

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. 110-134.

“Il mio volo è la ribellione” – storia, spettri e ripresenze nelle video installazioni di Nalini Malani

Livia Monnet

Da quasi cinquant'anni Nalini Malani è autrice di un'arte impegnata a livello sociale e politico. Dalla fine del Novecento, la pluripremiata artista indiana si dedica principalmente alla video arte e realizza installazioni composte da video e giochi di ombre utilizzando cilindri di mylar dipinti al rovescio e poi fatti ruotare. Queste opere includono *Remembering Toba Tek Singh* [In ricordo di Toba Tek Singh] (1998), *Hamletmachine* [Amletomeccanico] (2000), *Transgressions* [Trasgressioni] (2001), *Unity in Diversity* [Unità nella diversità] (2003), *Gamepieces* [Pedine] (2003), *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* [Madre India: transazioni nella costruzione del dolore] (2005), *Remembering Mad Meg* [In ricordo di Margherita la Pazza] (2007) e *In Search of Vanished Blood* [Alla ricerca del sangue scomparso] (2012). Questa retrospettiva in due parti, al Centre Pompidou di Parigi e al Castello di Rivoli, è la testimonianza del riconoscimento internazionale del suo lavoro, che esplora in modo vigoroso e convincente le contraddizioni e i paradossi della moderna società globale¹.

In *Unity in Diversity* (d'ora in poi *Unity*) e *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* (d'ora in poi *Transactions*) Malani mette in atto un'estetica radicale di materializzazione dell'assenza che definisco *ripresenza*. In queste opere, spettri femminili erranti e altre figure allegoriche rendono visibili processi ideologici, soggettività, rappresentazioni e gruppi sociali che, pur facendo parte della realtà indiana, sono stati dimenticati, cancellati, repressi, messi a tacere o nascosti, insieme alle teorie e alle pratiche che ne hanno determinato l'invisibilità. Nelle video installazioni di Malani, i fantasmi femminili infestano le vuote camere del tempo e gli archivi della storia, estraendone pensieri, movimenti e processi. Trascinando alla luce ciò che è oscuro, mediante la ripresenza, la ripersonificazione e la reinterpretazione degli orrori del passato, intendono rendere questi orrori visibili e concreti.

In *Unity*, il fantasma femminile assume l'identità di una musicista/violinista che viene, per così dire, rianimata e fatta uscire dalla cornice di un celebre dipinto. In *Transactions* sono invece le donne morte durante la migrazione di massa e la violenza settaria che accompagnò la Partizione del Raj britannico nel 1947 a trovare una nuova voce spettrale². Per materializzare l'assenza Malani mette in

¹ Nalini Malani è nata a Karachi nel 1946. La sua famiglia è dovuta emigrare in India dopo la Partizione dell'India coloniale. Ad oggi, l'artista ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui l'Asia Arts Awards nel 2016 e il Fukuoka Prize for Arts and Culture nel 2013. Per uno studio dettagliato e approfondito delle video installazioni/giochi di ombre di Malani, cfr. Mieke Bal, *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays*, Hatje Cantz, Ostfildern 2016.

² L'India e il Pakistan conquistarono l'indipendenza dal dominio britannico nell'agosto del 1947. La Partizione dell'India britannica fu accompagnata dalla più grande migrazione di massa della storia dell'umanità e da lotte locali, saccheggi e massacri, che causarono la morte di circa un milione di persone. I confini tra i due nuovi stati indipendenti, India e Pakistan, furono tracciati frettolosamente senza tenere conto degli enormi problemi che ciò avrebbe creato, come nel caso del Kashmir (rivendicato da entrambi gli stati). Per i documenti storiografici ed etnografici relativi alla Partizione, cfr. Gyanendra Pandey, *Remembering Partition: Violence, Nationalism, and History in India*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; *Inventing Boundaries: Gender, Politics, and the Partition of India*, a cura di Mushirul Hasan, Oxford University Press, Nuova Delhi 2000; e Debali Mookerjee-Leonard, *Literature, Gender and the*

atto due diverse strategie, la critica allegorica e la critica femminista della donna subalterna. L'artista utilizza due tipi di immagini: l'immagine palinsestico-allegorica e quella schizofrenica. Entrambe, spesso sotto forma di inquadrature visibilmente stratificate, possono essere considerate varianti dell'immagine-tempo deleuziana. Nell'immagine-tempo, sostiene Gilles Deleuze, possiamo accedere all'unisono al tempo puro (o durata) e alle pieghe della storia, della memoria, della materia e dell'esperienza mentre si co-costituiscono reciprocamente. L'immagine palinsestico-allegorica di *Unity* e quella schizofrenica di *Transactions* possono essere viste come forme di (virtuale) re-incarnazione che mettono l'accento sul fantasma femminile. Per mezzo della loro angosciante spettralità, le installazioni di Malani articolano (ri)letture o ripresenze radicali e diffrattive di processi storici che rilucono dentro e fuori dal tempo³. Materializzando eventi storici e virtuali, queste opere permettono a ciascuno di intuire ulteriori rivelazioni attraverso quella che si può definire una topologia del dolore condiviso e delle sue conseguenze etiche.

L'immagine palinsestico-allegorica e *Unity in Diversity*

Unity è un'installazione a un canale formata dalla ricostruzione di un salotto della borghesia indiana, una video proiezione all'interno di una cornice, alcune lampade a parete e tredici fotografie in bianco e nero con episodi della carriera del Mahatma Gandhi e della sua stretta relazione con il Pandit Jawaharlal Nehru. Il video si apre con un palinsesto animato: spessi strati di pittura bianca e nera vengono stesi sul dipinto allegorico *Galaxy of Musicians* [Galassia di musiciste] di Raja Ravi Varma (1884 circa) con pennellate ampie e aggressive. Il testo che segue ci informa che quel dipinto fu esposto nel 1893 alla Fiera Colombiana di Chicago e che in quell'occasione il noto pensatore e religioso Swami Vivekananda intervenne a un evento collegato con la manifestazione (il Parlamento Mondiale delle Religioni), mettendo in guardia contro l'ortodossia e il settarismo.

Nella scena successiva, una delle musiciste del quadro di Varma si risveglia, scossa dal suono di un colpo di pistola. Si alza e si allontana uscendo dalla cornice del dipinto. Nel frattempo, la voce di un narratore comincia a leggere la dichiarazione di un testimone del massacro del Gujarat del 2002 (un episodio di estrema violenza durata tre giorni nello stato indiano occidentale del Gujarat). Il testo si basa anche sull'opera teatrale di Heiner Müller *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution (La missione: ricordo di una rivoluzione)* (1979). Crudi filmati d'archivio che mostrano un intervento chirurgico di aborto si sovrappongono al dipinto di Varma. Poi sentiamo la voce di una bambina che recita la parte dell'Angelo della Disperazione, uno dei personaggi di *Der Auftrag*. Nella sequenza finale del video, la musicista uscita dal quadro di Varma appare in mezzo a un gruppo di soldatesse. Si sente un urlo penetrante e lo schermo diventa nero. La voce di una donna spiega in hindi: "Hanno versato benzina nella bocca di un bambino di sei anni e poi gli hanno lanciato un fiammifero acceso. È saltato in aria come una bomba". Anche questa è una dichiarazione di un testimone oculare del Gujarat.

Figurazioni allegoriche e palinsesti sono una costante dei dipinti di Malani e delle sue installazioni. Queste ultime sono caratterizzate da tre diverse tecniche di creazione delle immagini che possono essere definite palinsesti: inquadrature con esposizione doppia o multipla; uso di immagini stratificate (risultato di sovrapposizione di proiezioni e ombre in loop); e palinsesti animati, come quello all'inizio di *Unity*. Inoltre, le opere di Malani sono spesso cariche di allegorie. Secondo Walter Benjamin, l'allegoria evoca rovina, degrado, distruzione, o sovvertimento delle gerarchie. È un'immagine dialettica, un flash scioccante che non solo concentra frammenti eterogenei di passato,

Trauma of Partition: The Paradox of Independence, Routledge, Londra 2017. Cfr. anche Vinay Lal, *Select Research Bibliography on the Partition of India*, http://www.sscnet.ucla.edu/southasia/History/Independent/partition_bibliography.html (ultimo accesso 1 febbraio 2018).

³ Il mio uso dell'espressione "lettura diffrattiva" deriva da Karen Barad e dagli studi del femminismo neo-materialista. La diffrazione consiste nel "leggere varie intuizioni connettendole l'una con l'altra in modo da illuminare le differenze man mano che emergono: come nascono le differenze, cosa viene escluso e come queste esclusioni siano importanti". Cfr. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham (NC) 2007, p. 30.

presente e futuro, ma ha anche la capacità di frantumare e conservare allo stesso tempo. Il cinema, nell'opera di Benjamin, ha un potenziale intrinsecamente allegorico e allegorizzante⁴. Teorici come Craig Owens, Bliss Cua Lim e Michelle Langford hanno tutti esplorato il rapporto fra allegoria e palinsesto. Secondo Langford l'immagine allegorica è un concetto che media e combina le caratteristiche dell'allegoria benjaminiana con l'immagine-tempo di Deleuze⁵. Owens sostiene che l'allegoria può essere vista come un palinsesto nella misura in cui comporta un raddoppiamento: un testo viene letto attraverso l'altro. Come Benjamin, Owens attribuisce al palinsesto allegorico la capacità di riscattare una storia minacciata dall'oblio scrivendola di nuovo⁶. In *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique* (2009), Bliss Cua Lim sostiene che molti film asiatici contemporanei sui fantasmi sono pensati anche come allegorie storiche o palinsesti, poiché sovvertono o riscrivono, insieme alla storia, anche il tempo e il cinema nazionali. La studiosa sostiene inoltre che questi film spesso rivelano un gran numero di temporalità eterogenee e immiscibili, mondi soprannaturali e tradizioni conflittuali che non possono ridursi a una visione storicista o nazionalista del tempo e della modernità⁷.

Considerate nel loro complesso, le riflessioni di Langford, Owens e Lim permettono di ridefinire l'immagine allegorica come immagine palinsestico-allegorica. Nelle installazioni di Malani le inquadrature a esposizione doppia e multipla e i loop di immagini sovrapposte mettono in luce processi e pratiche storico-discorsive. Inoltre, le sue immagini consentono letture al tempo stesso topologiche e diffrattive di assemblaggi sia virtuali sia storici, inclusi quelli generati da affetti, sensazioni, genere, classe, religione e razza⁸. Nell'opera di Malani l'immagine palinsestico-allegorica funziona come una macchina spettrale generatrice di fantasmi, consentendo la percezione diffrattiva e la materializzazione di processi storici altrimenti rimossi.

L'Angelo della Rivoluzione: la critica allegorica della storia in *Unity in Diversity*

Nella rivisitazione del dipinto di Varma, la violinista svegliata da un colpo di pistola viaggia nel tempo fino al sito del massacro, nel Gujarat. Per giungere al 2002 passa attraverso quattro diverse "stazioni", o punti di crisi: l'improvviso e scioccante risveglio; la sequenza con le immagini chirurgiche dell'aborto; la fotografia delle soldatesse; e infine la testimonianza dell'agghiacciante assassinio di un bambino durante le retate antimusulmane ad Ahmedabad. Rivisitando criticamente e trasformando specifiche costellazioni spazio-temporali, discorsive e materiali, *Unity* contiene una potente critica allegorica dell'India coloniale, post-coloniale e contemporanea, e parla delle affermazioni violente e delle pratiche nazionaliste indù contro le minoranze, come pure dell'"Idea dell'India" (secolarizzazione, democrazia e unità)⁹. Il viaggio nel tempo della violinista di Varma è molto chiaramente anche un viaggio topologico. Le immagini del luogo in cui si trova (l'India di fine Ottocento e la fiera dove fu esposto per la prima volta il dipinto *Galaxy of Musicians*) si sovrappongono a quelle dei massacri del Gujarat.

Il testo di *Unity* contiene l'adattamento di due importanti passaggi di *Der Auftrag*: la lettera scritta da Galloudec in punto di morte al Cittadino Antoine, con cui si apre la pièce, e il monologo dell'Angelo della Disperazione. Il primo testo è inserito in *Unity* per richiamare l'attenzione sui crimini commessi durante i massacri del Gujarat, compresa la collusione tra l'allora primo ministro,

⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999; Walter Benjamin in *Illuminations: Essays and Reflections*, a cura di Hannah Arendt, trad. ingl. Harry Zohn Schocken, New York 2007, pp. 229-231; e Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*, Intellect, Bristol 2006, pp. 55-58.

⁵ Ivi, pp. 55-58, 66-80; Benjamin, *Il dramma*, cit.

⁶ Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", vol. 12, 1980, pp. 68-69.

⁷ Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Duke University Press, Durham (NC) 2009, pp. 156-179.

⁸ Sulla lettura diffrattiva e l'analisi genealogico-topologica cfr. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 93-94, 243-246.

⁹ Perry Anderson, *The Indian Ideology*, Verso, Londra 2013, pp. 3-5, 171-82.

il governo guidato dal partito popolare indiano (BJP) di Narendra Modi e la polizia di stato. La rielaborazione più sorprendente di *Der Auftrag* da parte di Malani, tuttavia, è quella dell'Angelo Bambina, che diventa un femminista Angelo della Storia e un visionario Angelo della Rivoluzione. In *Unity*, l'Angelo Bambina recita parola per parola il monologo dell'Angelo della Disperazione:

Io sono l'angelo della disperazione. Con le mie mani dispenso l'ebbrezza, lo stordimento, l'oblio, piacere e tormento dei corpi. La mia lingua è il tacere, il mio canto il grido.

All'ombra delle mie ali dimora lo spavento. La mia speranza è l'ultimo respiro. La mia speranza è la prima battaglia. Io sono il coltello con cui il morto squarcia la sua bara. Io sono colui che sarà. Il mio volo è la rivolta, il mio cielo l'abisso del domani.¹⁰

Il monologo dell'Angelo Bambina è pronunciato mentre scorrono le immagini crude e sconvolgenti dell'aborto, precedentemente descritte. Collegato con la violinista che viaggia nel tempo, l'Angelo Bambina è raffigurato come parte del "progresso" della musicista attraverso la storia post-coloniale dell'India. L'Angelo Bambina di Malani è chiaramente immaginato sia come una versione contemporanea dell'Angelo della Disperazione di Müller sia come una rielaborazione dell'Angelo della Storia di Benjamin. Ma non è solo una versione indiana dell'Angelo della Storia. Piuttosto, fa parte di un insieme di figure allegoriche che Malani evoca per giungere a una reinterpretazione radicale della storia e all'accelerazione della rivoluzione.

È significativo che l'Angelo della Storia della parte centrale di *Unity* sia anch'esso europeo. Il modo in cui Malani lo ha rappresentato suggerisce la sconfitta degli ideali della Rivoluzione francese, come in *Der Auftrag*, ma anche di tutte le rivoluzioni borghesi, socialiste e comuniste che hanno avuto luogo nell'Europa moderna¹¹. Nell'immagine palinsestico-allegorica di Malani, la sovrapposizione (ad esempio, quella delle immagini chirurgiche sull'Angelo Bambina e sulla musicista) compare insieme a varie altre immagini allegoriche, contribuendo a materializzare annosi processi storici di tradimento, fallimento e sconfitta. Nel contesto indiano, tale fallimento riguarderebbe l'ideale stesso di *Unity in Diversity*, ossia la coesistenza armoniosa e pacifica di un insieme eterogeneo di etnie, religioni, culture e gruppi linguistici all'interno dello stesso territorio nazionale: un fallimento preannunciato dall'inclusione del dipinto di Varma e degli scritti di Vivekananda da un lato e dal tradimento del laicismo e dell'egualitarismo democratico nell'India contemporanea dall'altro. Il video di Malani suggerisce che l'ideale indù-centrico e nazionalista di laicità, democrazia e unità nazionale è sfociato nel fondamentalismo religioso e nei crimini di stato, o in quella che Perry Anderson definisce "l'ideologia indiana"¹².

Come ha dimostrato Sigrid Weigel, l'Angelo della Storia di Benjamin è un'immagine-pensiero (*Denkbild*) dialettica che raccoglie e condensa tutti i principali filoni della riflessione benjaminiana su storia, linguaggio, arte, messianismo ebraico e materialismo dialettico in un'unica costellazione allegorica (pur mantenendo inalterata la tensione tra queste riflessioni diverse). L'Angelo della Storia ha un ruolo sia di pratica allegorica sia di critica salvifica (*rettende Kritik*)¹³. In *Unity* è la violinista a svolgere questa seconda funzione: avvolta dalla figura allegorica dell'Angelo Bambina, ella rende visibile, testimonia, ascolta e conserva ciò che i resoconti storici e contemporanei hanno per lo più

¹⁰ Heiner Müller, *Non scriverai più a mano*, a cura di Anna Maria Carpi, Libri Scheiwiller, Milano 2006, p. 83.

¹¹ *Der Auftrag* tratta della violenza, del terrore e della repressione che hanno accompagnato l'instaurazione dei regimi socialisti e comunisti in Unione Sovietica, nell'Europa dell'Est e nel "Terzo Mondo". Tratta inoltre della morsa totalitaria sulla cittadinanza democratica e sulla libertà di espressione durante la Guerra Fredda. L'opera di Müller si ispira al romanzo di Anna Seghers *La luce sul patibolo* ma anche alle opere di Brecht, Büchner, Artaud, Genet, Kafka e Beckett. Secondo Jonathan Kalb, l'Angelo della Disperazione di Müller evoca anche la figura di Genet, scrittore e drammaturgo molto ammirato da Müller. Cfr. Jonathan Kalb, *The Theater of Heiner Müller*, Limelight Editions, New York 2001, pp. 123-137. Nell'opera di Müller, la critica ai regimi totalitari comunisti (come quello della Repubblica Democratica Tedesca) e agli intellettuali europei che hanno tradito gli ideali rivoluzionari è specialmente espressa nel monologo *Der Mann im Fahrstuhl* (L'uomo nell'ascensore).

¹² Anderson, *The Indian Ideology*, cit.

¹³ Sigrid Weigel, *Body- and Image- Space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, Londra 1996, pp. 55-59.

cancellato, travisato o silenziato. Rubata dal dipinto di Varma, si vede concesso il ruolo di storica ed etnografa (femminista). È lei che mette in salvo la narrazione delle vite dei subalterni e delle minoranze (compresi i musulmani di Ahmedabad) dall'oblio o dall'errata rappresentazione. Passando attraverso il tempo, la violinista/Angelo della Storia descrive la sottomissione e l'oppressione delle donne, la strumentalizzazione del corpo femminile e della sessualità che si è verificata nell'India post-coloniale e contemporanea. Materializza le barbarie commesse dalla folla indù contro i musulmani durante la tragedia del Gujarat (i crimini comprendevano stupri di gruppo ed estrazioni di feti).

Testimone storica di tali eventi, la violinista/Angelo della Storia assume anche il ruolo di sciamano, che dà voce alle narrazioni dei morti. L'Angelo Bambina annuncia: "La mia lingua è il tacere, il mio canto il grido. All'ombra delle mie ali dimora lo spavento", esprimendo la sofferenza delle vittime dei massacri del Gujarat e anche quella di coloro che hanno subito altri tipi di violenza – comunitaria e/o politica – nell'India moderna. Dato che la violinista di Malani/Angelo della Storia opera come una veggente che si muove con la storia, è anche in grado di predire il futuro. La critica salvifica di Benjamin si trasforma in una ribellione radicale guidata da una figura visionaria¹⁴.

L'Angelo Bambina di *Unity* non è solo Angelo della Storia ma anche Angelo della Rivoluzione. Come la sua controparte (Sasportas) nell'opera teatrale di Müller, il monologo dell'Angelo Bambina contiene la visione profetica di una ribellione mondiale messa in atto dagli schiavi neri. Ispirato a una poesia di Aimé Césaire, questo testo vigoroso è implicitamente citato dal video di Malani per sottolineare il potere di redenzione dell'Angelo. Il suo discorso evoca una lotta per la liberazione che mobiliterà esseri umani e non umani: insomma, l'intero pianeta. Ecco il discorso finale di Sasportas, che riecheggia nelle parole dell'Angelo Bambina:

Ti ho detto che gli schiavi non hanno patria. Non è vero. La patria degli schiavi è la rivolta. Vado in battaglia armato delle umiliazioni della mia vita. [...] Quando i vivi non ce la faranno più, combatteranno i morti. Ad ogni battito del cuore della rivoluzione sulle loro ossa ricrescerà la carne, il sangue tornerà nelle loro vene, la vita nella loro morte. La ribellione dei morti sarà la guerra dei paesaggi, armi le foreste, le montagne, i mari, i deserti del mondo. Io sarò foresta, montagna, mare, deserto. Io sono l'Africa. Io sono l'Asia. Io sono le due Americhe.¹⁵

In *Unity*, il monologo dell'Angelo Bambina/Angelo della Rivoluzione risveglia forze politiche e materiali non umane e dormienti. Tra crimini orribili, morte, disperazione e devastazione, il video di Malani immagina un nuovo tipo di soggettività politica e un nuovo possibile futuro. Per quanto improbabile possa sembrare, quindi, *Unity* è un'opera di speranza: la possibilità di una rivoluzione radicale e di una rivolta planetaria che possa provocare la distruzione totale ("l'abisso del domani") o l'alba di una nuova era. La visione del futuro di *Unity* evoca una rivoluzione onnicomprensiva che otterrà giustizia per i subalterni sfruttati e cambierà le condizioni della vita stessa.

L'immagine schizofrenica: desiderare la dea, la Partizione e la Donna Rapita in *Mother India: Transactions in the Construction of Pain*

Presentata per la prima volta nel 2005 alla 51a Biennale di Venezia, *Transactions* è un'installazione audiovisiva a cinque canali: un montaggio composto da scene originali realizzate dall'artista, filmati d'archivio tratti da un documentario su Gandhi, immagini di divinità indù e scene ispirate al cinema di Bollywood. L'installazione esplora il trauma e l'eredità della Partizione, tuttavia il suo titolo s'ispira alla figura allegorica della "Madre India" (Bharat Mata) e all'opera dell'antropologa indiana Veena Das, il cui saggio del 1997, *Language and Body: Transactions in the Construction of Pain*, è citato all'inizio del video:

¹⁴ Sul rapporto tra l'Angelo della Disperazione di Müller e l'Angelo della Storia di Benjamin cfr. Eva Brennero, *A Cancer Walk Through German History*, in *The Cultural Politics of Heiner Müller*, a cura di Dan Friedman, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 37-45.

¹⁵ Müller, *Der Auftrag*, pp. 97-98.

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?¹⁶

Una voce femminile che comincia a parlare in modo incoerente e delirante suggerisce che potrebbe trattarsi di una delle migliaia di donne rapite, violentate e costrette a convertirsi alla religione del "nemico" durante la Partizione. Poi compaiono i filmati d'archivio delle celebrazioni per l'indipendenza dell'India. La voce di un attore che rappresenta il Pandit Nehru dichiara che le donne sequestrate durante la Partizione "devono essere restituite" al fine di ristabilire l'onore della nazione¹⁷. Una sequenza d'archivio che si estende su tutti gli schermi dell'installazione mostra una massa di donne sedute che filano il *khadi* (stoffa tessuta a mano) a sostegno della lotta per la libertà anticoloniale¹⁸. Segue sullo schermo centrale un'immagine tratta dal film di Mehboob Khan *Bharat Mata* (*Mother India*) del 1957. Sugli altri schermi, altri filmati d'archivio documentano il caos e la migrazione di massa che accompagnarono la Partizione.

Nella sequenza successiva appaiono la vacca sacra e varie immagini popolari di divinità indù. Lo schermo esterno sulla destra mostra una famiglia di lavoratori (compresa una bambina), seduti a terra e con lo sguardo rivolto verso l'obiettivo. Vediamo poi l'immagine in negativo di una donna musulmana all'estrema destra. In primissimo piano, a sinistra e a destra dell'immagine centrale, un'enorme bocca grottesca si sovrappone a un'anonima pancia femminile, creando un'inquadratura composita "pancia-bocca". Sui due schermi esterni dell'installazione ritornano l'immagine della bambina e quella della vacca sacra. A questo punto s'inserisce il lamento della narratrice: "Sono morta al confine della nuova nazione, portando come bandiera uno straccio insanguinato". Il video si chiude con un primo piano del viso esangue di Gandhi dopo il suo assassinio, avvenuto il 30 gennaio 1948, cui si sovrappongono più volti femminili, e una rapida successione di foto del massacro antimusulmano nel Gujarat¹⁹.

Come *Unity*, anche *Transactions* è una complessa opera allegorica che reinterpreta una serie di produzioni altrettanto allegoriche, come *Der Auftrag* di Müller e *Mother India* di Khan. La genealogia allegorica della Partizione e della sua eredità (nonché l'etnografia femminista di Veena Das) suggerisce che la narratrice isterica sia Bharat Mata, la moderna dea della nazione indiana. Questa

¹⁶ Veena Das, *Language and Body: Transactions in the Construction of Pain*, in *Social Suffering*, a cura di Arthur Kleinman et al., University of California Press, Berkeley 1997, p. 68.

¹⁷ Sulle donne violentate e sequestrate durante la Partizione cfr. Veena Das, *Language and Body*, cit. e *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 1-107; Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India*, Duke University Press, Durham (NC) 2000; e Ritu Bhasin e Kamala Menon, *Borders and Boundaries: Women in India's Partition*, Kali for Women, Nuova Delhi 2000.

¹⁸ Il *khadi* o *khaddar* è un particolare tipo di tessuto, solitamente filato a mano in India e Pakistan. Negli anni venti, Mohandas Karamchand Gandhi (il Mahatma Gandhi) iniziò a promuovere la filatura del *khadi* che, come simbolo del lavoro rurale autonomo e dell'autosufficienza, si contrapponeva ai tessuti di produzione industriale importati dalla Gran Bretagna. I *khadi* divennero un emblema del movimento Swadeshi e parte integrante della lotta per la libertà anticoloniale.

¹⁹ La carneficina e i saccheggi nel Gujarat furono presentati come una giusta rappresaglia per l'incendio del treno Sabarmati Express nella città di Godhra il 27 febbraio 2002 da parte di presunti attentatori musulmani. Di ritorno dalla costruzione del tempio ad Ayodya, 58 attivisti indù e le loro famiglie morirono a causa dell'incendio del treno. Sebbene non siano state rinvenute prove che colleghino i terroristi o attivisti religiosi musulmani all'incidente, una grande folla di uomini e donne indù (tra cui molti paria e indigeni) scatenò la propria furia nella città di Ahmedabad, causando circa 2000 morti e lasciando oltre 133.000 musulmani senza tetto né sostegno da parte del governo del Gujarat. Il 28 febbraio 2002, il capo del governo del Gujarat, Narendra Modi, convocò una riunione segreta in cui chiese agli alti funzionari del governo e della polizia il permesso di continuare con le persecuzioni e i saccheggi contro i musulmani. Modi (che in gioventù militava nel partito paramilitare di destra Rashtriya Swyamsevak Sangh) è l'attuale primo ministro dell'India. Sui massacri del Gujarat cfr. Parvis Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat: Hindu Nationalism and Anti-Muslim Violence in India*, Princeton University Press, Princeton 2012.

identificazione è presente sia nel titolo dell'installazione sia in diverse scene con immagini iconiche tratte dalla cultura popolare. Ad esempio, l'inserimento dell'immagine di una donna vestita con il sari (un braccio alzato con energia, il viso e la postura che mostrano grande determinazione) è ispirato alla performance dell'attrice musulmana Nargis nel film *Mother India*. Sono presenti anche raffigurazioni delle dee Durga e Lakshmi e del dio scimmia Hanuman. Altre sequenze nel video mostrano Mohandas K. Gandhi (comunemente chiamato Babu o padre della nazione). "Madre India" può essere letta anche come un'immagine palinsestico-allegorica paradigmatica: infatti Malani presenta qui l'India sia come un palinsesto letterale (cioè inquadrature con esposizione doppia o multipla) sia come un palinsesto metaforico. Frammenti del trauma della Partizione trapelano attraverso l'inquadratura "pancia-bocca", la "mutante" che somiglia a una maschera e la serie di fotogrammi di chiusura che documentano il saccheggio e la distruzione dei quartieri musulmani.

Il legame di Malani con la lettura femminista della Partizione di Veena Das è evidente. La sovrapposizione della bocca che appare sul ventre di una donna evoca la storia di Saadat Hasan Manto intitolata *Fundanen* [Nappine], citata anche da Das²⁰. Quest'ultima risuona anche in una voce che imita quella di Nehru e chiede il recupero delle "nostre donne (indù)" e la restituzione delle "loro donne (musulmane)", così come nell'insistenza di questa voce sul fatto che l'onore della nuova nazione indiana potrà essere ristabilito solo attraverso lo scambio delle donne sequestrate. Nella parte del fantasma di una Donna Rapita, la narratrice isterica del video (Bharat Mata) dà vita a un monologo delirante. Come spiega Das, le donne sopravvissute alle aggressioni sessuali subite mentre cercavano di fuggire oltre il confine verso il Pakistan vivevano fra due morti: una "morte vivente", perché erano state violate, e una "morte sociale", perché al loro ritorno venivano rifiutate dalle loro stesse famiglie²¹. Nell'installazione di Malani la narratrice impazzita è resa ancora più tragica dalla sua condizione di fantasma vagante, per il quale nessuno ha versato lacrime. Non riesce a trovare una collocazione nell'universo ("Sono morta al confine della nuova nazione, portando come bandiera uno straccio insanguinato") e incarna il paradigma del subalterno, che non può parlare ed è escluso dalla mobilità sociale. Il suo essere spettro descrive una posizione *priva di identità*, poiché ciò che la Donna Rapita incarna è lo stato-nazione post-coloniale e sovrano²². Questa posizione viene ribadita attraverso il risalto dato alla donna vestita con il sari, che fa pensare alla contadina Radha (interpretata da Nargis) protagonista del film di Khan. La rielaborazione meta-allegorica di Malani rimanda alla natura storica e di genere, eppure ancora indeterminata, dell'immagine palinsestico-allegorica. *Transactions* rivela la (non) identità della "Madre India", ormai simile a un segnaposto vuoto senza confini, proprietà o significati fissi; la dea della nazione viene visualizzata come un sostituto elusivo di un concetto astratto, è un fantasma o un'ossessione; un fenomeno prodotto attraverso la co-stituzione materiale di cartografia coloniale, nazionalismo della post-indipendenza, cinema di Bollywood, genealogie della Partizione. E via dicendo.

Evidenziando l'intreccio fra nazionalismo, sessualità, corpo femminile/subalterno e capitalismo nell'India coloniale e post-coloniale, *Transactions* descrive una genealogia allegorica sovversiva. Malani re-interpreta la storia moderna del subcontinente come una potente "immagine schizofrenica",

²⁰ Sopravvissuta agli stupri e ai rapimenti dell'epoca della Partizione, la protagonista della storia di Manto dice che in quei giorni le donne dovevano farsi crescere due stomaci, uno normale e l'altro per sopportare il dolore della violazione all'interno del corpo. Manto (1912-1955) è stato uno scrittore e giornalista di lingua urdu, autore anche di sceneggiature cinematografiche e opere radiofoniche. Le sue magistrali storie sulla Partizione – *Toba Tek Singh*, *Khol Do* [Aprilo] e *Thanda Gosht* [Carne fredda] – sono ammirate sia in Pakistan sia in India. Sull'isteria della protagonista della storia di Manto e sui sopravvissuti della Partizione in generale, cfr. Das, *Life and Words*, cit., p. 55.

²¹ Das, *Language and Body*, cit., pp. 82-89; Das, *Life and Words*, cit., pp. 24-37.

²² Gayatri Chakravorty Spivak sostiene che il subalterno, come genere e classe nel senso stretto della parola, è una posizione priva di identità. Sottolinea che la subaltermità comporta non solo la mancanza di accesso alla mobilità sociale e ai meccanismi del welfare statale, ma anche l'assenza di una base riconoscibile per l'azione. Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2012, pp. 430-431.

evocando al tempo stesso la possibilità di quella che Gilles Deleuze e Félix Guattari chiamano “rivoluzione permanente” (completamento del processo schizofrenico)²³.

Il mio punto di vista sull’immagine schizofrenica privilegia ciò che questo tipo di immagine *fa*²⁴. Affine all’immagine palinsestico-allegorica, quella schizofrenica fa da mediatrice e consente lo smantellamento di meccanismi soggettivanti (come le rappresentazioni della “Madre India”), permettendo di tracciare un cammino. Sofferamoci brevemente su due esempi caratteristici che esprimono e mediano la critica di *Transactions*: l’inquadratura “pancia-bocca”, già descritta, e quella “veggente-mutante”, dove la mutante (un motivo ricorrente nell’arte di Malani) appare come un palinsesto di volti femminili diversi e sovrapposti. Sia l’inquadratura “pancia-bocca” sia quella “veggente-mutante” alludono al problema del viso e della visietà (*visagéité*), oltre a evocare idee di fuga. Per Deleuze e Guattari il volto rappresenta un primo piano inumano, un assemblaggio di “superfici bianche” per la proiezione di segni e “buchi neri” degli investimenti soggettivi²⁵. Se il volto, nella sua qualità di macchina di visietà, deve essere smantellato a causa del suo produrre e controllare i soggetti, allora l’immagine-affezione (rappresentata dal primo piano) ha il potenziale di liberare l’affetto e il desiderio dalle determinazioni della soggettivazione e della significazione (*signifiance*). L’immagine-affezione ha il potenziale di trasformare il volto in un luogo d’intensità vibrante, di singolarità, in un diventare impercettibile. Ha la possibilità di una fuga schizofrenica, estendendo quello che Deleuze e Guattari chiamano il cammino “verso l’a-significante, verso l’a-soggettivo, il senza-volto”²⁶.

Entrambe le inquadrature di Malani – “pancia-bocca” e “veggente-mutante” – prevedono queste potenzialità: lo smantellamento del viso e la possibilità di una fuga schizofrenica. Chiaramente, il volto (o meglio, la macchina di visietà) che queste immagini distorcono e tentano di annullare non è quello di un individuo specifico. Piuttosto, è il volto troppo saturo di implicazioni della “Madre India”, iconica rappresentazione dell’identità nazionale, della storia e della cultura del paese. In *Transactions*, la critica che le immagini schizofreniche di Malani mediano e incarnano è duplice. Da un lato possiamo individuare una critica femminista del nazionalismo culturale e religioso indù-centrico, basato sul maschio e sulla casta, e del nazionalismo anticoloniale, come pure del ruolo che i nazionalismi hanno avuto in India dalla fine dell’Ottocento. Dall’altro lato, Malani esprime implicitamente una “critica materialista-trascendentale” delle strutture attivate dai nazionalismi, basate sull’identità e sul soggetto²⁷. Attraverso le sue scioccanti immagini schizofreniche, *Transactions* suggerisce che le soggettività identitarie siano macchine oppressive che vanno distrutte. Tuttavia Malani riconosce che queste macchine forniscono indizi e percorsi cruciali per la realizzazione della storia universale e per la rivoluzione permanente di un’ininterrotta produzione desiderante.

Il potenziale di fuga schizofrenica immanente in queste due inquadrature (come del resto in molte

²³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1975. Cfr. anche Eugene W. Holland, *Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*, Routledge, Londra 2014, pp. 18-19, 92-93.

²⁴ Per Patricia Pisters, la neuroimmagine/immagine schizofrenica è un tipo di immagine-tempo che dà accesso al pensiero e al cervello, è collegata al caos e alla teoria della complessità, ed è rappresentata da personaggi deliranti o schizofrenici in balia dei dati, degli schermi e delle informazioni della cultura mediatica contemporanea. Jamie Murray sostiene invece che l’immagine schizofrenica è un’immagine del pensiero in cui l’atto del pensare produce se stesso sul piano dell’immanenza e come incessante riarticolazione di un problema. Cfr. Patricia Pisters, *Numbers and Fractals: Neuroaesthetics and the Scientific Subject*, in *The Force of the Virtual: Deleuze, Science, and Philosophy*, a cura di Peter Gaffney, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, pp. 235-237; e Jamie Murray, *Deleuze and Guattari: Emergent Law*, Routledge, Abingdon 2013, pp. 38-41.

²⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di Giorgio Passerone, Biblioteca Biographica, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1987.

²⁶ Ivi. Cfr. anche Gregory Flaxman e Elena Oxman, *Losing Face*, in *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, a cura di Ian Buchanan e Patricia MacCormack, Continuum, Londra 2008, pp. 47-51; e Amy Herzog, *Suspended Gestures: Affect, Schizoanalysis, and the Face in Cinema*, in *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, cit., pp. 66-71.

²⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-Edipo*, cit.

immagini di Malani) è indicativo del potenziale rivoluzionario di *Transactions*, in termini di liberazione del desiderio, di individuazione di un cammino e di una identità/soggettività che si fa impercettibile. L'installazione è pervasa da un senso di tormento, incarnato specialmente dalla presenza spettrale, dalla voce e dalla sofferenza della Donna Rapita. Questo senso di angoscia e spettralità presta una voce (im)materiale alla storia moderna dell'India e all'esperimento di Malani con l'arte rivoluzionaria. La Donna Rapita non solo rappresenta gli orrori, i traumi e le dolorose eredità della Partizione, come pure i successivi episodi di violenza "comunitaria", settaria e contro le minoranze, ma incarna anche le turbolente e intricate storie di nazionalismo(i), sessualità, politica e governance statale rispetto alle minoranze, alla tardiva industrializzazione capitalista, al consumismo contemporaneo e altro ancora. Il suo folle lamento e l'irrequieto procedere contaminano e sovvertono il mondo estetico e politico dell'installazione, con il suo corredo di immagini della modernità del subcontinente. La Donna Rapita, altra immagine schizofrenica, rivela l'"identità di natura" del desiderio astratto/produzione desiderante e del lavoro astratto/produzione sociale che ha avuto luogo in India nel periodo tardo-coloniale e post-coloniale. Quella storia è implicitamente riarticolata come l'essenza primordiale dell'induismo o la "produzione in generale" dell'appartenenza nazionale²⁸. Nell'installazione di Malani, il desiderio astratto e il lavoro astratto sono ridefiniti rispettivamente come desiderio nazionalista centrato sul maschio indù e modulato sulle caste, e come lavoro regolato dalle caste stesse.

In definitiva, ciò che le spettrali immagini schizofreniche di *Transactions* suggeriscono è che la più potente macchina desiderante che abbia plasmato l'India del XX e XXI secolo sia stata e continui ad essere... "Mother India", ovvero l'ideologia del moderno nazionalismo indiano. In quanto punto di convergenza del desiderio nazionalista modulato sulle caste e del lavoro regolato dalle caste, quest'ideologia ha sostituito e operato come forza vitale stessa della modernità indiana. La critica di Malani a questa (in)comprensione permea l'intera opera. Le immagini di divinità indù, la sequenza d'archivio di una massa di donne che filano il cotone e le donne vestite con il sari che evocano il film di Khan sono tutti elementi che indicano la (con) fusione di desiderio e lavoro. La sequenza finale di fotogrammi che documentano la distruzione dei quartieri musulmani nel 2002 mostra le conseguenze fatali di una tale mistura.

Mettere alla prova l'essere/divenire

Le video installazioni di Nalini Malani sollevano inevitabilmente la questione della fuga. Qual è la possibile via di fuga dal dominio dell'ideologia indiana e dall'espansione distruttiva del capitale globalizzato? È possibile l'avvento di una "terra nuova" dopo il capitalismo, come vorrebbe la ribellione planetaria di *Unity*? Nella parte conclusiva di questo articolo, propongo alcune timide risposte a queste domande.

Nonostante l'atmosfera cupa e la tormentata testimonianza della Donna Rapita, *Transactions* anticipa l'avvento di una "terra nuova" popolata dalle "persone che verranno"²⁹. Questo avviene attraverso la tecnica immanente di Malani di una *topologia del dolore condiviso*, che può essere vista come rivoluzionaria in quanto entra in varie combinazioni, consentendo una nuova modalità di "conciliazione della produzione desiderante con la produzione sociale"³⁰. Attraverso condivisi intrecci affettivi tra arte, corpi e mondo, le installazioni di Malani danno vita a un'etica rivoluzionaria potenzialmente riparatrice.

Nel saggio *Language and Body* che ha ispirato *Transactions*, Veena Das descrive in modo

²⁸ Ivi.

²⁹ L'idea deleuziana di "popolo a venire" è una molteplicità generativa ed eterogenea che reinventa e sperimenta relazioni soggettive di gruppo/rapporti sociali in un sistema di governo creativo superiore al presente (un sistema che non rivendica risoluzioni utopiche per le sue differenze interne, le sue tensioni e i suoi problemi politici). Cfr. Ronald Bogue, *Deleuze and Guattari and the Future of Politics: Science Fiction, Protocols, and the People to Come*, in *Deleuze Studies*, vol. 5, Edinburgh University Press, Edimburgo 2011, p. 87-90. Sull'immedesimazione con "il popolo a venire" per la definizione delle politiche di intervento cfr. Peter Pál Pelbart, *The Deterritorialized Unconscious*, in *The Guattari Effect*, a cura di Éric Alliez e Andrew Goffey, Continuum, Londra 2011, pp. 78-79.

³⁰ Holland, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, cit., p. 115.

toccante il rapporto tra linguaggio, dolore e corpo. Sostiene che il dolore dell'altro ha bisogno di trovare una casa sia nel linguaggio sia nel corpo di ciascuno di noi. Per comprendere il dolore e l'orrore che le donne hanno provato durante la Partizione bisogna lasciare che questo dolore accada, suggerisce Das. Poiché spesso le donne non erano disposte a parlare dei tormenti che erano stati loro inflitti, Das scrive che bisogna essere disponibili ad ascoltare il loro silenzio, trasformandolo in testimonianza. Citando le teorie filosofiche di Wittgenstein e Stanley Cavell, l'autrice sostiene che prestare il proprio corpo al dolore o alle esperienze dell'altro comporta la necessità di stabilire dei confini: immaginare o intuire la differenza dell'altro e la sua separazione da me. Per quanto riguarda il rivisitare la Partizione, è proprio l'esperienza di un dolore condiviso che permette allo storico, all'etnografo o all'artista di riconoscere "la complessa relazione tra [...] costruire un mondo che i vivi possano abitare con la loro perdita e costruire un mondo in cui i morti possano trovare una casa"³¹.

Una tecnica chiave della ripresenza di Malani all'interno delle inquadrature e fra l'una e l'altra, così come nello spazio stesso dell'installazione, è il suo evocare la "sensazione del dolore dell'altro nel mio corpo/nei nostri corpi" (come descritto da Veena Das). In *Transactions*, Malani mette in atto una topologia differenziale iterativa della sensazione del dolore della Partizione: il dolore è condiviso attraverso il "corpo" dell'immagine e sentito affettivamente nel nostro corpo/in quello degli osservatori. Per mezzo di potenti immagini schizofreniche, come la folle Donna Rapita o le inquadrature della "veggente-mutante" e della "pancia-bocca", l'artista rende reale e palpabile la dinamica topologica del "sentire il dolore dell'altro nel proprio corpo". Tutte condensano una varietà di immagini, corpi, temporalità e pratiche materiali-discorsive, indicando i modi in cui ciascuna riconfigura l'altra. Nell'inquadratura "veggente-mutante", ad esempio, il dolore s'irradia attraverso una molteplicità di corpi ma anche attraverso i corpi/le soggettività che essa stessa produce o attraversa. In definitiva, *Transactions* suggerisce che la violenza, il dolore e la sofferenza che le donne hanno subito durante la Partizione sarebbero stati compresi e condivisi da donne che subirono simili violenze durante il periodo coloniale e potrebbero essere compresi e condivisi da donne che hanno subito violenze religiose, politiche e militari in India dopo la Partizione e l'Indipendenza. Allo stesso modo, il dolore e la sofferenza della Donna Rapita sono condivisi da personaggi mitici come Medea e Cassandra, dalle donne rifiutate e perseguitate nelle opere di Heiner Müller e dagli altri personaggi femminili che compaiono nell'installazione³².

Nonostante il contesto cupo, la topologia del dolore condiviso di *Transactions* acquista i colori di una contro-performance rivoluzionaria e di una contro-politica di protesta e di intervento volta al cambiamento. Attraverso la suggestiva messa in scena di topologie virtuali di dolore condiviso, Malani rivela ciò che serve per comprendere il passato, il presente e il futuro: un nuovo paradigma estetico-politico. Questo paradigma comporterebbe un permanente banco di prova estetico dell'essere/divenire³³ e dovrebbe comprendere, idealmente, sperimentazioni con una varietà di forme

³¹ Das, *Life and Words*, cit., pp. 39-40, 56-58. Si può dire che l'etnografia di Das utilizza un approccio diffrattivo nella misura in cui legge le intuizioni di Wittgenstein, Cavell, Tagore e Manto, ma anche la prospettiva delle etnografie riguardanti le pratiche tradizionali di lutto l'una attraverso l'altra, pur evidenziando le differenze tra queste varie pratiche materiali-discorsive. Pur risentendo dei recenti approcci femministi neo-materialisti come quello di Barad, il modo in cui Das e Malani rispettivamente re-immaginano o ri-presentano le esperienze femminili inespresse o represses e dolorose rimane collegato a un'etica umana/umanista.

³² La figura/immagine schizofrenica spettrale e allegorica della Donna Rapita si collega a molti personaggi femminili del mito usati da Malani nelle sue opere. L'artista spesso reinterpreta la modernità dell'India così come la modernità globale, la politica, la cultura e la filosofia attraverso personaggi femminili mitici, letterari o popolari: Sita, Radha, Draupadi, Kali, Medea, Cassandra e Dulle Griet (Margherita la Pazza o Mad Meg, la figura allegorica centrale dell'omonimo dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio, 1562 circa). Per approfondimenti sui personaggi femminili di Malani, cfr. Bal, *In Medias Res*, cit.; Mieke Bal, *Stains Against Violence: Nalini Malani's Strategies for Durational Looking*, in "Journal of Contemporary Painting", vol. 4, n. 1, aprile 2018, pp. 59-80; e Mieke Bal, *In the Absence of Post-*, in "Revista Papeles", voll. 6-7, nn. 12-13, giugno 2014-2015, pp. 20-25.

³³ La frase "testing for being" (banco di prova dell'essere) appare nel romanzo *Cassandra* di Christa Wolf, importante fonte di ispirazione per molte delle opere di Malani, tra cui *In Search of Vanished Blood*. Cfr. Christa Wolf, *Cassandra*, trad. it. Anita Raja, edizioni e/o, Roma 1984.

artistiche, di media e di materiali e contenere (contro)genealogie critiche in modalità critica radicale e sociale – come quelle praticate dalle sue stesse genealogie allegoriche e femministe della Partizione, della post-indipendenza e dell’India contemporanea. Sia in *Unity in Diversity* sia in *Mother India: Transactions in the Construction of Pain*, il banco di prova dell’essere/divenire comporta per Malani l’evidenziare e il giocare con gli intrecci fra arte e mondo, ottenuti attraverso l’uso intenso di allegorie e di immagini palinsestico-allegoriche e schizofreniche³⁴.

Eppure Malani non si accontenta di critiche allegoriche alla storia né della mappatura di topologie virtuali della sensazione. Come tutte le video installazioni di Malani, *Transactions* è indicativa del modo in cui l’arte può e deve cambiare il mondo, renderlo un luogo migliore e ripristinare la nostra fede nell’arte e nell’etica, nella poetica e nelle possibilità immanenti del mondo. Il difficile esperimento dell’opera di Malani consiste nel reinventare il possibile e ridefinire la nostra empatia per le “persone che verranno”. Come ho detto, le video installazioni di Malani suggeriscono che realizzare una “nuova terra” e “liquidare il capitale e le barriere che esso pone alla libertà e al godimento” sia effettivamente possibile³⁵. Una strategia emergente e intensa per far avanzare questo processo è mettere alla prova l’essere/divenire. Come il radicale ripensamento dell’India ad opera della stessa Malani, anche mettere alla prova l’essere/divenire richiede un’estetica rivoluzionaria e politica. È una strategia che rende visibili assenze e invisibilità intollerabili.

³⁴ Mentre Barad sostiene che la conoscenza non è separata dal mondo ma parte integrante di esso, le filosofie del processo come quelle di William James e Brian Massumi ribadiscono che la loro metafisica materialista e immanente è legata a una mappatura del carattere etico-estetico-politico e speculativo-pragmatico della materia, della natura/realità e dei processi vitali. Cfr. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 184-185; Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, MIT Press, Cambridge (MA) 2011, pp. 23-28; e William James, *Essays in Radical Empiricism*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 1996, pp. 42-69.

³⁵ Deleuze e Guattari, *L’anti-Edipo*, cit. e Holland, *Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus*, cit., pp. 114-115, 122-123.