in modo che nessuno si avvicinasse troppo all'opera e toccandola ne cancellasse i tratti; il carboncino si sfuma facilmente, e il murale si sarebbe rovinato. Il disegno era un nudo femminile di dimensioni enormi, e la statura della donna e la sua posizione costringevano lo sguardo di chi osservava all'altezza dell'inguine, procurando disagio, quasi si diventasse complici della cultura dello sfruttamento, o addirittura dell'abuso, ben nota dal consumo di pornografia. Il personaggio disegnato restituiva uno sguardo ardente, come anticipando la nostra mancanza di pudore, e sfidava gli osservatori con la sua furia, la stessa che, prima di diventare un disegno, aveva rivolto al perfido marito Giasone. Il titolo, *Medea as Mutant* [Medea come mutante], era abbastanza esplicativo, o almeno così avevo pensato. Mi sono avvicinata per vedere cosa fossero i punti bianchi che coprivano la figura, quasi a proteggerla da sguardi indiscreti. Erano stati aggiunti o cancellati? La guardia tossì, poi sorrise, ammonendomi in modo gentile<sup>4</sup>.

Se quella visita costruiva un percorso narrativo, il cammino era piuttosto contorto; sembrava che io fossi giunta al punto cruciale della vicenda: il delitto, o la cattura del colpevole. Mi sono allontanata, poi sono tornata. Cosa era accaduto? La guardia era ora intenta a strofinare via il disegno dal muro! Aveva in mano una normale gomma da cancellare. Scioccata, ho domandato, ma nessuno mi ha risposto; ho ricevuto solo sorrisi. La guardia in divisa era adesso il *performance artist* e cancellava il disegno sotto lo sguardo vigile dell'autrice. Ho capito che doveva essere un gesto di attivismo. Cancellare ciò che aveva protetto con tanta cura doveva avere un significato che andava al di là dell'atto stesso; era una sorta di risposta. Ma a che scopo, e come era stato concettualizzato quell'atto politico? Qual era la storia?

È una storia che riguarda il disegno e la cancellazione, ma riguarda anche Medea e il lavoro di Malani con questo personaggio mitologico. Il suo *Medeaprojekt* [Progetto Medea] risale agli anni novanta e fu realizzato nella cornice storica di un evento di terribile violenza avvenuto in India: la sua prima performance dovette infatti essere rinviata a causa della distruzione della moschea Babri da parte dei fondamentalisti indù il 6 dicembre 1992. *Medeaprojekt* trasportò vigorosamente il mito di Medea – e la sua versione riscritta da Heiner Müller nel 1981, sulla quale si basava – nel presente di allora, rendendolo più urgente e devastante. Tuttavia, mentre la retrospettiva è storica per definizione, Malani in quanto artista contemporanea non può segregare le sue opere in un passato lontano. La cancellazione del disegno a Nuova Delhi quella domenica pomeriggio del dicembre 2014 doveva avere un'altra motivazione, più specifica per questo tempo, *con* il nostro tempo: *contemporanea*.

Sono tornata all'inizio per vedere se potevo scoprire quella seconda attinenza che legava il passato al presente e la politica all'arte. Un testo a parete recitava:

Questo è un omaggio agli autori degli affreschi di Nathdwara, le cui opere vengono distrutte a causa della nostra insensibilità. Ho lavorato in questo modo per identificarmi con quegli

---

<sup>4</sup> In seguito l'artista spiegò che i pallini bianchi erano cancellature e miravano a ottenere "una qualche agitazione sulla superficie prima di entrare nella figura". Malani collegò anche i pallini con la pittura degli aborigeni australiani. Per la storia del mio primo incontro con questo genere di opere ho preso spunto dall'Introduzione al libro del 2016 sui giochi di ombre di Malani.

artisti. Le mie opere saranno cancellate tra 15 giorni, esattamente come è accaduto alle loro. Si spera che la tristezza sia condivisa.

N. Malani

5/92

Quindi avrei potuto, avrei dovuto sapere. Se l'arte ha una valenza politica, trascurarla o lasciare che vada distrutta è anche un atto politico, che si manifesta in negativo con l'inazione che diventa complicità. Tuttavia mi sono resa conto che la data "5/92" scritta sotto il testo non si riferiva al presente. Eppure l'atto della cancellazione stava avvenendo in quel momento, in mia presenza. Ciò creava un legame tra il 1992 e il 2014, e ora con il 2018. Nulla è *passato*, il passato e il presente sono con-temporanei. Mi trovo in mezzo alla trama narrativa della mostra, in mezzo allo spazio, al tempo. Questo essere "in mezzo" mi preparava a svolgere il mio ruolo nella politica di quest'opera; l'arte è *vitale* ed è proprio questo che coinvolge chi visita una mostra.

La mia breve storia prepara all'esperienza della sala 34, in cui ogni illusione di passaggio lineare attraverso il tempo – come nelle "vere" retrospettive che, seguendo una *linea recta*, presentano le opere dalla prima alla più recente – non solo è impossibile, ma comprometterebbe la natura stessa dell'opera d'arte. Entrando in questo spazio, il visitatore non si sognerà neanche di provarci, perché non potrebbe che rimanerne frustrato. Il sogno messo in scena davanti a noi con *Dream Houses* è infatti di tutt'altro tipo: un'animazione astratta ma suggestiva di cubi ispirati a un utopico progetto abitativo del più importante architetto indiano, Charles Correa (1930-2015), ideato per inaugurare il modernismo in India fornendo vere case unifamiliari alla classe operaia. Appena terminata la scuola d'arte, Malani costruì dei cubi di cartone per poi trasformarli in un modello astratto che, filmato usando filtri colorati, diventò un'animazione stop-motion. Per la prima volta il film è qui incorporato nel grande disegno a carboncino che ricopre la parete, in cui volti leggibili dagli occhi feroci, simili a quelli di Medea, si mescolano a linee e cifre che rimandano alla burocrazia e ad altre astrazioni violente, padrone della nostra vita. I volti saranno cancellati prima delle cifre, oppure c'è una scintilla di speranza che si verifichi il contrario, cioè che i volti umani vincano per un breve istante la loro battaglia per la sopravvivenza e le cifre vengono cancellate per prime?

Le pareti ocre fanno pensare ai muri di adobe di tradizione millenaria che sembrano emergere dalla terra, o esservi incastonati. Il soffitto di legno scuro crea un'atmosfera simile a quella di una grotta: un altro modo per dilatare il tempo e incrostarvi dentro la violenza. Nella sala vengono aggiunti ulteriori livelli temporali. C'è un'opera che mette letteralmente in scena un'idea di tempo contorto: si tratta del gioco di ombre intitolato *The Tables Have Turned*, esempio di uno dei due mezzi espressivi o "generi" tipici di Malani presentati in questa mostra. L'installazione è composta da cilindri trasparenti e rotanti, dipinti al rovescio, montati qui su giradischi in mezzo a un groviglio di cavi e piccole lampade. Le immagini in movimento risultano diverse da quelle dei film e richiamano alla mente gli esperimenti che precedettero l'avvento del cinema, evoluzioni delle tecniche visive barocche di cui la *camera obscura* era la più nota.

Per cominciare a comprendere i molteplici intrecci con i più antichi modelli visivi presenti nei giochi di ombre di Malani, possiamo pensare alle ombre come opposto dell'immagine della *camera obscura*. Nella camera l'immagine è girata, capovolta e isolata, mentre le ombre di Malani sono dritte, proiettate verso l'esterno, moltiplicate e messe in movimento. I giochi di ombre trasformano anche altri aspetti dell'immagine della *camera obscura*: il mondo non rimane all'esterno ma viene incluso, come oggetto di allusioni; l'osservatore non è solo, ma esiste e agisce fra gli altri, in un'unione momentanea occasionata dall'incontro con le immagini e le loro ombre, oltreché con le altre persone che condividono questa esperienza. Tutto ciò si oppone a un effetto individualizzante, dimostrando che l'atto di guardare coinvolge il corpo – si sta in piedi, si cammina o ci si siede; i

corpi a volte proiettano ombre, con la loro presenza producono una sorta di brusio e, naturalmente, sono visibili agli altri<sup>5</sup>.

*The Tables Have Turned* è stata realizzata nel 2008 per la Biennale di Sydney, curata da Carolyn Christov-Bakargiev. Come nella maggior parte dei giochi di ombre, il suono è un elemento chiave. Il titolo, le forme circolari e il suono costituiscono altrettante allusioni al giradischi, l'ormai obsoleto strumento tecnico chiamato anche fonografo, grammofono o mangiadischi (in inglese *turntable*). I giradischi servono letteralmente ad avvolgere il tempo: riutilizzano il suono registrato e sembrano un potente supporto per il linguaggio "riciclato" che ascoltiamo in questa installazione. La colonna sonora del gioco di ombre riporta in vita l'inquietante personaggio omerico di Cassandra attraverso la mediazione del romanzo di Christa Wolf. Il qui-e-ora e il là-e-allora si fondono negli eventi bellici che devastarono il mondo a quell'epoca come fanno adesso: "Eventi che portarono ad altri eventi, causando infine la guerra", dice la voce verso la fine della traccia sonora in loop. L'inizio della traccia è anche l'incipit del romanzo di Wolf: "Ecco dove accadde. Lei è stata qui. Questi leoni di pietra, ora senza testa, l'hanno fissata". Vittime dell'iconoclastia; eppure, anche se privi di teste, grazie alla tecnica dell'intaglio di quell'eterna sostanza che è la pietra, i leoni collegano materialmente il lontano passato all'oggi, nello specifico luogo che è "qui". L'elemento di connessione, anche congeniale alla cancellazione del murale e all'incuria contro cui esso protesta, è la distruzione. Non c'è da stupirsi se i leoni hanno perso la testa: l'espressione "perdere la testa" significa impazzire – e la guerra è, e produce, follia.

La storia di Cassandra è il *leitmotif* dell'intera mostra. Propongo di interpretare la scelta delle parole di Cassandra/Wolf nella colonna sonora di *The Tables Have Turned* come una *immagine-pensiero* sonora che comprende una dichiarazione sulla visione in relazione al tempo. Riassumendo molto brevemente, la visione è dialogica. La natura dialogica della visione è la simultanea espressione dello status di soggetto e oggetto dell'osservatore e di ciò che viene osservato. In questo dialogo, su un piano temporale Malani inserisce la storia, non come qualcosa che è "là fuori" nel passato ma nella sua densità e nell'inestricabile mescolanza dei diversi ambiti costituenti la "cultura" – intricata, ripiegata, contorta, arrotolata... un groviglio di movimenti, cui allude il groviglio di cavi; in altre parole, *attorcigliata*, con la *linea perplexa* che avvolge chi osserva. L'effetto avvolgente del suono fa parte di questo intrico<sup>6</sup>.

E così la storia dei media, nella sua apparente innocenza, partecipa della cultura politica, scientifica e tecnica in cui guerra, colonizzazione, sfruttamento economico, inquinamento e la violenza che tutto ciò comporta si enfatizzano a vicenda. L'artista porta la storia a gravare sul presente, sulla contemporaneità cui la sua opera è intensamente dedicata. La presenza del passato comprende i problemi legati alle promesse mantenute solo per metà e i pericolosi impieghi della tecnologia. Permettendo di riprodurre ancora e ancora in una ripetizione ininterrotta il suono registrato, il giradischi (*turntable*) è un'efficace metafora del capovolgimento della situazione (in inglese *to turn the tables*), come quando si rovescia un equilibrio di potere, e si collega alla questione dell'ordine temporale della cancellazione. Come un'immagine-pensiero, esprime al tempo stesso continuità e discontinuità.

Il passato evocato dai giradischi in quanto invenzione tecnica è il periodo appena successivo al 1950: un passato di cui Malani, io stessa e molti di noi hanno fatto parte. Eppure, nelle parole

---

<sup>5</sup> Sulle sperimentazioni con le immagini in movimento prima dell'avvento del cinema, cfr. Hecht 1993, e per le considerazioni teoriche, anche in relazione alla *camera obscura*, cfr. Crary 1990. Sull'impiego di queste antiche tecniche da parte di Malani per creare un'esperienza corporea, soprattutto in una prospettiva femminista, cfr. Doshi 2013.

<sup>6</sup> Per approfondire il concetto di "immagine-pensiero" vedi il mio libro sui giochi di ombre di Malani (2016, pp. 173-179), che contiene anche un'analisi molto più approfondita di questo gioco di ombre (pp. 259-324).

adattate dal romanzo di Christa Wolf, il “qui” del luogo contrasta con i verbi al passato (“accadde”, “è stata”, “l’hanno guardata”); l’“ora” indica un presente di assenza. Il ricordo dell’uso dei giradischi non si limita a evocare nostalgicamente gli anni in cui eravamo senza potere ma anche senza complicità, ma ci colloca all’interno della cornice temporale tra il nostro passato e il presente. Che si tratti dell’Ottocento, l’inizio della modernità, del tempo della nostra infanzia o di quello dell’adolescenza, portiamo sempre un passato nel presente e quindi, entrando nella storia, non possiamo negare che in qualche modo, in qualche tempo, siamo stati lì/qui. Eravamo/siamo parte di ciò che è evocato da Cassandra, così come di ciò che è evocato dai dipinti mentre i loro supporti, i cilindri, ruotano davanti ai nostri occhi.

Una delle immagini lega letteralmente questo movimento alla sensazione uditiva. Su un cilindro di mylar, o sulle sue ombre, distinguiamo tre immagini vicine: un grande pesce con il dorso azzurro e la pancia verde chiaro; un levriero rosso chiaro, più piccolo e sottile del pesce; e dietro o sopra il pesce – a seconda del momento e del nostro punto di vista prospettico – una grande massa rotonda, come una specie di ammasso di foglie pieno di serpenti o vermi. Forse è un cespuglio o una parte di bosco, una supposizione resa plausibile dai colori, perlopiù marroni e verdi. Però i colori del pesce e quelli del levriero sono tutt’altro che naturali. Inoltre, la sproporzione di scala fra i tre elementi separa nettamente il cespuglio dagli altri due. Senza contare che un pesce non starebbe mai così vicino a un cespuglio.

Considerandolo su una scala molto diversa, e tralasciando per un momento il significato dei colori, si scopre che il cespuglio è invece qualcosa di misteriosamente piccolo: è una parte dell’orecchio interno. Il rovesciamento di scala fa sì che l’elemento da esterno diventi interno, coinvolgendo il corpo e quella parte di esso che determina il modo in cui partecipiamo all’aspetto acustico del mondo – e in questo caso, dell’opera. Rovesciare la scala è come “rovesciare la situazione”; inoltre, porta quelle immagini mentali barocche – in particolare le riflessioni e le idee sulle immagini – nell’orbita della modernità, dimostrando l’egocentrica ristrettezza di vedute della cronologia lineare ma anche della prospettiva lineare, ovvero l’altra ossessiva *linea recta*. Il rovesciamento dall’esterno all’interno, dalla visione esterna all’esperienza intima e corporea, rafforza il legame tra il pensiero barocco e quello moderno<sup>7</sup>.

Scegliere l’orecchio interno per questa ironica promiscuità fra la storia della filosofia visiva e i sensi ben si adatta alla stratificazione sonora di quest’opera. La non linearità temporale è l’ennesimo modo di prendere alla lettera l’idea di “rovesciare la situazione” attraverso i giradischi. Ma è anche un’esaltazione della natura interiore e corporea della storia. Ecco perché gli strumenti che provengono dall’adolescenza dell’artista risuonano così forte, sia nel loro essere passati e obsoleti eppure ancora vivi, sia nella loro soggettiva intimità. Si tratta di un sottile resoconto sonoro, che avvolge il corpo e penetra al suo interno. Attraverso questa raffigurazione, la soggettività dell’orecchio interno insiste sull’aspetto sinestetico dell’arte e sul suo fascino per tutti i nostri sensi, e intanto lega il soggetto – sia l’artista sia chi osserva – al tempo evocato.

Passeggiando tra i cilindri, non solo ci imbattiamo in una massa visivamente e acusticamente turbolenta, ma sperimentiamo anche la modalità di esistenza in una massa. Questa, se ovunque si girino gli occhi si vedono immagini, comprende un’inevitabile miscela di primi piani e piani lunghi, momenti in cui le figure risultano molto vicine e, per la loro posizione prossima al pavimento, molto basse. Siamo a un palmo dai dettagli, dalle pennellate, dalle linee, dagli sgocciolamenti di colore, dalle parti del corpo e dagli animali, mentre tutto il resto continua ad accadere: è letteralmente l’opposto dell’effetto soggettivo della *camera obscura*. È anche un’esperienza corporea del costante rovesciamento di scala che le immagini mostrano già da sole. In questa sala

---

<sup>7</sup> Sulla filosofia barocca della visione, si veda il mio libro sull’argomento (1999). L’orecchio interno rappresenta anche l’aspetto sinestetico della mostra, in cui sale con una colonna sonora si alternano a sale (presumibilmente) silenziose.

non esiste un unico livello in cui la linearità rimanga possibile. La tortuosità assoluta potrebbe lasciarci perplessi, ed è una fortuna. Infatti questa perplessità ci predispone ad assumere un atteggiamento che ci renderà permeabili ai molteplici effetti di questa e delle altre sale della mostra.

### **Tempo sottosopra**

Una volta allontanatisi, probabilmente con qualche difficoltà, dalla turbolenza di questa prima sala e dai suoi viluppi temporali, i visitatori avranno una sensazione molto diversa, forse un certo sollievo, entrando nella stanza successiva, in cui tutte le immagini sono (presumibilmente) quiete. Nella sistemazione delle sale ideata dall'artista, già di per sé tortuosa in termini di tempo e movimento, la sagace alternanza di suono e silenzio rende più forte, per contrasto, l'effetto di entrambi. Tuttavia la quiete è solo apparente: i titoli delle opere qui contenute non preannunciano nulla di buono in questo senso. Cassandra, indovina o “profetessa di sventura”, diventa ora protagonista assoluta con il quadro a trenta pannelli che reca il suo nome. Forse le sue parole risuonano ancora nelle nostre orecchie (interne). Se così non fosse, i titoli dei tre tondi che accompagnano il grande dipinto non danno adito a equivoci: *Listen I e II* [Ascolta I e II] costringono a chiederci a quale ascolto ci si riferisca in questo caso, mentre *Angel III* [Angelo III] potrebbe forse proporci di pensare all’“angolo”, alla prospettiva o al punto di vista – che chiamo “focalisation” – da cui vogliamo ascoltare. Soprattutto perché, in quest’opera, non è visibile alcun angolo geometrico<sup>8</sup>.

A prevalere qui è la pittura, quindi il colore: giallo sullo sfondo e, accanto ad esso, un arancione che tende al rosso. Ma paradossalmente, mentre l’arancione è già accennato in alcune zone del giallo imperante, i frammenti che potrebbero essere gialli nei dipinti rosso-arancioni sono invece di un tono molto pallido, più vicino al bianco sporco. I colori sono fondamentali per la pittura e qui vibrano, esaltano e collegano gli elementi figurativi, che altrimenti resterebbero staccati gli uni dagli altri. Al tempo stesso, qua e là si fanno quasi trasparenti, quando l’artista diluisce la pittura acrilica per farla sembrare diseguale e delicata come l’acquerello. Le figure non sono esattamente integrate nello sfondo uniforme, sembrano piuttosto fluttuare in primo piano. Pur rifiutando rigorosamente la prospettiva lineare, Malani crea una sorta di profondità stratificando, differenziando lo spessore della tinta e suggerendo ombre poco profonde grazie all’uso della tecnica a rovescio<sup>9</sup>.

Un altro paradosso si verifica quando ci rendiamo conto che i dipinti singoli sono meno armoniosi di quello a più pannelli. In *Angel III*, ad esempio, un ragazzo supino in basso a destra, davanti a un cerchio di un rosso più scuro, sembra stia lottando contro un tubo a forma di serpente che potrebbe benissimo essere un intestino, o un lombrico. Il ragazzo sarebbe il personaggio principale se fosse più grande; invece, più in alto sulla sinistra, un cerchio giallo pallido lo supera per dimensioni e, sebbene sia piccolo rispetto alla superficie complessiva del tondo, risulta piuttosto affollato, mentre altre figure fuori scala paiono galleggiargli di fronte e, più in basso, un uomo sembra passargli davanti di corsa. Inoltre, se in termini di turbolenza visiva tutto questo non fosse abbastanza, il cerchio trabocca di piccole cifre. In *Listen II* compare un busto femminile che potrebbe essere scambiato per il personaggio principale, soprattutto perché sembra essere intensamente in ascolto. A destra c’è una fanciulla più piccola e corposa, una presenza ricorrente nell’universo di Malani, e

---

<sup>8</sup> La citazione relativa a “profetessa di sventura” si riferisce al testo introduttivo di Jean Frémon al catalogo (Galerie Lelong 2009). Uso il termine “focalisation” per “punto di vista”, perché permette di derivarne un nome d’agente (focaliser) e un verbo (to focalise); quindi me ne prendo la responsabilità. Cfr. Bal 2017, pp. 132-153.

<sup>9</sup> Per una teoria del colore e dei suoi molteplici significati, cfr. Van Leeuwen 2011. L’“effetto acquerello”, la modalità di pittura preferita da Malani, si può vedere meglio nella piccola figura blu sul terzo pannello da sinistra, nella fila in basso. Per questa e per altre splendide riproduzioni fotografiche con l’eccellente commento di Doris von Drathen, cfr. Galerie Lelong 2009.



sotto di lei un'altra figura sembra tenere al guinzaglio un gigantesco granchio. Tutto intorno galleggiano parti di corpi, simili a reni. In *Listen I*, il verme – che ricorre in tutti e tre i tondi – è l'elemento centrale.

Nel dipinto grande il verme ritorna in almeno cinque momenti diversi. I colori sono evidenziati anche dal supporto: la superficie lucida dei fogli di acrilico sul cui retro è stesa la pittura ne esalta la profondità e allo stesso tempo riflette l'osservatore; non si può rimanerne separati. Il supporto è anche il mezzo attraverso il quale le immagini, apparentemente fisse, non smettono di muoversi – infatti i visitatori, inevitabilmente in movimento, sono letteralmente dentro il quadro. Il movimento nel riflesso, unito alla figura temporalmente complessa di Cassandra, rimanda alla teoria dell'immagine che meglio spiega quell'inevitabile moto anche nelle immagini fisse: la teoria sviluppata dal filosofo francese Henri Bergson (1859-1941), secondo il quale la percezione è un atto *del* corpo e *per* il corpo.

La percezione, che avviene nel presente, è comunque legata alla memoria; un'immagine-percezione è necessariamente ricca di immagini-ricordo. I dipinti di Malani ne sono esempi perfetti; l'abbondanza di figure diverse sembra illustrare l'aspetto che potrebbe avere un'immagine multi-temporale di questo tipo. La presenza di ricordi, oltre a portare il passato nel presente, rende l'immagine soggettiva. Alla fine del suo libro, Bergson scrive:

Nella percezione concreta interviene la memoria, e la soggettività delle qualità sensibili deriva precisamente dal fatto che la nostra coscienza, che inizialmente non è che memoria, prolunga una pluralità di momenti gli uni negli altri, per contrarli in un'unica intuizione (Henri-Louis Bergson, "Materia e memoria", in *Opere (1889-1896)*, Mondadori, Milano 1986, p. 311).

L'ultima parte di questa frase spiega perché Bergson abbia insistito tanto sulla durata e perché, nella versione di Malani, i dipinti hanno una qualità cinematografica simile a quella dei veri film. Come scriveva Deleuze (1925-1995) nel suo libro su Bergson, "la durata bergsoniana è definita [...] più dalla *coesistenza* che dalla successione" (Gilles Deleuze, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 54; il corsivo è mio). Per Bergson, vivere nella durata è una forma di aggregazione: ogni momento è accompagnato dal ricordo dei precedenti, che appaiono alla rinfusa. Questo provoca la domanda: si tratta di figure femminili diverse oppure sono versioni o momenti di un'unica Cassandra? Per Bergson non fa differenza; la percezione coinvolge la fisicità, sia degli oggetti sia del corpo umano. Dato che il corpo è materiale, Bergson vede la percezione come una pratica fisica e Malani lo segue, inserendo su tutte le sue superfici parti del corpo decisamente materiali. Ma la decisione sta a noi: se in tutte queste figure femminili vediamo Cassandra, la narrazione risulta molto più regolare che nell'altra opzione. Nei dipinti seriali di Malani quest'idea è suffragata dal ripetersi di narrazioni costruite in modo molto vago e dalla loro conseguente "visione filmica" (Pijnappel), ma anche dalla reiterazione del rosso tra le forme circolari del quadro a più pannelli e nei tre tondi, così come dalla ricorrenza del lombrico, le cui differenti posizioni annunciano eventi diversi. In questa visione, Cassandra finisce calva come dopo una chemioterapia, ed esplose in mille pezzi nel cerchio finale.

Il tempo comporta movimento. Data l'insistenza di Bergson sull'indissolubilità di tempo e spazio, ogni immagine, statica o dinamica, è *per definizione* in movimento. È materiale, non per il supporto che le associamo ma perché l'azione corporea di mobilitare l'immagine lo è. Pertanto, il riflesso dei visitatori in movimento è attinente alla teoria dell'immagine chiamata in causa. Perché è importante? Questa domanda ci porta alla forza politica insita nel moto. Nel 1907, per descrivere

questo tipo di movimento il filosofo coniò l'espressione "evoluzione creatrice" (cfr. 1983) che si verifica quando comprensione e azione sono intrecciate; senza comprensione non sarebbe possibile attuare il cambiamento e l'arte non avrebbe alcuna forza politica. Dar vita alla voce e all'immagine di Cassandra è un modo creativo per suggerirci di opporci a tutto questo. Il quarto movimento bergsoniano – stimolare la "disposizione ad agire" – è la chiave del potenziale politico dell'immagine, statica o dinamica, figurativa o astratta che sia. Alla luce di questa potenziale efficacia politica, il senso del movimento s'intreccia con la temporalità contorta producendo una visione che tendiamo ad accettare nella poesia più facilmente che nelle arti visive. Il poeta e saggista Octavio Paz (1914-1998) la definì una "vertiginosa visione trasversale" che

... rivela l'universo non come una sequenza lineare di eventi, ma come la confluenza di spazi e tempi in un unico bacino di tranquillità. (citato da Von Drathen in Galerie Lelong 2009, p. 23)

A parte la nozione di tranquillità, molto lontana dall'arte di Malani, questa citazione sembra fornire una definizione adeguata della molteplicità messa in atto dall'artista nelle figurazioni, nei pannelli, e nella scelta stessa della figura di Cassandra.

Nelle opere dedicate a Cassandra – in particolare in quella della sala 35, l'unica che in realtà prende il nome dall'eroina/vittima greca – la turbolenza temporale va di pari passo con una "immensa 'geografia' trasversale", come la definisce Von Drathen (ibidem). Tempo, spazio e corpo si incontrano nella "giramondo", figura femminile pesantemente agghindata e dipinta con un colore più spesso rispetto alle altre del polittico, quasi pronta a un lungo, interminabile girovagare, che suggerisce a noi visitatori quanto sarebbe inutile cercare direzioni (lineari). C'è un motivo – o meglio, molti motivi – per cui il dipinto è composto da più pannelli: costringe lo sguardo a cogliere i dettagli, piccoli e grandi, correndo da un pannello all'altro, ma suscita anche il desiderio di una visione d'insieme. La suddivisione ricorda e onora la tradizione pittorica bengalese Kalighat Pat, in cui la frammentazione in piccoli riquadri, come nei fumetti, era dovuta ai modesti mezzi economici dei pittori. Sia l'attenzione al dettaglio sia il desiderio di una visione d'insieme sono alimentati dal modo in cui il dipinto è strutturato. Nei cerchi, come fossero piastre di Petri, crescono minuscoli organismi, ma la donna che sembra la figura più rilevante (Cassandra) si allontana dalla donna a sinistra, anch'essa Cassandra o forse no, la quale sembra implorarla a braccia aperte. La prima donna ha le braccia conserte, quasi avesse le mani legate, e la sua testa calva suggerisce una detenzione o una malattia mortale. Invece di coinvolgere potenziali interlocutori, potrebbe guardare (in) quell'ovale bruno che le fluttua davanti al viso come uno specchio – osservandosi con orrore. Cassandra non è solo una profetessa: nel romanzo di Christa Wolf, vedere è per lei anche un desiderio e un piacere, quindi una trappola<sup>10</sup>.

La superficie gialla brillante determina la cifra cromatica dell'opera e rende difficile notare che le figure hanno per la maggior parte un proprio fondo di diverse sfumature, intensità e toni di blu. Blu come il cielo, l'acqua e l'aria che esce dalla bocca della figura simile a un coreuta in basso a sinistra. Blu come il fumo dovuto all'inquinamento: quella inquietante esplosione nucleare evocata forse dai raggi azzurri che escono dalle mani della figura in basso a destra, da cui sembra fuggire una coppia (Adamo ed Eva?). Blu come le ali degli angeli bizantini, come il velo della vergine Maria. Blu, il colore dei timidi, degli scontenti, blu come intuizione. Blu come le arterie che brillano attraverso una pelle svuotata della sua sostanza. Un colore che rappresenta un universo. Questa è una sala con tanti aspetti su cui meditare e i suoi dipinti, di fronte ai quali sostremo a

---

<sup>10</sup> È una trappola perché la costringe a vedere, ma poiché è condannata a non essere ascoltata, questa sarà la sua tortura. Cfr. Wolf 1988.

lungo, non possono che evocare – nella loro armoniosa dovizia e nelle differenze di scala, ma anche nella possibile continuità narrativa – lo slogan “unità nella diversità” che si è rivelato la più grande menzogna, non solo in India ma nel mondo intero. Con questa impressione colorata e cupa ancora sulla nostra retina o già nel cervello, ci spostiamo nella sala accanto, dove movimento e suono si fanno quasi opprimenti<sup>11</sup>.

### **Immagini dolorose**

Anche la sala 36 è dipinta di nero e cinque grandi proiezioni formano un semicerchio all'interno del quale si è come intrappolati. *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* [Madre India: transazioni nella costruzione del dolore] è un'installazione video del 2005 in cui la voce dell'artista ci circonda – a volte calma, a volte riecheggiante, a volte urlante. Il formato, la colonna sonora e le immagini in cui le discrepanze di scala sono ancora più forti perché in continuo mutamento rendono quest'opera, con le sue proiezioni monumentali avvolgenti, la più *immersiva* della mostra. La *linea recta* è qui assolutamente impossibile da concepire e la forma dell'installazione sconsiglia categoricamente un movimento diretto verso l'uscita. Il titolo dell'opera s'ispira a quello di un importante saggio della nota antropologa Veena Das, *Language and Body: Transactions in the Construction of Pain* (1998), dal quale sono state tratte anche le citazioni di apertura e chiusura<sup>12</sup>. La migliore introduzione al significato politico di quest'opera è costituita dalla dichiarazione iniziale, tratta appunto da Das:

Com'è possibile che l'immagine del progetto nazionalista in India sia arrivata a comprendere l'appropriazione dei corpi delle donne come fossero oggetti sui quali incidere brutalmente il desiderio di nazionalismo e costruire una memoria per il futuro?

È importante che la citazione sia una domanda. Le parole “come” e “immagine” insieme sollevano la questione fondamentale dell'opera stessa: *come* si può *immaginare* la coesistenza del gioioso inizio dell'India post-coloniale indipendente con gli abusi sistematici, gli stupri e i rapimenti delle donne? Mentre scorrono spezzoni di filmati d'archivio, immagini in bianco e nero di bandiere cerimoniali e fuochi d'artificio per celebrare la nascita della nazione, la voce dell'artista urla angosciata: “Per che cosa mi avete preso! Per una specie di macchina?”. Sappiamo bene cosa sta succedendo. Poco dopo la voce urla: “Togliami le mani di dosso!”. Nel frattempo una voce maschile, calma e tranquilla, pronuncia frasi come “è in gioco l'onore nazionale” e “le nostre donne devono essere restituite”. Non serve altro per percepire l'orribile discrepanza – ma anche il legame – tra celebrazione, onore, nazionalismo da un lato e stupro, dolore, tortura corporea e mentale dall'altro. Simboli nazionali (Gandhi che lavora all'arcolatoio) e figure all'apparenza serene (il bel primo piano di una fanciulla vestita di un giallo brillante, con una mucca sulla sinistra) si trasformano in elementi minacciosi, non in se stessi ma per l'articolazione temporale delle sequenze. Quando il *bindi* sulla fronte della ragazza si trasforma nel logo della Coca-Cola, sulla pancia della mucca si sviluppa una rossa palla malata e Gandhi giace morto ci rendiamo conto che la promessa di una società equa è stata infranta. L'opera è composta da voci che si alternano, una che esprime angoscia

---

<sup>11</sup> Sul colore blu, vedi il trattato di Julia Kristeva (1980) sulla maternità in Giovanni Bellini e sull'uso dell'azzurro ad essa collegato. I molteplici usi e significati del blu sono stati mappati secondo un criterio storico dal medievalista Michel Pastoureau nel 2001.

<sup>12</sup> Il titolo di questa sezione è un adattamento da un saggio di Van Alphen (2008) sull'opera di un pittore il cui lavoro ha anche una valenza profondamente politica nella lotta contro la violenza, nel senso di cui parliamo qui. Veena Das è una delle più eminenti antropologhe indiane. Come Malani, ammonisce sulla quotidianità della violenza. Cfr. anche Das 2006.

e dolore, l'altra che non rassicura ma ignora, cancella e pensa all'onore, alla gloria e cose simili, irrilevanti quando si viene stuprate e tenute prigioniere. E dato che l'installazione è configurata come *immersiva*, viene da chiedersi in che cosa ci stiamo immergendo: non è assolutamente un'immersione passiva e opprimente, di quelle che imbambolano gli osservatori; al contrario, si tratta di un coinvolgimento *attivante*.

Immersione, qui, significa che si sta dentro ciò che si vede e il ritmo delle diverse immagini in scala induce a reagire. Oltre alle figure in movimento, anche le voci ci circondano rendendoci parte della scena, certamente non passivi. L'effetto *attivante* collega due momenti chiave nella storia del genocidio femminile in India: quello successivo alla separazione dal Pakistan del 1947 e la sistematica e perdurante violenza contro le donne che ebbe inizio con il massacro del Gujarat del 2002. Il ponte collega i due momenti di brutalità; la differenza tra le due sponde del fiume di sangue, e anche la disperata speranza di Malani, è che le donne non accettino più in silenzio il loro destino. Le immagini di queste terribili violenze – evocate ma mai rappresentate graficamente – sono molto penose, tuttavia le urla dell'artista trasformano l'immersione passiva e depotenziante in una fiduciosa disposizione ad agire. Ecco il potenziale movimento di tipo politico che questo lavoro è in grado di suscitare. Basti pensare ai molti significati e alla polivalenza transnazionale dell'esclamazione "Holy cow!" (che in inglese significa "accidenti!").

### **Visioni d'archivio**

Come prima, il visitatore si potrà sentire un po' sollevato quando, dopo questa dolorosa esperienza, entrerà nella sala successiva, anch'essa dipinta di nero. Gli undici pannelli dal titolo al tempo stesso spiritoso e inquietante di *Twice Upon a Time* sono piuttosto ricchi e affollati ma sembrano un'oasi di tranquillità, se non altro per il fatto che in questa sala 37 è presente un'unica opera. Entrando si rimarrà forse sopraffatti dal colore, dalle figure e dai riflessi (anche propri), ma il nero delle pareti trasforma i colori in una composizione armoniosa, creando la quiete necessaria per elaborare le numerose figure dipinte sui pannelli, relativamente grandi, e cogliere il movimento in queste immagini statiche. Non c'è alcun movimento cinematografico, nessun suono. O almeno così sembra. Le immagini tecnicamente non si muovono ma ruzzolano l'una sull'altra, a volte sovrapponendosi o infilandosi l'una dentro l'altra e oltrepassando i confini tra i vari pannelli. La particolare tecnica della pittura al rovescio, usata anche per i giochi di ombre e le opere della sala 35, aggiunge vivacità ai dipinti, eseguiti sul retro di un foglio lucido. Questa tecnica è il modo tutto speciale di Malani di appropriarsi delle tradizioni e modificarle: è la sua "retrospettività".

L'intento dell'artista di infondere nuova vita al modernismo rivela ancora una volta la sua doppia faccia: da un lato è una maniera per rivendicare la modernità dell'India, opponendosi così implicitamente alle visioni esoticizzanti e denigratorie del paese e delle sue culture; dall'altro è uno dei modi adottati da Malani per essere creativamente attiva – fra un presente privo di ideali e un passato prima mitico e poi coloniale – rimanendo acutamente retro-spettiva, in modo da non concedere alcuna amnesia culturale. Pertanto colloca il suo lavoro non tanto "tra", quanto piuttosto "nel bel mezzo" dei tempi, così come degli stili, delle tecniche e dei punti di vista. In questo modo afferma che non ci può essere un "post-" modernismo se non si è nel mezzo del modernismo. In particolare, la tecnica della pittura al rovescio risale al primo modernismo indiano e implica anche alcuni problemi di contenuto che per questa artista è molto importante affrontare.

Questa tecnica e il relativo contenuto furono importati in India dalla Cina da pittori che usavano piccole lastre di vetro per raffigurare scene erotiche; in seguito la pittura al rovescio fu dirottata verso la rappresentazione di immagini sacre. Malani le fa di nuovo cambiare direzione, non ritornando alla rappresentazione semi-pornografica ma presentando le presunte storie sacre della mitologia sotto una luce profana, per interessi profani, e per esprimere la sofferenza quotidiana –

una sofferenza generata dall'errata convinzione che la sacralità possa giustificare la violenza. Soprattutto considerata insieme alla video installazione/gioco di ombre della sala successiva, anch'essa realizzata al rovescio, la lucida superficie simile a vetro fa scintillare di vita i dipinti e permette la stratificazione di molte immagini – compreso il riflesso dei visitatori che inevitabilmente si specchiano e sono dunque visivamente coinvolti e politicamente implicati, e che nel presente atto di guardare raccolgono immagini per rivitalizzare il proprio passato. È una percezione *corporea*, che emula l'installazione immersiva dalla quale siamo appena usciti.

Affollato e agitato, il dipinto rimane interamente leggibile, un'immagine dopo l'altra, senza mai cedere né a una singola, coerente linea narrativa né a un disordine sconclusionato. Le varie immagini risultano al tempo stesso autonome e collegate tra loro attraverso effetti cromatici o motivi di connessione. Ad esempio, a seconda delle micro-storie che il visitatore ricorda, ha letto e ora abita, alcune forme contorte somigliano a lugubri intestini o ad allegre ghirlande, a grandi serpenti o a minuscoli lombrichi. Sia le figure sia gli osservatori sono *in medias res*. I dipinti mostrano anche una combinazione di figure e situazioni tradizionali, rurali e moderne. Masse azzurre e arancioni apparentemente astratte, organi o cordoni ombelicali fluttuano sulla superficie. Le figure sono arbitrariamente piccole o grandi in un gioco di proporzioni che ha una valenza politica tutta sua, dove ogni cosa sembra unita alle altre. Un personaggio singolare nel cast di questa esuberante pièce è un uomo in giacca e cravatta che allarga le braccia come a rivendicare il diritto di proprietà su tutto quel mondo: che cosa intendevano per *post-coloniale*?

Sul pannello centrale, all'interno di quello che somiglia a un tondo, la dinamica figura di un uomo nudo tiene sopra la testa un enorme insetto – una sorta di bruco – mentre tutt'intorno volano aerei ed esplodono bombe. La figura con l'insetto sembrerebbe appartenere alla mitologia indiana, quindi anche gli aerei e le bombe sono presumibilmente indiani, anche se potrebbero altrettanto facilmente evocare la violenza dell'intero pianeta e l'orrore che essa produce. La figura sta in piedi nello spazio circolare, in mezzo ai tempi, ai mondi, alle dimensioni. Una citazione tratta da *Sotto il vulcano*, il romanzo scritto nel 1947 da Malcolm Lowry, lega quest'opera al pensiero che il mondo possa esplodere in qualsiasi momento come un vulcano e allo stesso tempo la collega ai giochi di ombre, così come alle figure subalterne presenti in ogni altra opera: “Io non ho casa, solamente un'ombra”. Non ho casa: subalterno. Ombra: raddoppiante, spettrale, priva di sostanza<sup>13</sup>.

Anche se *Twice Upon a Time* è ricca di riferimenti all'India, ricercare fonti indiane sarebbe decisamente riduttivo e sembrerebbe quasi un tentativo di voler recuperare l'aspetto esotico dell'opera. L'arte di Nalini Malani non è mai monoculturale e questo aspetto è chiaro in particolare qui, dove ha unito un mito occidentale e uno indiano, entrambi caratterizzati da una storia di abuso e di cancellazione della dignità femminile. Nell'opera troviamo le storie mitiche della greca Medea e dell'indiana Sita, una figura del poema epico induista *Rāmāyana* le cui disavventure hanno molti punti in comune con quelle di Medea. Come Medea, anche Sita è stata abbandonata e ripudiata dal marito e, nonostante non abbia ucciso i figli per vendetta, li ha lasciati al padre che l'aveva tradita per due volte, cedendo all'ideologia, ossia al condizionamento sociale. Così Sita abbandona i figli e torna dalla propria madre: viene inghiottita dalla Terra<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> La parola “spettrale” vuole evocare le numerose analisi teoriche di questo concetto sulla scia di Derrida (1994): sarebbero molto attinenti ma non c'è spazio per svilupparle qui. Nell'ambito dell'opera di Malani, particolarmente adatto è l'acuto ribaltamento da parte di Peeren (2014) dell'associazione tra spettrale e impotente in relazione alla subaltermità.

<sup>14</sup> I numerosi riferimenti alla mitologia greca non rientrano soltanto nel rifiuto del regionalismo da parte di Malani. Concretamente, esisteva un forte legame tra l'India e la Grecia, testimoniato ad esempio dalla scuola indo-ellenica gupta di scultura, fiorente all'incirca dal IV secolo a.C. al VII secolo d.C. Su questi contatti e sulle loro implicazioni filosofiche cfr. McEvilley 2002.

Dal punto di vista dell'impegno politico e femminista di Malani, la vicenda di Sita, pur innamorata del coniuge e da lui corrisposta, rappresenta la totale e ingiusta dipendenza di un uomo vile dal diffuso moralismo maschilista, la cui voce sono le maldicenze. Accusata di "inevitabile adulterio" dopo essere stata rapita da un demone, Sita viene sottoposta alla prova del fuoco e la supera; ma dato che il popolo sparge nuove malevole voci sulla sua integrità, Rama la abbandona in un bosco, incinta di due gemelli, per una seconda prova. Da qui il titolo, "C'era *due volte*", che rimanda all'estetica della fiaba, il genere narrativo per antonomasia; ma la distorsione (*due volte*) si riferisce all'incorreggibile pressione ideologica che i racconti tendono a trasmettere. Questa fiaba non ha un lieto fine, neanche in un futuro indeterminato ("per sempre felici e contenti"), ma rimane in mezzo ai tempi e alle culture: l'ideologia è vecchia quanto il mondo, e non è mai scomparsa.

Da qui nasce il bisogno di inserire queste storie in un archivio da cui noi, come osservatori, dobbiamo attingere per selezionare e ricomporre le nostre narrazioni. È una procedura formale di attivazione che ha come risultato la forza politica bergsoniana di cui abbiamo parlato sopra. Ecco perché vediamo parti del corpo fluttuanti, un uomo che sembra pronto a iniziare un incontro di pugilato, insetti striscianti e prati e acqua, e cerchi in cui tutti questi elementi si accostano a formare diverse composizioni, in cui il cerchio inevitabilmente evoca il mondo. Qua e là appaiono parole stampate, come quelle che compongono il citato testo di Lowry, o singoli caratteri. Neonati, anziani ricurvi, animali scheletrici, fanciulle adolescenti; e poi quell'uomo d'affari, due volte. Le giovani possono "essere" o evocare Alice, l'uomo d'affari può rappresentare il soggetto coloniale. Il punto non è tanto decifrare le immagini quanto cogliere la molteplicità, compresi gli aspetti nefasti. Le transizioni da pannello a pannello trasformano l'affollamento visivo in un'immagine cinematografica.

Il dipinto quindi, composto da undici pannelli, forma al tempo stesso un insieme armonioso e un'acozzaglia di figure in scale discordanti, i cui colori dominanti sono vivaci come l'azzurro e l'arancione su uno sfondo verde chiaro, dove moltissime immagini sembrano fuori luogo, nonostante le allusioni a Medea-Sita. La suddivisione in più pannelli favorisce una "visione filmica", come ha scritto Pijnappel in un saggio del 2016 che dimostra quanto, fin dall'inizio, il cinema sia presente in molta parte dell'opera dell'artista indiana. Pur essendo pienamente d'accordo con questo punto di vista, vorrei comunque suggerire l'analisi di un'altra estetica, quella appunto dell'archivio, se non altro per l'enfasi posta sulla nozione di multi-temporalità. Questa miriade di storie mescola infatti mitologia greca, orrore contemporaneo, allusioni alle stampe rinascimentali, dipinti Kalighat, narrazioni di inizio Novecento e antichissimi miti indù.

Anche se i dipinti sono carichi di narrazione, entrando nella sala si avverte immediatamente una resistenza alla coerenza narrativa. Inoltre, questo modo di intendere l'opera rifugge da qualsiasi tentativo di pensarla omogenea: invece di cristallizzarla in una singola trama-immagine, l'ineludibile molteplicità la trasforma in un archivio di immagini. Secondo Van Alphen, nonostante la sua lunga storia durante la quale è stato anche uno strumento del colonialismo, l'archivio è rinato come forma d'arte in seguito al recente passaggio al digitale. Lo studioso sostiene che il ruolo culturale della modalità archivistica è in aumento mentre quello della narrativa è in declino. Le sue analisi ne elencano numerosi aspetti importanti e affrontano temi come la conservazione, la registrazione, la classificazione, l'esaurimento, il recupero e altri aspetti dell'archivistica che l'arte contemporanea utilizza e al tempo stesso critica. Un archivio è principalmente un luogo, anche se colmo di labirinti – in un archivio è facile perdersi. Una narrazione si basa principalmente sul tempo e prende la forma di una linea temporale, per quanto contorta possa essere.

Malani, con la sua costante resistenza all'opposizione binaria, presenta la narrazione e l'archivio come due aspetti compresenti che interagiscono in modo estremo. La narrazione è già visibile in

una trama allusiva che corre da sinistra a destra, e la sua presenza si fa sentire anche nel ripetersi delle figure da un pannello all'altro (ad esempio, la figura di un uomo che regge un grande globo ritorna anche alla fine). L'indovino Tiresia della tradizione omerica ben si adatta, come Cassandra, all'enfasi di Malani sulla capacità del presente di farsi futuro.

Invece di opporre narrazione e archivio, gli undici pannelli che formano l'unica opera della sala 37 costituiscono un archivio *di* narrazioni: tutte incomplete, allusive, evocate per sineddoche. Invece di essere un archivio, l'opera mette in azione – letteralmente *agisce* – la modalità archivistica, attivandola in vari modi e galvanizzando così gli osservatori. Ogni quadro può essere visto come il reparto di un archivio: uno scaffale, un cassetto, una scatola da scarpe o una sezione. Ciascuno contiene molte figure: tutte attraggono il nostro desiderio di narrazione ma nessuna lo soddisfa in pieno. Tutto ciò, unito ai riflessi dei visitatori in movimento, provoca – come ha detto Malani a proposito del murale di Medea – agitazione sulla superficie. L'obiettivo di questa “estetica dell'archivio” è per l'appunto mostrare la multi-temporalità o *eterocronia* (come mi piace chiamarla), un'altra versione della *linea perplexa*, e proporre a chi guarda il compito di portare il proprio ordine nella caotica archiviazione delle immagini. L'estetica dell'archivio, quindi, è in divenire: non c'è ancora, ed è giusto che sia così. Senza il contributo degli osservatori non vi è alcun evento artistico; dunque un archivio finito, perfettamente ordinato, sarebbe un archivio morto<sup>15</sup>.

Osservare le figure e le loro sineddochi o allusioni alle storie mentre si osserva se stessi nel proprio riflesso suggerisce una narrativa in terza persona attraversata, o annullata, da un dialogo in prima e seconda persona, entrambi allo stesso tempo. Andreas Huyssen ritiene che l'obiettivo di questa combinazione sia un'estetica archivistica con un chiaro significato politico:

... tessere un arazzo di immagini provenienti dagli *archivi* combinati di passato e presente. [...] L'attenzione dell'artista per la violenza perpetrata nel presente su donne, bambini e poveri mobilita personaggi mitici per raccontare storie contemporanee, e al tempo stesso cita immagini della cultura di massa che rivelano la loro statura mitica. Nei suoi montaggi così precisi, l'opera squarcia il silenzio che ha offuscato questi orrori accettando la violenza come parte della vita quotidiana.  
(Huyssen 2012, p. 52; il corsivo è mio)

Questa combinazione non solo mette gli osservatori di fronte alla pluralità, ma li immerge anche nella propria piccolezza: anche se i dipinti sono a grandezza umana, e le figure più piccole del normale.

### **Sanguinoso inferno**

Questa mostra non può far apparire il mondo più felice di quanto sia, tuttavia non possiamo nemmeno limitarci a starcene fermi ad aspettare: ecco il messaggio trasmesso anche da quest'ultima sala e ribadito con un'insistenza più stimolante che mai. A questo scopo la sala 38 contiene una dichiarazione artistica d'intenti. La voce di Cassandra ritorna in tutta la sua potenza: a circa un minuto dall'inizio della colonna sonora sentiamo queste parole: “È Cassandra che parla”. La video installazione/gioco di ombre dal poetico titolo *In Search of Vanished Blood* ci racconta l'orrore

---

<sup>15</sup> Per la nozione di “estetica archivistica”, vedi il libro di Ernst van Alphen del 2014 dedicato agli artisti contemporanei che utilizzano tale estetica come alternativa alla narrazione. Il suo libro precedente (2005) dà un'idea del concetto sopra citato di “immagine-pensiero”, pur non usando esattamente questa espressione. Il termine “eterocronia” richiama l'attenzione sulla grande diversità dell'esperienza del tempo in relazione all'economia, alla storia, all'occupazione e ad altri fattori che determinano lo stile di vita. La consapevolezza dell'eterocronia è particolarmente importante per la “cultura migratoria”; per entrambi questi concetti cfr. Bal 2011.

assoluto. In occasione della prima presentazione a Kassel, i visitatori entravano nello spazio attraverso un corridoio in discesa e non è così strano che qualcuno abbia definito quest'opera una discesa agli inferi – inferi molto sanguinosi, inferi “nel cuore di tenebra”, come ripete in continuazione una voce distorta, moltiplicata dall'effetto asincrono. La moltiplicazione della voce è significativa non solo per il suo inquietante tono metallico ma anche perché parla in prima persona singolare per esprimere un'identità collettiva. In questo modo la partecipazione dell'osservatore è ribadita con forza<sup>16</sup>.

Noi, gli osservatori, possiamo riempire i vuoti; il “cuore di tenebra” – preceduto dalla preposizione “nel” che ce ne rende parte – può essere ad esempio integrato con l'esclamazione del Kurtz di Conrad, “L'orrore! L'orrore!”. E sappiamo perfettamente dove siamo: *nel* mondo di oggi, con le sue vecchie dittature e con quelle nuove camuffate da democrazia. Il mondo con i suoi diversi passati che continuano a perseguire il presente mentre vengono inesorabilmente cancellati dalle autorità. Non c'è da stupirsi se questi dittatori temono l'arte, se continuano a censurarla: attraverso l'immaginario letterario e visivo, l'arte è capace di offrire visioni – poiché la sua lingua sono le immagini mentali – portando a una conoscenza che altre forme di produzione del sapere hanno difficoltà a raggiungere. Sia la cancellazione sia la speranza che la voce di Cassandra possa almeno essere ascoltata, cosicché anche il futuro possa essere visto o immaginato, vengono trascinate a forza nel presente, in quest'arte che tiene insieme il negativo e il positivo: il sangue è svanito, ma la ricerca continua. Con i cinque cilindri rotanti e le sei proiezioni video, la colonna sonora diventa un gioco di ombre acustico, dove anche la voce è accompagnata dalla propria ombra.

Pensando quindi a una censura permanente e a un'arte che le si oppone attraverso le immagini, non è un caso che una delle inquadrature più straordinarie di quest'opera sia una forma di sovrascrittura sul volto: la bocca di una donna è fastidiosamente coperta, quindi censurata, o imbavagliata. E quello che a prima vista sembra un orribile scorpione dal quale la donna rischia di essere morsa e avvelenata è in realtà l'ombra di un'immagine dipinta su uno dei cilindri rotanti – la proiezione casuale dell'ombra di questo preciso disegno proprio sulla bocca che appare nello stesso istante nel video proiettato. L'immagine è visibile solo per un fugace momento. Ma ci lascia sbalorditi.

*In Search of Vanished Blood* è un'opera colma di ricordi di passate violenze, ma anche piena di rimandi all'arte antica che a suo modo ha affrontato gli stessi temi. Il riferimento più evidente è quello alla serie di incisioni di Goya dal titolo *I disastri della guerra*: opere che danno voce a una protesta sul piano umano più che nazionalistico, e che per questo possono essere citate nell'installazione di Malani. Ultimo degli antichi maestri e anche primo artista moderno dell'Europa occidentale, Goya aiuta l'artista contemporanea ad assumere una posizione più netta: da un lato rispetto alle tradizioni della modernità e del modernismo, dall'altro rispetto al proprio tempo e luogo. I titoli del ciclo *I disastri della guerra* rivelano l'amara ironia dell'artista di fronte a quegli orrori, indipendentemente da chi sia ad attaccare, distruggere, divorare chi. Malani vuole soprattutto alludere alla storia della violenza, come fa quando cita le storiche incisioni di Dürer tratte dai libri di medicina, oppure quando usa lo stile ottocentesco Kalighat Pat, che è ricorrente nel suo lavoro fin dai primi anni ottanta: l'obiettivo non è il preciso riferimento intertestuale ma il collegamento interdiscorsivo. Quindi, se il parallelo vale in entrambe le direzioni, possiamo anche leggere nello stile di Goya un'espressione di solidarietà con l'opera degli artigiani, i quali preferirebbero occuparsi delle sue stampe piuttosto che servire come carne da cannone.

---

<sup>16</sup> Il libro d'artista pubblicato per l'occasione, *In Search of Vanished Blood* (2012), contiene un film di Payal Kapadia, *Cassandra's Gift* (2012). Tra i molti saggi critici sul romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad del 1899, cfr. Edward Said, *Two Visions in "Heart of Darkness"* (1993, pp. 22-31), nonché i commenti in Achille Mbembe (2001), per avere un'idea del romanzo nel contesto.



Le allusioni al discorso visivo di Goya di queste stampe sono fuggevoli tanto quanto forti e la loro articolazione temporale attiva l'osservatore. L'immagine successiva compare prima ancora che ce ne accorgiamo: infatti, proprio come le citazioni e la voce moltiplicata, anche le immagini girano, passano, proiettando le loro ombre. Grazie a questo roteare incessante, la violenza emerge simultaneamente a molti livelli diversi. Ogni parte del corpo che si vede volare sui cilindri o sui video sembra amputata in seguito a un'aggressione, mentre le farfalle innocenti sono talmente fuori scala da sembrare il prodotto di un disastro nucleare. Vorrei descrivere qui un piccolo frammento: su un cilindro vediamo un uomo con un copricapo afghano, la bocca aperta, in mano ha un gigantesco volatile che forse accarezza con goffe mani sovradimensionate, mentre un gatto gli dorme accanto, totalmente indifferente all'altro animale. In basso appaiono alcune creature marine, decisamente fuori luogo in quella che altrimenti potrebbe essere considerata una scena. Una giovane donna o bambina, più piccola, risplende attraverso la superficie trasparente e in alcuni momenti del giro sembra dentro il corpo dell'uomo. Un cane in piedi sulle zampe posteriori cammina accanto a lei, sembra un animale da circo: ma sta camminando su una nuvola o su un cervello?

Pittura e disegno sono mescolati. I colori smorzati dei dipinti sul cilindro li rendono più simili ad acquerelli che a olii, con una predominanza della terra di Siena bruciata e del blu ftalo interrotti soltanto dalle piume azzurre dell'uccello e da un tocco di scarlatto sul cane. Alla base del cilindro si muovono piccole creature, animali dall'identità indistinta: uccelli, salamandre, farfalle. Il blu si ripete nell'immagine sul cilindro successivo, di cui possiamo vedere solo una piccola porzione: due donne sedute, solo abbozzate, hanno sotto i piedi una spina dorsale fatta di ossa dello stesso blu che abbiamo appena visto sulle piume dell'uccello. Pittura e disegno si incontrano nei dettagli, soprattutto negli occhi. Quelli dell'uomo sono sorprendentemente espressivi: sembra sbalordito o inorridito dal volatile, forse per le sue dimensioni, o per la sostanza tattile delle sue piume. Sulla coda dell'uccello le piume sembrano aguzze; forse l'uomo sente il dolore delle spine. Gli occhi della fanciulla puntano diretti verso di noi dall'altro lato del cilindro trasparente, mentre la donna a sinistra delle due sul cilindro successivo appare rassegnata, avvilita, con i suoi grandi occhi. La pittura, quindi il colore, ha un significato in tutte queste opere. Come il rosso, il grande assente.

Sangue: scomparso, dimenticato eppure presente; non negli schizzi scarlatti ma nelle innumerevoli narrazioni di violenza che il lavoro presenta e poi ritira. Le tracce di sangue, i dipinti, il mylar, i disegni, i suoni: tutto propende per la materialità dell'opera, che tuttavia rimane sfuggente. Le tracce sono in grado di evocare il significato del sangue, proprio perché *non sono* sangue, ma sono legate ad esso. E poi la poesia da cui è stato tratto il titolo passa lentamente sul volto fasciato di una donna; è imbavagliata e ha la bocca avvolta da una garza semitrasparente. È qui che l'immagine afferma la propria natura poetica, con un volto completamente cancellato e allo stesso tempo "vitale" nel presente. Sovrascritta dalla poesia, eppure ancora vagamente visibile, l'immagine parla nel suo duplice codice per affermare che la donna è viva e che la poesia copre il suo volto – uno dei volti della violenza.

Il tempo è inscritto nella determinazione dell'opera a insistere, a ripetere e anche a trasformare costantemente la materialità del sangue simbolico, prolungando così la durata dell'esperienza artistica. Il tempo è inoltre specificato nell'itinerario temporale dal presente al passato e viceversa. Ed è all'opera quando leggiamo, osserviamo, sperimentiamo e immaginiamo. Questi sono i quattro movimenti innescati, ognuno con una propria temporalità. Il tempo è chiamato in causa da Cassandra – ovvero l'artista – attraverso la citazione, il riconoscimento del passato e la visione del futuro. La poetica della citazione implica il riconoscimento della natura collettiva dell'arte: le opere, l'esperienza e ciò che l'immaginazione fa con esse. È una forma di collaborazione. Ed è un aspetto importante della pratica di questa artista.

Citazione significa anche riconoscere il bisogno di materialità dell'arte. Le citazioni di artisti precedenti sono materiali fondamentali, elementi costitutivi che aiutano la nuova opera a stare in piedi da sola. Citare non è in contraddizione con un certo grado di autonomia artistica. La creazione da parte di Malani di un genere del tutto particolare (la video installazione/gioco di ombre), usato come mezzo espressivo peculiare, si affida e rende omaggio alla tecnica e all'estetica precedenti quanto a quelle attuali. Malani fonde l'intertestualità – la citazione di precedenti tracciabili, come testi e immagini ancora esistenti – con l'interdiscorsività, prendendo in prestito discorsi artistici passati, come le tecniche e le tradizioni ad essi collegate. Per contro, autonomia non significa isolazionismo, arroganza o autismo culturale; si tratta invece di un'autogestione basata sulla collaborazione, sulla responsabilità morale e soprattutto su una posizione relativamente libera. Libera nel riconoscimento della sua interconnessione con gli altri.

Oltre ai temi del tempo e della citazione, l'argomento chiave di quest'opera, quello che forse mette in ombra o assorbe gli altri, è la ricerca della materialità, che si esprime nel sangue come metafora e al tempo stesso oggetto reale; è simultaneamente paragonante e paragonato e in questo modo compromette il divario che regola le teorie della metafora. La pittura è sorella del sangue. Quest'ultima opera incarna il bisogno di tracce reali e materiali per credere, riconoscere e sentire la violenza storica. Le ombre che definiscono la poetica di *In Search of Vanished Blood* hanno la funzione di rappresentare queste tracce, seppure in una materialità minima (lista). Nella sua unicità, insieme alla retro-spettività *exhibition-specific*, quest'opera è quindi un tratto basilare che condiziona tutti gli altri lavori presentati in mostra; la speranza è che ne usciremo politicamente e artisticamente trasformati.

Questo saggio analizza la mostra al Castello di Rivoli secondo il suo progetto iniziale. Mentre il catalogo era in chiusura, nel giugno 2018 il processo curatoriale si è ulteriormente sviluppato, includendo un'altra importante opera dell'artista, *Listening to the Shades* [Ascoltare le ombre], 2008, allestita nella sala 37, e installando *Twice Upon a Time* [C'era due volte], 2014, nella sala 35.

## **Bibliografia di riferimento**

Ernst van Alphen, *Art in Mind: The Contribution of Contemporary Images to Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

Ernst van Alphen, "Painful Painting / Pijnlijke schilderijen / Peinture douloureuse", in *Ronald Ophuis*, JRP|Ringier Kunstverlag AG, Zürich 2008, pp. 89-133.

Ernst van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in Times of New Media*, Reaktion Books, London 2014.

Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York 1996.

Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 2001 [1999].

Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, University of Chicago Press, Chicago 2010.

Mieke Bal, "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time", in *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, a cura di Mieke Bal e Miguel Á. Hernández-Navarro, Rodopi, Amsterdam 2011, pp. 211-238.

Mieke Bal, *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2016.

- Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, The University of Toronto Press, Toronto 2017 [1985].
- Henri Bergson, *Creative Evolution*, trad. A. Mitchell, University Press of America, Lanham 1983 [1907].
- Henri Bergson, *Matter and Memory*, trad. N.M. Paul e W.S. Palmer, Zone Books, New York 1991 [1896].
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA) 1990.
- Veena Das, "Language and the Body: Transactions in the Construction of Pain", in *Social Suffering*, a cura di Arthur Kleinman, Veena Das e Margaret Lock, introduzione di Stanley Cavell, Oxford University Press, New Delhi 1998, pp. 67-98.
- Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, California University Press, Berkeley 2006.
- Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trad. H. Tomlinson e B. Habberjam, Zone Books, New York 1988.
- Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning & the New International*, trad. Peggy Kamuf, Routledge, New York & London 1994 [1993].
- Avni Doshi, "WomanVoice", in *Nalini Malani: WOMANTIME, Art Musings*, Mumbai 2013, pp. 3-10.
- Doris von Drathen, "Transparence universelle / Universal Transparency", in *Nalini Malani: Cassandra*, Galerie Lelong, Paris 2009, pp. 23-54.
- Hermann Hecht, *Pre-Cinema History: An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image before 1896*, a cura di Ann Hecht, Bowker Saur, in associazione con il British Film Institute, London 1993.
- Andreas Huyssen, "The Shadow Play as Medium of Memory", in *Nalini Malani: In Search of Vanished Blood*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012, pp. 46-59.
- Julia Kristeva, "Motherhood According to Giovanni Bellini", in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*, trad. Toril Moi, Blackwell, Oxford 1980.
- Theo van Leeuwen, *The Language of Colour: An Introduction*, Routledge, Abingdon & New York 2011.
- Thomas McEvilley, *The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies*, Allworth Communications, New York 2002.
- Achille Mbembe, *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Joanne Morra, *Inside the Freud Museums: History, Memory and Site-Responsive Art*, IB Tauris, London 2017.
- Michel Pastoureau, *Blue – the History of a Color*, Princeton University Press, Princeton 2001.
- Esther Peeren, *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Palgrave Macmillan, London 2014.
- Johan Pijnappel, "The Missing Link: Nalini Malani's Experimental Films from 1969–1976", in *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead. Retrospective 1969–2018, Part I*, a cura di Sophie Duplaix, catalogo della mostra (Centre Pompidou, Parigi, 2017), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2017, pp. 80-111.
- Edward Said, *Culture and Imperialism*, Random House, New York 1993.
- Christa Wolf, *Cassandra. A Novel and Four Essays*, trad. Hermann Luchterhand, Farrar, Straus and Giroux, New York 1988 [1983].

