

History of Violence

2008 - 2015



History of Violence

CLAUDIO CRAVERO

Testi di:
Pierangelo Cavanna
Paola Pallavicini
Davide Sisto

ad Angela e Daniela
to Angela and Daniela



Storie “La salma che qui vedete è quella di M. Bayard, inventore del procedimento che vi è appena stato illustrato, e di cui vedrete presto i meravigliosi risultati. [...] Il governo che ha sostenuto M. Daguerre più del necessario, ha dichiarato di non essere in grado di fare qualcosa per M. Bayard, e l’infelice si è gettato nel fiume per la disperazione. Oh, incostanza umana! Per molto tempo artisti, scienziati e la stampa si sono interessati a lui, ma ora che giace da giorni alla Morgue nessuno l’ha riconosciuto o ha reclamato la sua salma! Signore e signori, parliamo d’altro in modo che il vostro senso dell’odorato non venga offeso perché, come probabilmente avrete notato, il volto e le mani hanno già cominciato a decomporsi. / H.B., 18 ottobre 1840.”

Questo breve e intenso testo porta la firma di Hippolyte Bayard ed è posto al verso di un (ormai) notissimo autoritratto in cui si era rappresentato in figura di annegato, reclamando le proprie ragioni di padre (uno dei migliori) dell’invenzione della fotografia. La data in calce lo colloca alle origini stesse di quella strabiliante tecnologia ponendolo, subito, sotto il segno di un uso sottilmente narrativo delle sue valenze documentarie e della messa in scena. È questo artificio a rivendicare la funzione determinante dell’autore nella sua realizzazione, contro la presunta oggettività di rappresentazione meccanica e quasi naturale del referente che la cultura del tempo le aveva immediatamente attribuito e alla quale, del resto, lo stesso Bayard affidava magistralmente l’efficacia della propria perorazione.

Molti sono gli elementi che confermano l’autenticità di questo documento, costituito dall’intima unione, concettuale prima che materiale, tra testo e immagine, ciò che ci consente di dire che quella è proprio la prima fotografia destinata a valere come prova. Subito vera e falsa. Esempio di tutti i discorsi che poi verranno fatti e si potranno fare, essendo ogni fotografia traccia di un reale e sua icona culturalmente connotata, disponibile ad accogliere senso e significati diversi, a partire dall’atto fotografico, dal taglio operato nel *continuum* spazio temporale come dall’azione compositiva dell’inquadrare. Ciò che di volta in volta muta, semmai, è il livello più o meno ricercato e risolto della sua verosimiglianza o, meglio, della sua “veracità”, che è caratteristica non riducibile alla sola intenzione dell’autore né a quella del suo lettore modello. Perché accada quella “*suspension of disbelief*” di cui parlava Coleridge

a proposito delle sue *Lyrical Ballads* (Biographia Literaria, 1817), perché la sospensione del dubbio e dell'incredulità abbiano luogo, è indispensabile disporre della buona volontà di un lettore empirico. Oggi nessuno potrebbe intendere come vere alcune delle prime realistiche immagini fotografiche di caduti in battaglia durante le campagne risorgimentali italiane come nel corso della Guerra Civile americana, così composti e ordinati, che rielaboravano sul campo solide tradizioni iconografiche di derivazione pittorica, mentre siamo disposti a credere a certe manipolazioni digitali che in un futuro anche molto prossimo appariranno ingenui. Più che le allegorie fotografiche di Oscar Gustave Rejlander e di Henry Peach Robinson, quasi coeve, dove l'artificio era manifesto, solo reso più ambiguo proprio dal ricorso alla fotografia, sono quelle immagini di guerra, di violenza e di morte (a volte presunta) a interrogarci ancora, per quel che ci dicono intorno al problema, centrale in ogni messa in scena fotografica, della relazione col tempo. Anzi – più in particolare, più intimamente – non con la condizione sostanziale o rappresentativa dell'accadere, bensì dell'accaduto, di ciò che è stato e quindi, solo per questo, risulta inattuabile. È questo l'orizzonte in cui è stata pensata l'analogia tra morte e fotografia, in cui, più opportunamente, si può pensare quella tra morte del corpo e fotografia: "è qui e non c'è più" è il pensiero che accompagna lo sguardo che si posa sul corpo privo di vita. "È qui e non è (più) qui", è la riflessione di fronte a ciò che la fotografia raffigura. Rimane una presenza nella quale riconosciamo, quasi per gradi, sotto alcuni aspetti, una somiglianza con una realtà che (forse) abbiamo conosciuto. Una certa relazione; un rapporto che è insieme traccia e memoria. Il corpo e la fotografia sono entrambi traccia e figura, simbolo a volte, di un accaduto di cui si può avere memoria e ricordo.

In questa serie di Claudio Cravero, dove la narrazione fotografica affronta il tema della morte violenta (forse la sola a cui possa applicarsi l'artificio della messa in scena) la questione risulta portata al limite poiché l'autore non ci pone di fronte alla realtà della morte come interruzione di una continuità e suggello di una vita ma come raffigurazione della sospensione del tempo. Definitiva e circoscritta, ma anche infinita: il tempo interrotto (che non è il tempo dell'accadimento tragico, non è la fine della vita) si ripete *ad libitum*, ad ogni sguardo che si posa. Ad ogni sguardo continua nella sua rappresentazione.

E la rappresentazione continua, mostrandosi in quanto tale. La messa in scena non è condotta sino alla soglia del totale mimetismo, non si conficca nella realtà degli accadimenti: è come trattenuta. Le modalità con cui ogni scena ci è offerta paiono essere le prime a suggerire e quasi indurre all'incredulità, non alla sua sospensione. Ciò accade attraverso il ricorso ad alcuni artifici retorici, ad alcuni meccanismi espressivi che determinano un effetto di straniamento, al quale forse (possiamo supporre) corrisponde un esorcismo del tema, una necessità personale, troppo personale per essere interrogata dall'esterno.

In questa che si presenta come una classificazione tipologica di storie di ordinaria violenza (quasi un repertorio) abbondano i richiami ai grandi modelli dell'iconografia pittorica (da Mantegna a David) come più sotterranee citazioni (magari non ricordate: evocate chissà da dove) di un maestro nascosto del surrealismo fotografico come Paul Nougé o di un'immagine emblematica come *TV Murder* di Helmut Newton. Soprattutto però vengono accuratamente adottati alcuni riconoscibili stilemi della fotografia di cronaca (inquadrature, luci, tagli) ma solo per teatralizzarli, conservando una posizione (ben più di un punto di vista) che corrisponde a qualcosa che possiamo chiamare distanza di sicurezza, che si manifesta nella scelta di fermarsi sulla soglia del luogo in cui il dramma (o ciò che ne risulta) è accaduto, sul proscenio diremmo. È poi la stessa scena a rivelare una regia sapiente e minuziosa, lontana dal caos del caso: tutto in bell'ordine, con corpi e oggetti sapientemente disposti: nulla di distrutto; nulla di rotto.

Non una traccia di sangue. Non una ferita. Nessuna visibilità concessa a volti contratti nel terrore della morte violenta. Non identificabili ma non per questo meno connotati: ogni elemento di contesto ci dice di loro. Sono morti senza dramma, dove accade di morire senza colpo ferire: *un memento mori sub specie photographica* in cui accanto e oltre al tema esplicito riconosciamo una riflessione sulla fotografia stessa, un contenuto di metanarrazione che rende questo lavoro ancora più interessante.

"The corpse that you can see here belongs to M. Bayard, inventor of the process that has been just shown to you, whose wonderful results you will see shortly. [...] The Government, which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has declared it can do nothing for Monsieur Bayard, and the miserable wretch has drowned himself in despair. Oh, human fickleness! For a long time, artists, scientists and the press took an interest in him, but now he has been at the Morgue for several days and no one has recognized him or claimed his body! Ladies and Gentlemen, let us speak of something else, so that your sense of smell won't be offended, since, as you might have already noticed, his face and his hands are already beginning to decay. / H.B., 18th October 1840."

This short and yet intense text bears the signature of Hippolyte Bayard and is placed on the back of the now extremely well-known self-portrait. Here, the author depicted himself as a drowned man, claiming his rights as one of the fathers (and one of the best) of the invention of photography. The date at the bottom brings the work right back to the origins of that astonishing technology, so as to instantly conferring to this picture the quality of a subtly narrative use of its documentary value and of the mise-en-scene. Such an artifice is what precisely claims the determining function of the author regarding his realization, in contrast to the supposed objectivity of a mechanical and nearly natural representation of the referent, which was instantly attributed to photography by the culture of the time and to which, after all, Bayard himself masterly entrusted the effectiveness of his own peroration.

Several elements confirm the authenticity of this document, composed by the intimate union, mainly a conceptual union rather than a merely material one, of text and image, what allows us to say that it is the very first photograph which is destined to be valid as a proof. Instantly true and instantly fake. Exemplary of all the arguments that will or could subsequently be developed, being each photograph a trace of the real and also one of its culturally connoted icons, open to different meanings and senses, starting from the photographic act, from the cut operated in the spatio-temporal continuum, as well as by the compositional action of framing. What might change, from time to time, is the more or less refined or resolved level of its verisimilitude or, even better, of its "veracity", which, as a characteristic, is not reducible to the sole intention of the author, nor to that of his model reader. To achieve that "suspension of disbelief" of which

Coleridge was talking about with regard to his *Lyrical Ballads* (*Biographia Literaria*, 1817), in order for the suspension of doubt and of incredulity to take place, it is essential to have the good will of an empirical reader. Nowadays, nobody would believe in the authenticity of the first realistic photographic images of the fallen during the Italian campaigns of the Risorgimento or during the American Civil War, all so orderly and well-put, as they reworked on field the solid iconographic tradition deriving from painting, while we are inclined to believe in some digital manipulation that will be deemed as naïve in a quite near future. More poignant than the nearly coeval photographic allegories by Oscar Gustave Rejlander and Henry Peach Robinson, where the artifice was evident and only made ambiguous by the use of photography itself, we could think of those war images, of violence and death (sometimes presumed) as they are the ones which make us question again on what they say to us about the concept – a key concept for every photographic *mise-en-scene* – of the relationship with time. In fact – more particularly and more intimately – it is not really about the substantial or representative condition of happening but rather of “having happened”, what happened in the past that, only for this reason, is thus unattainable. This is the horizon in which the relationship between death and photography has been thought-through. Here, more precisely, we could think of the relationship between the death of the body and photography: “it is here but it is not here anymore” is the idea that accompanies the look onto the lifeless body. “It is here and it is not here (anymore)” is the reflection on what photography depicts. Some presence remains, in which we recognize, almost gradually, from certain perspectives, a resemblance with a kind of reality which (maybe) we have been familiar with. A sort of connection; a relationship that is both trace and memory. The body and photography are both traces and figures, at times symbols, of events which we can remember and recollect.

In this series by Claudio Cravero, where photographic narration faces the theme of violent death (maybe the only one to which we can apply the artifice of the *mise-en-scene*), the subject is taken to its extremes because the author does not place us in front of the reality of death conceived as the interruption of continuity and the seal of a life, but as the depiction of the suspension of time.

Definitive and circumscribed, and yet infinite: interrupted time (which is not the time of the tragic event, it is not the end of life) repeats itself *ad libitum*, thanks to every and each glance that reaches it. Every glance that makes it continue in its representation

And the representation continues, showing itself in its own nature. The mise-en-scene doesn't fully lead to total mimicry, it doesn't pierce the reality of the events: it seems it was held back. The modalities through which each scene is offered to us seem to be the first to suggest and almost to induce incredulity, rather than its suspension. This happens through the use of some rhetorical artifices, some expressive mechanisms that determine an effect of estrangement, to which (we can suppose) an exorcism on the theme may correspond, a personal necessity, too personal to be questioned from the outside.

In this classification that appears as a typology of histories of ordinary violence (almost a repertoire) there is an abundance of references to great models of painting iconography (from Mantegna to David) as well as more subterranean quotations (maybe forgotten: who knows from where they were evoked) from a concealed master of surrealist photography such as Paul Nougé or from an emblematic image like "TV Murder" by Helmut Newton. More than that, there are some recognizable stylemes of crime news photography that are here accurately adopted (framing, lights, angles) but with the sole intent of dramatizing them, by preserving a position (much more than a point of view) that corresponds to something we can call safety distance, that manifests itself in the choice to halt on the threshold of the place in which the tragic events (or its results) happened; we could say "on the proscenium". Therefore, it is the scene itself that reveals a meticulous and skilful oversight, very far from the chaos of chance: everything is orderly, with bodies and objects skillfully laid down: nothing is destroyed, nothing is broken. Not even a trace of blood. Not a wound. No visible faces contracted in the terror of violent death. The faces are impossible to be identified but this doesn't mean they are not connoted: every element of the context communicates about them. These are deaths without a drama, where dying happens without striking a blow: a photographic memento mori in which, besides and beyond the explicit theme, we can identify a reflection on photography itself, a metanarrative content that makes this work even more interesting.

























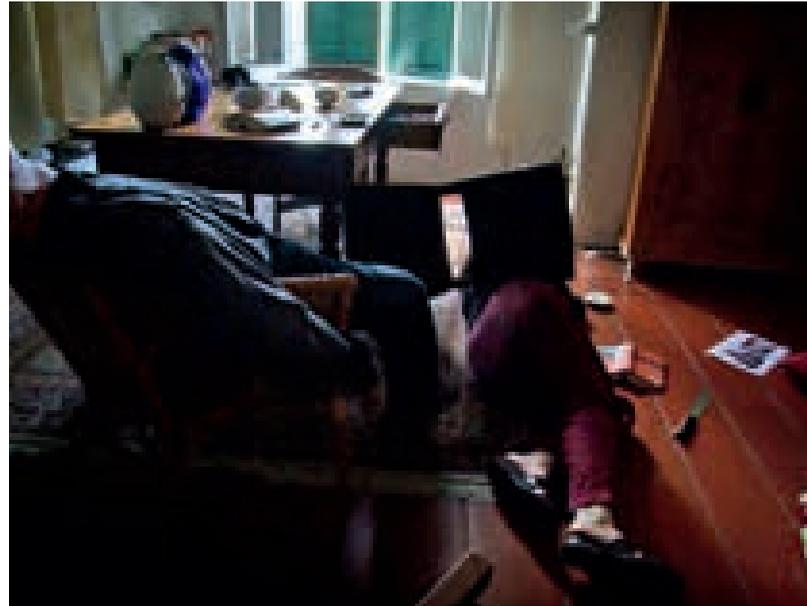


























Corpi Ho iniziato a rendermi conto che *qualcosa* era accaduto, realmente, il giorno in cui mi accorsi che chiudevo a chiave la porta della mia camera da letto quando andavo a dormire. Era un gesto senza senso, per me.

Da anni la mia vita si andava sfasciando: stavo perdendo gli amici, a uno a uno; non uscivo più volentieri di casa; lavoravo a vuoto per ore e ore; avevo cambiato voce. Tutte le mie energie si erano come raccolte in un estremo sforzo di cecità. Solo la rabbia, a tratti, esplodendo, muta, sommuoveva appena la superficie piatta dei giorni.

Per anni, lavorando, avevo raccolto nei miei giorni l'insulto dell'aggressione inaspettata: psicologica, verbale, in ultimo fisica.

La minaccia-consiglio: "Devi renderti conto che potrei ucciderti per quello che hai detto".

"Devi renderti conto": non mi ero resa conto, in effetti. Avevo scartato l'inammissibile che si era accumulato nei miei giorni con pazienza certosina, con abilità chirurgica. Per anni. Con tutte le mie forze. Con tutta la mia intelligenza.

Qualcosa rende la violenza di cui si è oggetto incomprensibile, intollerabile, invisibile.

Per questo, forse, l'unica violenza che ci sembra oggi possibile raccontare è quella che si frange in un eccesso; tanto più essa è grottesca, estrema, tanto più i dettagli diventano pronunciabili: ancora significante, testimonianza evidente, oggettivata.

La vediamo fuori di noi, allertati ad essa dalla stampa, quotidiana, e dalla quotidiana cronaca radiotelevisiva. Frantumata nei grandi numeri o cristallizzata nei dettagli più crudi, espulsa dalla normalità, la violenza si ripete identica sotto i nostri occhi, in vite che non sono la nostra, senza ragioni e senza spessore.

Ma la violenza che ci tocca non la sappiamo sentire, né vedere; fino all'ultimo, spesso. L'lo non contempla violenza.

In Italia il 95,8% della popolazione carceraria è di sesso maschile: "si tratta di una quota stabile nel corso del tempo", recita asettico il comunicato stampa dell'indagine ISTAT del 2011.

**Paola
Pallavicini**

La violazione della regola, la rottura del patto sociale, è maschia, come maschia è la regola stessa, come maschio è il patto sociale.

CORPI

Sono corpi sulla soglia dello spaesamento quelli che Claudio Cravero raccoglie in *History of Violence*. Il volto assente li identifica come parte di sé in chi li osserva. La posa scomposta nell'asimmetria intercetta le direttrici dei punti di fuga. L'ordine è franto; il corpo giace tra gli oggetti familiari, dettagli mnestici per un corpo immemore, nei luoghi della sua domesticità: le stanze di casa, una biblioteca, la sala di un museo, un giardino. Non è violenza ferina quella che l'ha atterrato.

In essi una qualche rigidità rivela, nel suo lasciarsi percepire come dettaglio, l'assenza del *rigor mortis*. Il soggetto è vivo, il sangue scorre nelle sue vene: la lama intatta, incolume il corpo.

Sono immagini memori quelle di *History of Violence*, che dicono di un passato, forse prossimo e inattingibile ("Che cosa è successo?"), forse presente nel respiro sospeso dallo scatto ("Che cosa sta succedendo?"). In esse, tra il prima e il dopo, il dentro e il fuori si confondono nei tagli di luce, nelle finestre aperte, fino a farsi terra e acqua per un corpo spiaggiato.

L'io non contempla violenza; si muove piuttosto, l'io dell'autore, attorno a quei corpi, nelle immagini di Claudio Cravero, per sondaggi, configurazioni possibili, in una ricerca della ferita nascosta a se stesso. Silente ascolta, piuttosto, l'eco stordita che da quei corpi rimbalza. Fino a farsi corpo esso stesso, tra quelli; tra quelli confuso e sospeso, indistinguibile.

La paura del fare e del farsi violenza, che quanto l'io rigetta da sé, inammissibile, contro l'io si ritorca, abitandolo. E' questo, forse, ciò muove la sua ricerca. Il suo sguardo dà corpo ai fantasmi che interrogano una maschilità espropriata dalla Storia, stretta nella morsa di una cultura che, accomunando in un'unica radice *Vir* (Uomo) e *Vis* (Forza), pretende la *Violentia* sia mero eccesso dalla norma, scarto imponderabile dall'esito greve: "Davvero può accadere anche a me?".

"Un uomo normale", "due persone tranquillissime", "una famiglia come tante": la tetra ossessione del giornalismo italiano per il *raptus* che, sottratto il soggetto al controllo dell'io, renderebbe ragione di ogni atto di violenza interno alle relazioni affettive, svela tra

queste immagini la sua trama; tessuta forse di una paura più antica, essa si mostra allo sguardo come prossima e ignota.

Tra queste fotografie la memoria si esercita come richiamo nel presente – *mimnēskomai* – di *qualcosa* che non è più qui, non adesso: il richiamo del ricordo sottrae queste immagini all'alterità della testimonianza, all'evidenza del documento, all'oggettivazione del fatto, e muove il tentativo di comprensione, nell'esperienza, di quanto l'io non sa contenere. *Qualcosa* succede, ora, dentro di noi. (Succedere, *sub-* e *cedere*: entrare, avanzare sotto o dentro).

Per un secolo e mezzo la psicologia criminale ha cesellato tipologie di caratteri violenti, misurandone tratti fisici e psichici. Tra antropologia e sociologia, l'eccezione della violenza ha marcato la soglia della normalità, in un moto continuo: la de-umanizzazione del violento, arcaica soluzione di quanto di comune ci lega ad esso, ha accompagnato le lente trasformazioni dell'io, con le sue violenze discrete, familiari, borghesi, ciniche, educate, silenziose, implacabili, immemori, normali.

Esauritosi il tempo della critica alle istituzioni totali, oggi quella soglia si rivela interna e interroga, udibile e impronunciabile, invisibile eppure nitidamente percepibile, il soggetto che noi siamo. Uomini e donne, ciascuno per sé.

I started to realize that something had happened, it had really happened, that day I noticed I was locking my bedroom's door when I was going to bed. It was a meaningless gesture, for me.

My life had been falling apart for many years: I was drifting away from all of my friends, one after the other; I took no more pleasure in going out of my house, I was working aimlessly for hours, my voice had changed. It was like all my energy had gathered in an extreme effort of blindness. Only my anger – at times, exploding, silently – could hardly move the flat surface of my days.

For years, while working, I had been collecting in my days the insult of the unexpected aggression: psychological, verbal and, ultimately, physical. The threat-advice: "You must realize I could kill you for what you said".

"You must realize": I had not realized, actually. With Carthusian-like patience, with surgical precision, I had put aside the unacceptable that had been piling up in my days. For years. With all my energy. With all my intelligence.

44

Something makes the violence one is subjected to incomprehensible, intolerable, invisible.

For this reason, maybe, the only violence that we feel we are able to narrate today is the violence that breaks up in some sort of excess: the more it is grotesque and extreme, the more its details become utterable: a significant anchor, an evident, objectified testimony.

We see it as separated from us, when we are alerted by the press, the daily press, and by the daily radio or TV news. Fragmented in the highest figures or crystallized in the cruellest details, and expelled from normality, violence repeats itself, exactly alike, in front of our eyes, in lives that are not ours, with no reason and with no substance. But we can neither feel that violence that touches us, nor we can see it; often, we can only do that when it reaches its extremes. The Self does not conceive violence.

In Italy 95,8% of the prison population is male: "it's a stable percentage in time", as the ISTAT Statistics' press release aseptically declared in 2011. The contravention to the rule and the breaking of the social contract are male. Male is also the rule itself, and male is the social contract.

**Paola
Pallavicini**

Bodies.

Bodies on the threshold of estrangement: these are the bodies collected by Claudio Cravero in History of Violence. The absent face identifies them as part of the self of those people – and for those people – who observe them.

Their pose, dismantled in asymmetry, intercepts the lines of the vanishing points. The order is broken up; the body lies among familiar objects, mnemonic details for an oblivious body, in the places of its domesticity: the rooms of a house, a library, the room of a museum, a garden. The violence that knocked it down is not beastly.

In them, some sort of rigidity reveals, in letting itself be perceived as a detail, the absence of rigor mortis. The subject is alive, the blood runs in its veins: intact is the blade, undamaged is the body.

Those of History of Violence are mindful images, they tell about a past, maybe a near, unattainable past ("What has happened?"), or maybe a past that is present in the suspended breath of the snapshot ("What is happening?"). In them, in between before and after, outside and inside get mingled in the shafts of light, in the open windows, until they become earth and water for a stranded body.

45

The Self does not conceive violence; rather, the Self of the author moves around those bodies, in the images by Claudio Cravero, through explorations, possible configurations, in a search for the wound that he has hidden to himself. Silently, he rather listens to the dazed echo that resounds from those bodies. Until he himself also becomes a body among those; and among those, he is confused and suspended, indiscernible.

The fear of being violent against the others or against himself, the fear that the Self rejects, because it is inconceivable, goes back to and around the Self and dwells in it. This is what, maybe, moves his research. His gaze gives shape to the ghosts that question a kind of masculinity that is expropriated from History, tightened in the grip of a culture that, combining in a single Latin root Vir (Man) e Vis (Strength), claims that Violentia (Violence) is a mere excess with respect to the rule, unfathomable variance with a stifling outcome: "Can this really happen to me too?".

"A simple man", "two very quiet people", "a really common family": the gloomy obsession of Italian journalism for the burst. The burst that, once the subject is taken away from the control of the Self, would explain every act of violence within emotional relationships, reveals here its plot among these images; a plot that is woven, maybe, with a more ancient fear, and that shows itself to the gaze as being both near and unknown.

Among these photographs, memory operates as an act of recalling in the present – mimnēskomai – of something that is not here anymore, not now: the act of recalling memories takes away these images from the alterity of the testimony, from the evidence of the document, from the objectivation of the fact, and it activates an attempt to comprehend, in experience, what the self cannot contain. Something is taking place, now, within us (succedēre, sub- e cedere: entering, advancing under or inside).

For a century and a half, criminal psychology has been carving typologies of violent personalities, by pondering their physical and psychological features. Both in anthropology and in sociology, the exception to violence has marked the limit of normality, in a continuous motion: the de-humanization of the violent, archaic solution for what we have in common with it and how we connect with it, has accompanied the slow transformations of the Self, with its discreet acts of violence: familiar, bourgeois, cynical, well-mannered, silent, implacable, oblivious, normal. As the time of the criticism to the total institutions is finally used up, today that limit reveals itself as internal and it questions, audible and yet unutterable, invisible and yet clearly perceptible, the subjects that we are.

Men and women. Each by himself. Each by herself.











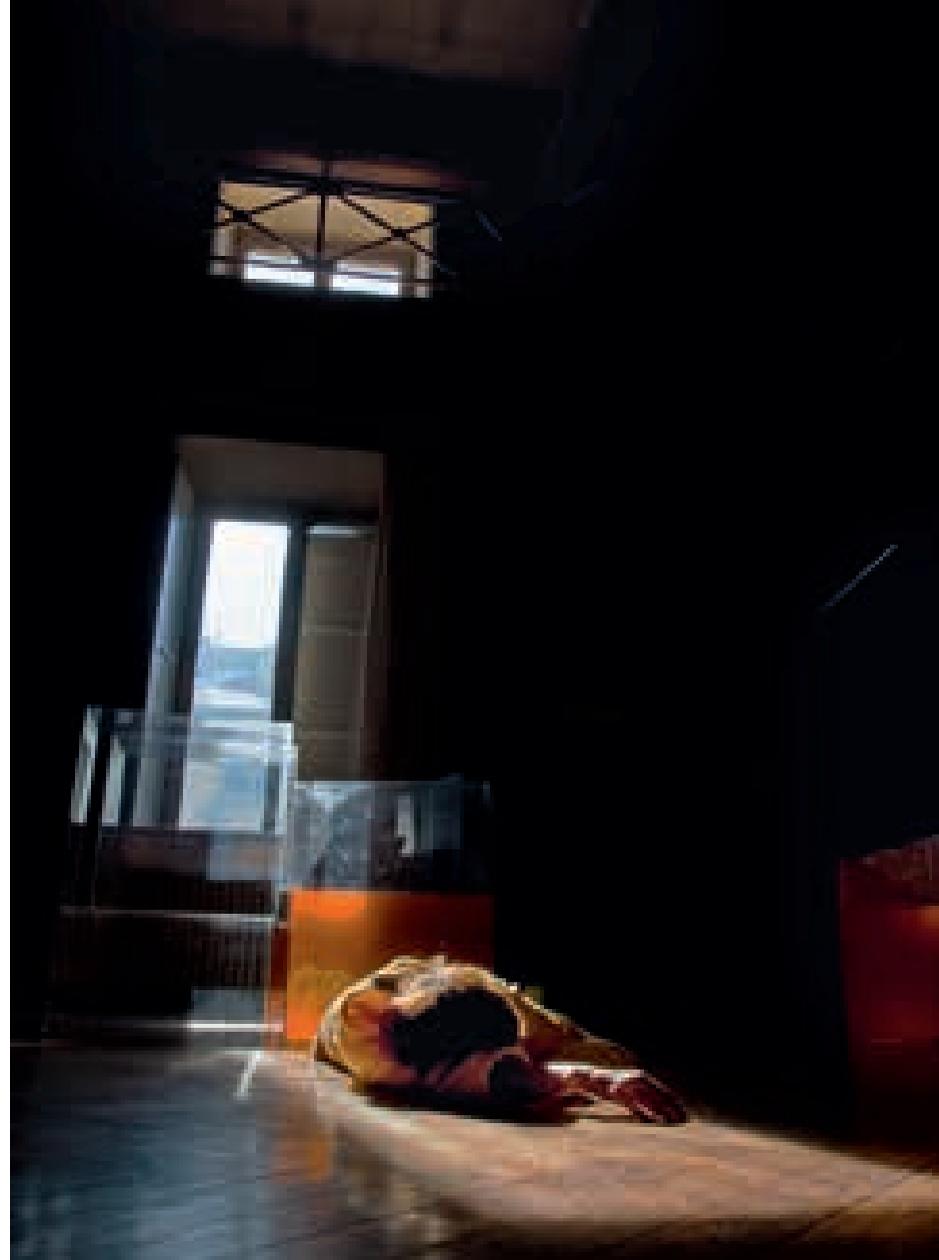












*La morte
come sigillo
della
perfezione*

Come osserva Walter Benjamin, “la morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare”. La narrazione attinge la propria autorità dalla morte, la quale appare nella storia naturale, in cui si situano i racconti del narratore, “a turni così regolari come l’uomo con la falce nelle processioni che si svolgono a mezzogiorno intorno all’orologio della cattedrale”. Proprio per tale ragione l’intimo impulso a raccontare storie non può che sorgere dal *riconoscimento* dell’autorità sovrana esercitata dal tempo che, limitato, mai torna sui propri passi e dal *rispecchiamento* in quell’assenza di orizzonte – con cui Emmanuel Lévinas tratteggia i contorni della morte – che afferra ogni singolo uomo, sottoponendolo alla violenza assoluta e all’omicidio nella notte.

Nel suo progetto *History of Violence*, Claudio Cravero fa sua la preziosa diade morte-narrazione, articolandola in modo da riempire cromaticamente quell’intercapedine emotiva che sta nel mezzo tra l’esorcismo della morte tramite rimozione e la spettacolarizzazione mediatica della violenza. Cravero è conscio di come siano l’indifferenza e il ritegno a unire pretestuosamente rimozione e spettacolarizzazione, strumenti con cui il morire viene quotidianamente banalizzato, anestetizzato. Al tempo stesso, sente l’esigenza di non eludere la sua personalissima ossessione per la morte, quindi di dare forma al *memento mori* e di farsi carico dell’onere della limpidezza, necessaria quando si decide di scendere a patti con il pensiero della fine. Pertanto, egli costruisce le sue storie fotografiche, ambientate soprattutto nell’intimità domestica, attraverso *corpi senza volto*, sulle cui pose scomposte affiora – in modo non casuale – una grazia quasi erotica, e *silenzi rarefatti*, la cui efferatezza implicita o suggerita dalla presenza dell’arma del delitto è attutita e – al tempo stesso – esasperata dall’esuberanza vitale dei colori: il rosso fuoco di un accappatoio accanto a un braccio penzolante, il blu tenue delle lenzuola stropicciate e le tende rosa dal *mood* adolescenziale vicino al corpo deceduto nonché, ancora, l’abito color latte di una donna senza vita i cui canoni estetici sembrano quelli greci del *kalòs kai agathòs*.

*Davide Sisto
filosofo*

History of Violence segue un canovaccio filosofico ben delineato: la morte consolida la vita stessa, attesta la presenza di un vincolo

invisibile – ma di fatto perfettamente tangibile nella realtà – tra tutte le azioni sensibili e spirituali che passano attraverso il mondo umano e la natura. Come dice Schelling, la morte non è se non il *sigillo della perfezione*: nel momento in cui mette fine a una determinata vita, la porta a compimento, la perfeziona, ne traccia i contorni che la rendono tale. Quando si vuole delimitare una strada – osserva Eugène Minkowski – si piantano tanti paletti sino ad arrivare a uno che risulta essere l'ultimo: questo è il solo che conta e quando questo viene piantato "tutti gli altri spuntano dal suolo come per incanto a segnare tutta la strada percorsa". La morte svolge, pertanto, nella vita il ruolo che il sipario svolge a teatro: come a teatro è la discesa del sipario ad avvertire lo spettatore che lo spettacolo è terminato e, quindi, a metterlo nella condizione di comprendere il significato dello spettacolo assistito, così nella vita è la morte che sostituisce il sipario, segnando la fine; non nel senso che interrompe una vita che è data, "ma nel senso – continua Minkowski – che apporta con sé la nozione di una vita, nozione che riunisce in una sola unità sintetica tutto ciò che ha preceduto questa morte. Non è nel nascere ma è con il morire che si diventa un'unità, un uomo".

62

Cravero, attraverso le sue fotografie, protegge quest'unità e lo fa soprattutto riservando un'attenzione specifica, a tratti morbosa, per il corpo. Il *leit motiv* di tutte le immagini è la consapevolezza che la via della rimozione e della spettacolarizzazione non può che portare alla rappresentazione del corpo come una *cosa* omologata alle altre, la copia in serie di un modello, le cui regole sono dettate dal funzionamento e dal controllo. L'unità si disarticola, lo spettacolo rimane privo del suo sipario, la violenza si intensifica e – al tempo stesso – si fa apatica: la narrazione perde di significato. Pertanto, il fotografo torinese percorre una via alternativa: c'è una trama spirituale che unisce concetti e passioni in ogni gesto narrativo – *autorizzato* dalla morte quale fonte di tensioni, aporie e stratificazioni multiformi di stati d'animo – e questa si rende particolarmente visibile, per esempio, nel momento in cui si rimane irretiti dall'inquieta rarefazione del linguaggio nella stanza del morto e dall'erotismo bipolare del corpo inerte, privato della sua identità.

Nel corpo privo di vita attrazione e ripugnanza – cifre identificative della corporeità per Horkheimer e Adorno e concetti dominanti in *History of Violence* – trovano il loro armonico equilibrio. *Attrazione* per un corpo di nuovo immacolato, sia esso nudo o vestito, i cui contorni aderiscono alla sacralità di quel silenzio primordiale con cui la morte fa suo l'ambiente casalingo, ora autistico e insonorizzato, annullando nell'immobile perfezione dei suoi profili l'efferatezza con cui esso è stato violato. Ciò emerge chiaramente nelle fotografie ambientate all'interno degli spazi domestici: in quelle in cui i cadaveri sono esamini vicino al letto così come in quelle ambientate in bagno o nello studio privato, vicino a un antico pianoforte, per esempio. *Ripugnanza* per la sua incoercibile impudicizia organica a seguito delle trasformazioni biologiche e chimiche avviate con l'istantanea decomposizione: "la vita è produzione di cadavere" (Walter Benjamin), come dimostrano non solo le perdite di parti del corpo inerte, ma anche i processi di secrezione e purificazione subite dal corpo in movimento. Sebbene Cravero obnubili tale impudicizia, lasciando che il corpo appaia allo spettatore intatto, la ripugnanza risulta essere una sorta di regista nascosto, come dimostra quella sensazione improvvisa che sale lentamente nel corpo di chi osserva le foto; penso, per esempio, all'immagine del cadavere a torso nudo disteso – con l'arma del delitto tenuta in mano – sul pavimento di una terrazza, quasi a simbolizzare un ritorno al contesto naturale che fa da sfondo.

In questa dialettica di attrazione e ripugnanza si riflette l'ambivalenza ontologica della vita e la sua violenza intrinseca. Tutto ciò che il narratore Cravero racconta della morte ritrova la sua vitale sanzione in tale dialettica e ogni corpo senza volto immortalato diventa un'unità quale "ricordo della terra" (G.T. Fechner); da cui seguono l'evidenza impietosa dell'efferatezza della falce brandita e il flusso discontinuo e ambiguo di una vita che mai può far a meno di morire. In fondo, come pensa Jean Baudrillard, la morte non è mai scadenza ma sfumatura della vita. E ogni foto di *History of Violence* pare aver introiettato questo pensiero, ibridando il terrore della violenza con la mite serenità dell'ambiente domestico.

As Walter Benjamin argues, "death is the sanction of everything the story-teller can tell". Narration borrows its own authority from death, which appears in natural history, where the tales of the story-teller are situated, "with the same regularity as the Reaper does in the processions that pass around the cathedral clock at noon". It is exactly for this reason that the intimate impulse to narrate stories can only arise from the recognition of the supreme authority of time which, being limited, never retraces its steps, and from its mirroring itself on the absence of horizons – with which Emmanuel Lévinas traces the outlines of death – that seizes every single man and subjects him to absolute violence and to homicide in the night.

In his project *History of Violence*, Claudio Cravero masters the precious dyad of death-narration, so as to chromatically fill, in the structure of his project, that emotional gap which lies between the exorcism of death by suppression and the media spectacularization of violence. Cravero is aware that suppression and spectacularization are speciously united due to indifference and discretion, two means through which dying is continually trivialized and anesthetized. At the same time, he feels the urge not to elude his very personal obsession with death, namely to give shape to the memento mori and to take charge of the commitment to limpidity, which is essential when one decides to come to terms with the thought of the ending. Hence, he builds his photographic stories, mainly set in intimate domestic environments, around faceless bodies. From the disordered poses of such bodies, an almost erotic grace surfaces (not accidentally), as well as a rarefied silence whose brutality (implicit, or revealed by the murder weapon) is softened and simultaneously exacerbated by the vital exuberance of the colors: the flame red of a bathrobe next to a dangling arm, the delicate blue of the creased sheets and the pink of the teenage-like curtains next to a dead body, together with the milk white dress of a lifeless woman whose aesthetic canons remind of the Greek canons of the kalòs kai agathòs.

History of Violence follows a well-structured philosophical canovaccio: death strengthens life itself, it witnesses the presence of an invisible bind – though it is actually perfectly tangible in reality – among all sensible and spiritual actions that pass through the human world and nature. As Schelling argues, death is nothing but the seal of perfection: as soon as it brings a specific life to an end, it also

brings it to fulfillment and perfection, it traces those outlines that make it really a life. When one wants to circumscribe a road – as observed by Eugène Minkowski – one hammers in several poles until one gets to the last one: this is the only important one and when it gets fixed “all the others emerge from the soil as if by enchantment, so as to trace all the walked-through path”. In one’s life, therefore, death has the same role as the curtains in a theatre: as in theatre it is the final curtain that warns the spectator that the show is over (and so makes him comprehend the show he has just attended), so, in life, death is a substitute for the final curtain which signals the ending; this doesn’t mean that it stops a life that has been given, but, as Minkowski further argues, “it brings with itself the notion of a life, a notion that embraces in a single synthetic unity all that has preceded such a death. It is not by birth but it is by death that one becomes a single unity, a human being”.

Through his photographs, Cravero protects such a unity and he does so by especially paying great attention, sometimes morbidly, to the body. The leit motif of all the images is the awareness that by means of suppression and spectacularization one cannot but reach a representation of the body as a thing conformed to all others, one copy of a model in a series, whose rules are dictated by operating and controlling. The unity gets dismembered, the show loses its curtain, violence gets intensified and – at the same time – it becomes apathetic: narration loses its meaning. Therefore, the Turinese photographer takes an alternative path: there is a spiritual plot that unites concepts and passions in every narrative act – authorized by death as a source of tensions, aporias and multifaceted stratifications of feelings – and this makes itself particularly visible as, for example, in those moments when one is enmeshed by the restless rarefaction of language in the dead’s room and by the bipolar eroticism of the lifeless body.

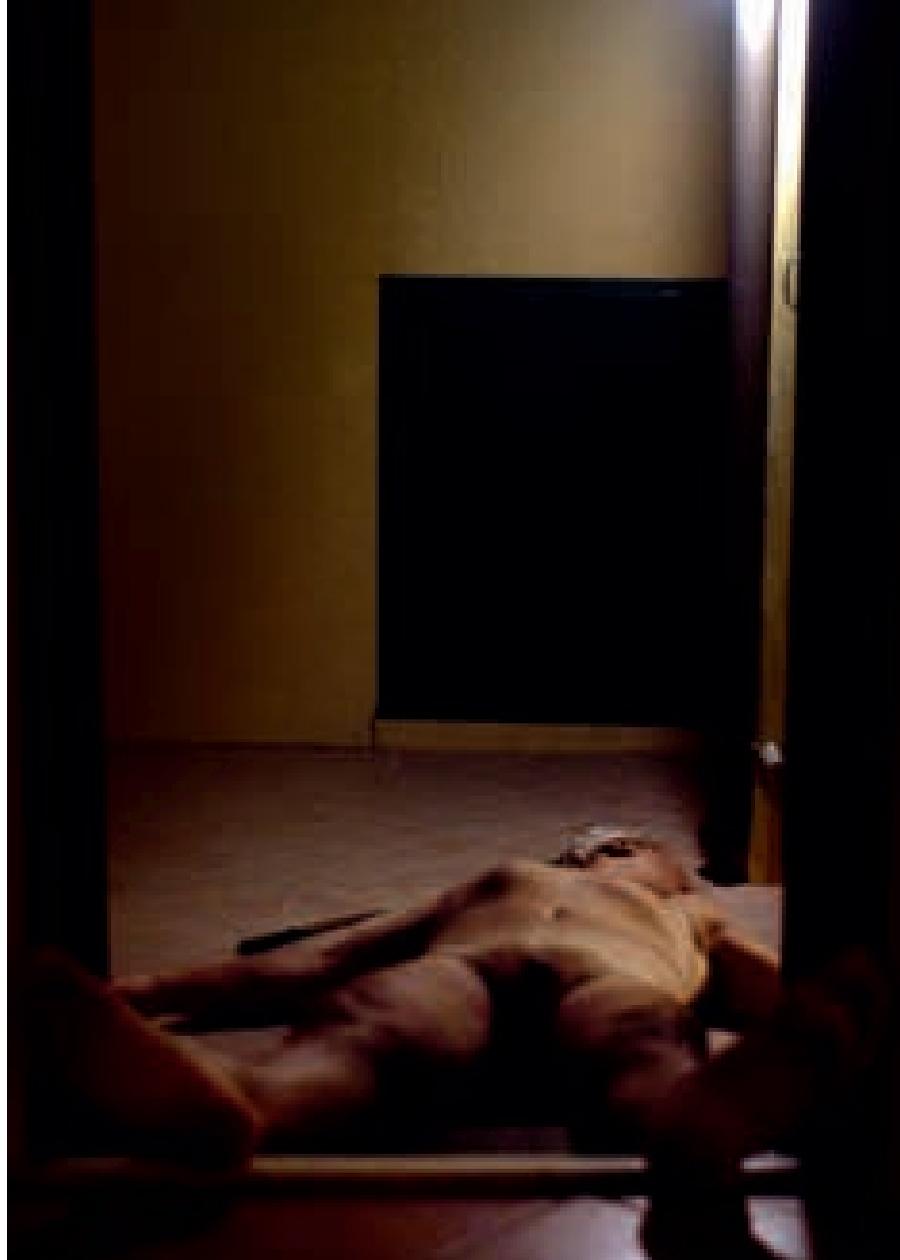
In the body without life, attraction and disgust – specific codes for corporeity in Horkheimer and Adorno, and essential concepts in History of Violence – find their harmonious balance. Attraction for a body, dressed or naked, that has gone back to being immaculate, whose outlines adhere to the sacredness of that primordial silence through which death takes possession of the domestic environment , sometimes autistic and soundproofed, eliminating, in the immobile perfection of its outlines, the brutality that violated it. This clearly

emerges from the photographs set in domestic spaces; where the corpses lie bloodless next to a bed, or from those photos taken in a bathroom or in a private studio, next to an ancient piano, for instance. Disgust for its incoercible organic immodesty following the biological and chemical transformations that started with the instantaneous decomposition: "life is the production of corpses" (Walter Benjamin), as shown not only by the loss of lifeless body parts, but also by the processes of secretion and purification to which the moving body is subjected. Although Cravero obnubilates such an immodesty, letting the body appear as intact to the spectator, disgust results as being a sort of hidden coordinator, as it is demonstrated by that sudden feeling that slowly grows in the body of the people observing the photo; I am thinking, for instance, of the image of the bare-chested corpse lying – with the murder weapon in his hand – on the floor of a balcony, as if it symbolized return to the natural context that serves as a background.

In this dialectics of attraction and disgust, the ontological ambivalence of life is reflected, as well as its implied violence. Everything the story-teller Cravero narrates about death finds its vital sanction in such a dialectics and every eternalized faceless body becomes a unity similar to the "recollection of earth"; hence, the ruthless evidence of the brutality of the brandished sickle and the discontinuous ambiguous stream of a life that can't live without dying. And every photo of History of Violence seems to have interiorized such a thought, mixing the terror of violence and the gentle serenity of the domestic environment.

































- Mostre personali**
- Solo exhibitions*
- . 2014 Spazio Morales (Buenos Aires)
 - . 2013 Galleria Oblom, a cura di Daniela Fargione (Torino)
The Others, a cura di Olga Gambari (ex-carceri Le Nuove, Torino)
 - . 2012 Galérie Vol de Nuit, a cura di Aurore Valade (Marsiglia)
Golem, a cura di Daniela Fargione (Torino)
OGR, "Mai più complici" a cura di Albertina Bollati (Torino)
 - . 2005 Castello di Roddi / Retrospectiva (Cuneo)
 - . 2004 Galleria Zambon (Milano)
 - . 2001 Spazio FINE (Torino)
Galerie Mode d'Expressions, a cura di Maria Cristina Strati (Perpignan)
 - . 2000 Galerie Mode d' Expressions (Perpignan)
 - . 1999 Galleria San Filippo per Fondazione Italiana per la Fotografia e Regione Piemonte, a cura di Denis Curti (Torino)
 - . 1996 Città del Sole (Torino) a cura di Silvio De Stefanis
Galleria X - Centrum e Centro Culturale Italo-Ceco (Pilsen)
Galleria Arte Contemporanea Modena 55 per Fondazione Italiana per la Fotografia, Regione Piemonte e Azimut (Torino)
 - . 1995 Galleria Antichi Chiostri (Torino)
Città del Sole (Torino)
 - . 1992 Galleria CRDC (Torino)
 - . 1985 Palazzo Nervi - Torino Esposizioni (Torino)

- Mostre
collettive**
- Group
exhibitions*
- . 2014 Ateliês de Artistas (Lisbona)
Palazzo Servetti (Piozzo, Cn)
Fondazione Amendola (Torino)
 - . 2013 Lucania Film Festival (Matera)
Asilo Bianco, a cura di Antonio Caione (Ameno, No)
Ouvertures d'Ateliers d'Artistes (Marsiglia)
Museo delle Scienze, a cura di Daniela Giordi (Torino)
 - . 2012 Visioni in Giallo (Pinacoteca Comunale di Latina)
Galleria Obiettivo Reporter (Milano)
BAM/Biennale d'Arte del Piemonte (Chieri, To)
Ecomuseo del Freidano (Settimo Torinese, To)
Festa dei Popoli (Torino)
Palazzo Barolo (Torino)
Fondazione Giorgio Amendola (Torino)
Centenario DOCKS DORA a cura di Francesco Poli e Michele Bramante (Torino)
Palazzo del Rettorato, Università degli Studi di Torino, a cura di Ivana Mulatero (Torino)
 - . 2011 Blitz Photogallery (Torino)
 - . 2010 MUFOCO - Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano)
Foire Européenne Art Contemporain (Lille)
Maison de la Catalanité (Perpignan)
La Chapelle des Pénitents (Narbonne)
 - . 2007 La Maison des Arts (Bages d'Aude)
Galerie Mode d'Expressions (Perpignan)
 - . 2004 Cuneo Fotografia / ex - Chiesa Santa Chiara (Cuneo)
 - . 2003 7ème Quinzaine Photographique a cura di Laura Manione (Nantes)
 - . 2002 Galleria Narciso, a cura di Patrizia Fischer (Torino)
Spazio FINE (Torino)
 - . 2001 Palazzo Fontana di Trevi a cura di Marina Miraglia (Roma)
Centre Méditerranéen de l'Image / Château de Malves-en-Minervois (Carcassonne)
Galerie Mode d'Expressions (Perpignan)

- . 2000 Galleria En Plein Air / Arte Contemporanea, a cura di Olga Gambari (Pinerolo, To)
- . 1999 La Maison des Arts (Bages d'Aude)
Galleria San Filippo (Torino)
- . 1998 Art Gallery, a cura di Enrico Pettigiani (Torino)
Murazzi del Po, a cura di R. Marucci e D. Salani (Torino)
- . 1997 Forte Crest (Milano)
Hands Gallery (New York)
Galleria Cadorna (Milano)
Banca Popolare di Milano (Bologna)
Docks Dora, a cura di Beatrice Merz (Torino)
- . 1996 Galleria Dantesca (Torino)
Palazzo Comunale (Rivarolo Canavese, To)
Palazzo Lomellini (Carmagnola, To)
Fondazione Mazzucconi (Milano)
Banca Popolare di Milano (Roma)
- . 1994 Photosalon - Biennale Internazionale di Fotografia (Torino)

Collezioni
*Permanent
collections*

MUFOCO / Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano)
MIFAV - Museo delle Immagini Fotografiche e delle Arti Visive (Roma)
Maison des Arts (Bages)
Galleria X - Centrum (Pilsen)
Fondazione Amendola (Torino)
Associazione Culturale FINE (Torino)

- Pubblicazioni e cataloghi**
- . 2015 Copertina del volume *ContaminAzioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino, postfazione di Luca Mercalli (Milano: LED Edizioni)
 - Publications and catalogues*
 - . 2014 "Come l'acqua che scorre", a cura di Alessandro Abrate
 - . 2013 "Studi Aperti Arts Festival", a cura di Giorgio Caione (Ameno, No)
 - . 2012 BAM (Biennale d'Arte Moderna e Contemporanea del Piemonte) Contemporary Photobox, a cura di Edoardo Di Mauro (Torino)
Copertina del libro *Tutto il villaggio lo saprà* di Fabio Girelli (Biella: Linea d'Aria)
 - . 2010 "Mise en cène", a cura di Roger Castang / CastanGalerie (Perpignan)
 - . 2009 "Wolfgang Laib" back stage per Fondazione Merz (Torino: Hopeful Monster)
"Luisa Rabbia – In viaggio sotto lo stesso cielo" back stage per Fondazione Merz (Torino: Hopeful Monster)
 - . 2003 7ème Quinzaine Photographique Nantaise (Nantes)
 - . 2002 "Outside 2002" a cura di Guido Curto e Daniela Magnetti / Palazzo Bricherasio Arte Contemporanea (Torino)
"Sebastiane, una interpretazione", a cura di Patrizia Fischer / Fondazione Sandro Penna e Galleria Narciso (Torino)
 - . 2001 "Il '900 in fotografia e il caso torinese", a cura di Marina Miraglia (Torino: Hopeful Monster)
"Rencontres / Incontri" Centre Méditerranéen de l'Image / Château de Malves-en-Minervois (Carcassonne)
 - . 2000 "Le ombre della memoria" a cura di Olga Gambari / Galleria En Plein Air, Arte Contemporanea (Pinerolo, To)
 - . 1998 "10 anni di Proposte. Atti Ritratti", a cura di Denis Curti, Regione Piemonte e Fondazione Italiana per la Fotografia (Torino)
 - . 1997 "Studi aperti. Docks Notes", a cura di Beatrice Merz e Maria Centonze / Biennale Torino '97 (Torino)
 - . 1996 "L'arte italiana a Pilsen" testo di Pierangelo Cavanna (Centro Culturale Italo-Ceco e X-Centrum di Pilsen)
"Nuovi Autori per la Fotografia" Regione Piemonte e Fondazione Italiana per la Fotografia (Torino)



2008



2009



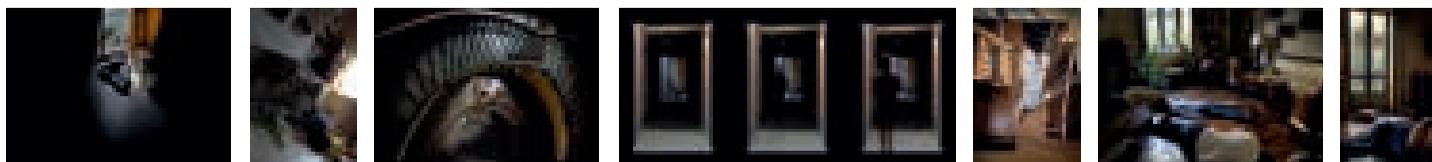


2010



2011

2012



2013

2014

2015

Grazie a tutti coloro che con la loro presenza e disponibilità hanno contribuito a questo progetto:

Thanks to all those who, with their presence and helpfulness, have contributed to this project:

Alberto D., Andrea A., Brigitte C., Carlotta M., Claudio I., Daniela F., Eliana G.,
Enrica B., Flavio R., Franca C., Frida S., Gerry D., Giorgio M., Giusy F.,
Jean Luc C., Lorenzo G., Marianne V., Marisa C., Matilde D., Merlin C., Norbert R.,
Olimpia M., Paola M., Patrizia M., Reine Marguerite B., Sandro S., Sara D., Silvia D.,
Studenti del corso "American Literature and the Five Senses (or Six?) a.a. 2009/2010, Sylvie R., Ursula M.

Testi di / *Texts of:*

Pierangelo Cavanna, Paola Pallavicini, Davide Sisto

Traduzioni di / *Translations of:*

Federico Sabatini

Progetto grafico di / *Graphic ideation of:*

Massimo Vaccariello

Stampato da / *Press of:*

Tipo Stampa srl (Torino)

Maggio 2015