

Dazzling Black: Antonio Biasiucci's Photography of Catastrophe

Antonio Biasiucci, Anna Chiara Corradino

Abstract

This interview with photographer Antonio Biasiucci explores his lifelong engagement with the primordial forces, rituals, and landscapes of Southern Italy, where catastrophe is not an event but an existential condition. Through autobiographical reflections, Biasiucci recounts how photography emerged as a transformative 'gift', allowing him to translate personal loss, volcanic wilderness, and ancestral materials into a secular form of sacredness. The conversation examines his relationships with masters such as Antonio Neiwiller, his theatrical method of continual self-revision, and his approach to darkness as both identity and language. Biasiucci reveals how error, metamorphosis, and narrative imagination shape his visual 'scenarios', where images cross temporalities and shift scale, generating post-apocalyptic worlds suspended between memory and renewal. His practice ultimately frames photography as an act of excavation, a way of giving meaning to death, matter, and the fragile architectures of existence.

Keywords

Antonio Biasiucci; Catastrophe; Photography, Volcanoes; Southern Italy; Memory; Metamorphosis; Darkness, Antonio Neiwiller; Ritual; Materiality; Scenography; Autobiographical practice; Post-apocalyptic landscapes.

Nero accecante: la fotografia della catastrofe di Antonio Biasiucci¹

Antonio Biasiucci, Anna Chiara Corradino

Fotografo dei fondamenti, degli elementi primari e delle zone di confine tra vita e rovina, Antonio Biasiucci attraversa da decenni i territori instabili del Sud (vulcani, ritualità, macerie, memorie personali) trasformando ogni soggetto in una soglia, un enigma, una rivelazione. Nato a Dragoni nel 1961 e formatosi tra l'osservazione dei paesaggi marginali e la collaborazione con Antonio Neiwiller, Biasiucci ha costruito un'opera che abita la catastrofe non come un evento, ma come un orizzonte mentale: un luogo dove il nero accecante, le materie primordiali, i gesti arcaici e le forme della perdita diventano strumenti di conoscenza.

In questa conversazione, tra l'autobiografia e la definizione di una poetica artistica, Biasiucci racconta come la fotografia sia per lui un dono, una pratica di scavo e di sacralità laica che nasce dalla propria catastrofe personale e che restituisce senso alle rovine del mondo. Il suo sguardo, nutrito da maestri amatissimi, dal teatro d'avanguardia alla fotografia napoletana, dalla letteratura di McCarthy e da anni di pellegrinaggi nei territori vulcanici, costruisce sceneggiature visive dove ogni immagine può mutare e risignificarsi. Attraverso un percorso che parte dalla sua infanzia unita alle sue scelte artistiche,

¹ Si ringraziano sentitamente Francesco de Cristofaro e Vincenzo Trione, senza la cui generosa disponibilità e mediazione questo dialogo non sarebbe mai stato possibile.

Biasiucci compone un pensiero fotografico che tiene insieme morte e resurrezione, materia e metafora, devastazione e contrappunto.

L'impressione è che nelle tue fotografie la catastrofe sia più una condizione esistenziale che un fatto episodico. Cosa ti interessa davvero quando lavori su paesaggi che suggeriscono un'idea di fine?

Faccio un passo indietro notevole e racconto un momento importante della mia vita: quando adolescente, nemmeno maggiorenne, in virtù di esperienze esistenziali (sono stato chiuso in un collegio per moltissimi anni e cacciato a sedici) ho capito che il concetto di libertà è molto relativo. Improvvisamente mi sono preso quella libertà negata, vivendo una situazione quasi borderline, mettendo alla prova ogni cosa, ogni azione. Un classico ragazzo che i genitori non vorrebbero mai avere e che aveva una grande voglia di conoscere tutto ciò che gli era stato negato durante l'infanzia e l'adolescenza. Dopo questo momento di notevole euforia, in realtà mi accorgo che mi porto dietro tutte le vicissitudini familiari e rispondo anche fisicamente a queste magagne che comunque erano fortemente radicate in me, perché sono cresciuto in un ambiente dove la malattia e la perdita sono state onnipresenti. Avendo un padre che fino a circa quarant'anni (prima dell'ictus) lavorava come fotografo di cerimonie, sono cresciuto in una casa in cui non era chiaro dove finisse la vita domestica e dove iniziasse lo studio fotografico. Tutto era mescolato, promiscuo. Così la fotografia è stata qualcosa che ho sempre avuto davanti agli occhi fin da bambino, perché non esisteva una vera separazione degli spazi. In un certo senso è sempre stata una misura della mia vita, anche se allora non provavo alcuna passione per questo ambito: ero semplicemente un ragazzo che passava il tempo al bar a giocare a biliardino.

Poi, in un momento davvero difficile della mia vita, ho iniziato a fotografare. La fotografia era lì, a portata di mano, avevo già le macchine in casa, e subito ho capito che questa pratica aveva la capacità di resettare completamente la mia esistenza. Ha cominciato a farmi guardare le cose con occhi diversi e, nel riscoprirla, ho iniziato a

dare un nuovo senso a ciò che vedevo. Per questo ho compreso di aver ricevuto un dono: perché attraverso la fotografia posso attribuire ai soggetti che incontro con l'obiettivo una sorta di sacralità, una sacralità laica ma profonda. Ho acquisito allora la consapevolezza che la fotografia nasconde sempre qualcosa che chiede di essere cercato.

È proprio in virtù di quel bisogno di cercare che attivo una vera e propria performance, che inizia nel momento in cui scelgo un soggetto importante per me. Il soggetto non è mai un pretesto – non sopporto quando i fotografi lo definiscono così – è intriso di mistero, e con l'apparecchio fotografico io cerco di scavarlo, di capire perché ne sono ossessionato. Per questo ho cominciato a raccogliere tomi che riguardano l'origine e i suoi opposti, la luce e l'ombra, l'inizio e la catastrofe. Avevo sempre la necessità di dare nuova linfa a qualcosa che stava sparendo. Anche nei gesti più semplici: compravo il pane in salumeria, sceglievo la forma che più mi attirava, la portavo in studio, la fotografavo e poi la riportavo a casa, dove lo mangiavamo. Lo stesso percorso l'ho fatto con *Corpo latteo*, con le mozzarelle, con gli alberi tagliati o divelti, e con quelli che la forestale era stata costretta a recidere fino al terreno per evitare che il bosco diventasse invalicabile.

In tutta la mia vita ho custodito questo dono. Non ho accettato alcune particolari tipologie di committenza, come fotografare modelle sul Vesuvio per grandi case di moda o usare pelli simili a quelle delle mie vacche sempre per il mondo della moda, non per una questione etica ma per paura di contaminare il dono, di perderlo. La mia impostazione nasce da una catastrofe personale, da un mio declino. La fotografia mi ha aiutato a considerare il suo opposto: per me è un generatore di vita.

Ho una domanda più tecnica: ti capita mai durante un'esplorazione di percepire quasi fisicamente che il luogo stia parlando e che quindi è il momento di scattare?

Il rapporto con il soggetto è fondamentale, perché nella mia utopia sto costruendo tomi molto vicini tra loro, che però condividono un unico denominatore: trattano temi essenziali per l'umanità. Il pane

appartiene a tutti ed è possibile produrlo solo attraverso i quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco. *Corpo latteo* riguarda un alimento primario. La vacca è un animale emblematico nella storia delle culture, delle religioni e dell'economia. Il vulcano custodisce il mistero della creazione. Tutte le mie tematiche seguono questo filo conduttore. È un tentativo, un'aspirazione a costruire, per citare Tarkovskij, una piramide. Anche se so che non riuscirò mai a completarla del tutto, una vita intera non mi basterà per continuare questo lavoro.

La domanda che tu mi fai ha a che fare con la relazione con i soggetti, che vanno scelti con attenzione, perché si ricollegano a un proprio percorso autobiografico, inevitabilmente, però in questo metodo di lavoro che io ho imparato a teatro (dal momento che considero mio maestro di fotografia un regista di teatro d'avanguardia, come Antonio Neiwiller) consiste nel mettere in discussione continuamente quello che si è fatto la volta precedente. È un processo che somiglia a un'azione nata da una poesia di Majakovskij: inizialmente il gesto è retorico, poiché è Majakovskij a imporsi sull'attore, ma, attraverso la ripetizione protratta nel tempo, avviene una sorta di fusione tra il mondo interiore dell'attore e ciò che scaturisce dalla poesia stessa. Il risultato finale è un altro sguardo.

Per questo le vacche mi appartengono. La mattina mia madre mi dava la bottiglina per andare a prendere il latte dal contadino, entravo in questa stalla buia dove c'erano queste tre-quattro vacche, e lei faceva anche il pane; tutto questo è pertanto fortemente autobiografico, sebbene mi permetta anche di avere un distacco apparente con l'oggetto, perché mi attrae ma non ne subisco il fascino. Mi ricollego ancora alla tua domanda: quando tu subisci il fascino di un vulcano che erutta e tu lo guardi e sei incantato, senti che nulla puoi aggiungere rispetto a questa meraviglia, per cui non lo fotografi, ma guardi l'evento, non lavori sull'emozione estemporanea, ma te la ritroverai fotografando magari il pane, le vacche o altre cose. L'artista infatti compone un archivio di emozioni che poi tornano a galla nei modi più impensabili, creando questa sorta di inaspettato, quello che tu nemmeno immaginavi che potesse nascere dal momento in cui ti sei confrontato con un soggetto. Il problema è che la fotografia mantiene

questa ambiguità, questa ingiustizia. Quando lavori, ti emozioni e scatti e in quest'operazione è sempre il soggetto che si fotografa e risulta difficile aggiungere qualcosa a quello che accade.

Per me la fotografia è un pensiero, per cui il legame con la realtà e con tutto ciò che fotografo è un 'diventare relativo' perché qualsiasi cosa può diventare altro. Il grosso privilegio della fotografia è che può evocare qualcosa di completamente diverso; è quella magia particolare che, quando la fotografia va in profondità, permette di delegare ai soggetti scelti. Se acquisisci una 'forma mentis' di questo tipo, capisci che la fotografia non ha limiti di nessun tipo, anche rispetto alle altre forme; ed è un mezzo perfettamente collegato con se stesso. Inoltre, quando in un soggetto, in un luogo, non c'è più nulla da fotografare, paradossalmente quello è il momento in cui hai più spazio per poterlo interpretare. Nella mia esperienza ho avuto sempre risultati migliori, quando mi sono, per autodisciplina, imposto di tornare in un luogo dove non avevo più nulla da raccontare; ho fatto le mie fotografie migliori, perché quel luogo cominciava a delegarmi spazio.

Il nero nelle tue fotografie sembra uno spazio mentale, più che un valore tonale, e anche in questo atelier siamo pieni di nero, tu che rapporto hai con questa oscurità che ritorna e come decidi quando fermarla?

È chiaramente anche una questione identitaria: io vivo questa realtà che è fatta di un nero accecante, ma anche di una luce abbagliante che consente di mettere bene in risalto le cose che fotografo in relazione al nero accecante stesso. Allo stesso modo è una questione identitaria per Struth che vive a Berlino, con il suo cielo plumbeo, di un grigiore pazzesco, e fa fotografie terribilmente oggettive dove non c'è traccia di ombra.

Partendo da questo presupposto identitario, ci sono anche altri elementi. In primo luogo, io provengo dal teatro dove ogni cosa fuoriesce dal nero, con quella magia tipica che permette ai soggetti una rilevanza, un mistero. In secondo luogo, il nero mi serve anche per cancellare tutto ciò che non mi interessa, rispettando una visione fortemente analogica, visto che sono cresciuto in camera oscura. Per

questo devo risolvere fin dal momento della ripresa la fotografia. Tuttora, anche quando utilizzo il digitale, è difficile che lo post-produca. Per questo la luce mi serve anche per 'non' mettere in evidenza un catino o una giacca all'interno di una stalla perché farebbero precipitare l'animale in un contesto culturale di un certo tipo, facendogli perdere la visione, per così dire, 'internazionale' che hanno tutti i miei lavori. Nel processo di cui ti parlavo prima (che ho imparato a teatro con Neiwiller) attuo una scarnificazione, affinché il soggetto non abbia più questi dati che gli possano permettere una collocazione o una contestualizzazione in cui si intravede un percorso antropologico di un certo tipo; io devo arrivare ad un punto dove libero l'immagine e, quest'ultima, paradossalmente, si libera da me. In questo percorso c'è tanta retorica alla quale io vado a togliere finché l'immagine non si liberi e viva per gli altri che possono interpretarla a loro piacimento, rispetto a una propria esperienza di vita. Una fotografia ricca di dati impone uno sguardo che è quello del fotografo e non lascia possibilità di interpretare, rispetto a una propria esperienza di vita, l'opera. Le grandi opere hanno proprio questa caratteristica comune: riescono a trascendere da chi le ha create. Anch'io aspiro a quel momento in cui la fotografia, in qualche modo, si affranca dalle mie connotazioni autobiografiche e si offre liberamente al suo possibile interlocutore.

Sono contenta perché ci siamo anche spostati su questioni materiali, tra l'altro Antonio Neiwiller è caro a tutti e verrebbe quasi voglia di intitolare questa intervista "Per una fotografia clandestina".

Quel testo per me è una misura, io non posso sbagliare, ora che lo citi io mi emoziono perché ogni volta che faccio un lavoro, siccome Antonio è un mio maestro, sento la necessità di sapere cosa avrebbe pensato. Questa figura del maestro è importante. Anche Antonio faceva tutti i suoi spettacoli dedicati ai maestri: Klee, Majakovskij, Beuys, Pasolini. È anche un grosso problema che io riscontro tra i giovani che non abbiano questi riferimenti, non hanno i maestri, perché sono labili: sono quelli su Instagram, non maestri ma cacciatori di like. Avere dei maestri significa anche avere una misura continua. Ho fatto

un libro su Capri, un'isola ingannevole perché è piena di storia che ormai va in una certa direzione (anche se c'è una storia pregressa che invece va in tutta l'altra) e mi chiedo sempre che cosa potrebbe pensare eventualmente Antonio. Ma il libro è anche dedicato a Goffredo Fofi che è stato un altro mio grande maestro. Io sono passato dal biliardino del paese a Tarkovskij, perché non ho più continuato l'università e Goffredo è stato il mio grande insegnante in questo senso. Ho avuto il privilegio di essere stato accolto in questa città, Napoli, da Neiwiller, Fofi, De Matteis, Patrizio Esposito. Io ero una sorta di fotografo prodigio perché avevo fatto un libro già a poco più di vent'anni con Mazzotta, che per la fotografia era una casa molto importante. Mi ricordo che non parlavo mai, la fotografia era tutto il mio dire.

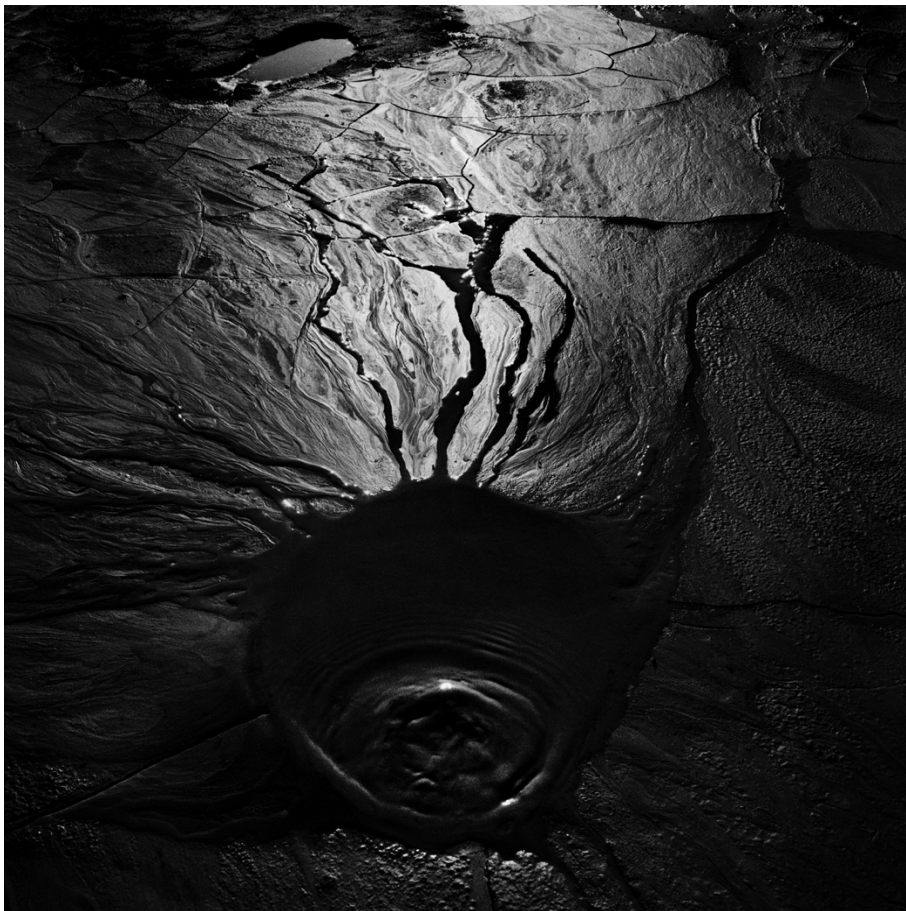


Fig. 1 Antonio Biasiucci, *Magma*, 1987-1995

Ci siamo spostati anche a livello materiale e tecnico, ed ero per questo curiosa di sapere come gestisci le situazioni difficili, polvere, calore, umidità, quando lavori in zone vulcaniche o terremotate e se hai una specie di rituale per proteggere i rullini, come funziona?

Per quanto riguarda i vulcani, ho dovuto adottare un vero e proprio protocollo di salvaguardia personale, ma purtroppo a Stromboli sono stato sul punto di morire. Quel vulcano nello specifico erutta ogni trenta minuti, (da qui il termine “stromboliana”, che si usa anche per altri vulcani nel mondo). Dopo ogni eruzione, operazione che resta comunque rischiosa, hai solo mezz’ora per muoverti ed avvicinarti al cratere, ma quella volta dopo pochi minuti eruttò di nuovo ed io mi ritrovai in una cascata di prodotti piroclastici ardenti che colpì la mia attrezzatura poggiata a terra ma fortunatamente non la mia persona. Fui miracolato.

Ho lavorato dieci anni sui vulcani e quell’esperienza mi ha cambiato la vita. Sono diventati, per citare ancora Tarkovskij, la mia “zona”, il luogo in cui distinguere il fondamentale dall’effimero. In dieci anni di pensieri elaborati sul vulcano, è naturale che il confronto principale sia stato con gli archetipi e con gli elementi primari dell’esistenza. Tutto il resto, soprattutto le piccole cose quotidiane, si è svuotato terribilmente. In tutto questo tempo sono stati i vulcani stessi a delineare il percorso da intraprendere. Hanno condizionato le mie scelte: i soggetti che fotografavo dovevano essere potenti, essenziali, all’altezza di stare accanto al vulcano, che racchiude il mistero della creazione.

Ho lavorato fin dall’inizio con un gruppo di ricercatori, per i quali la consapevolezza canonica era un racconto fin troppo semplice, perché persino quando un vulcanologo tenta di comprendere un processo, il vulcano lo tradisce e lo costringe a ricominciare daccapo la sua ricerca. Per questo la sequenza del libro *Magma* [fig. 1], e la costruzione stessa della mostra, insistono sull’impossibilità di raccontare un vulcano in modo lineare. Il condizionamento scientifico è stato altissimo: anche solo comprendere cosa sia ‘piccolo’ e cosa sia ‘grande’ all’interno di un paesaggio vulcanico diventa impossibile. Quel luogo è la ‘zona’ per

eccellenza, il luogo in cui ti perdi, dove il mistero è presente in ogni visione e in ogni passo, il luogo della meraviglia e delle eruzioni.

Una volta, sull'Etna, di sera, mi accorsi che sotto di me scorreva un ruscello di lava che iniziava a risalire. Il rosso sembrava lontano, ma era vicino. Per uscire da quel campo di lava dovetti lasciare la borsa fotografica per alleggerirmi e procedere lentamente. Ci impiegai cinque o sei ore, scegliendo ogni appoggio con precisione, perché potevo sprofondare da un momento all'altro.

Il vulcano ti insegna ad avere un rispetto enorme per la natura: non puoi muoverti senza attenzione, ogni passo è misurato. Ti concede una visione frontale ma allo stesso tempo ti obbliga a guardare continuamente dove metti i piedi. È una percezione del luogo completamente diversa da quella di un sentiero di campagna o di montagna. Là puoi finire in un campo di fumarole, puoi essere investito dai gas, puoi cadere in un cratere spento dove c'è ancora attività fumarolica. L'anidride carbonica non ha odore e rischi di svenire senza accorgertene. Impari a leggere ogni segno, soprattutto le tracce degli animali: quando cominci a vedere scheletri, capisci che devi andartene immediatamente. Ma spesso è troppo tardi, perché devi risalire la china e, mentre sali, hai bisogno di ossigeno e non sempre ne trovi abbastanza. Per me il rapporto con il vulcano è stato un rapporto intensissimo, una lunga esperienza che mi ha insegnato il rispetto più profondo per la natura.

Le fumarole, la pioggia, una grandinata a 3.000 metri sull'Etna rovinano tutte potenzialmente la macchina fotografica, ma anche la tua salute. Chiaramente stiamo parlando del mio soggetto più conosciuto, sul quale ho lavorato molto tempo, che però non ho continuato ad approfondire perché ci fu un cambiamento dell'équipe di ricercatori e della direzione che mi fecero delle proposte che non accettai, e lasciai perdere. D'altro canto, tanti cameraman, tanti filmmaker, tanti fotografi di vulcani sono morti. Tu acquisisci una familiarità ingannevole. Io sto sull'orlo del cratere dell'Etna, assisto a questa attività effusiva del vulcano: è tutta un'acqua rossa, la guardi, avverti che non ha senso fotografare (per aggiungere cosa?), sei ipnotizzato da questa magia che è indescrivibile e pensi che puoi restare lì, perché hai

ripetutamente fatto lo stesso gesto e non è successo nulla. Però improvvisamente il vulcano può esplodere

Qual è la foto più complicata o rischiosa che hai scattato in un contesto di rovina? Poi, visto che in questi giorni erano 45 anni dal terremoto, ai Campi Flegrei è un terremoto continuo e a Napoli c'è il Vesuvio, ci credi a questa cosa che si dice spesso e cioè che nell'anima del napoletano c'è la precarietà, una catastrofe introiettata. Secondo te è vero o è antropologia spicciola?

Quella che ho scattato un attimo prima che eruttasse lo Stromboli, e quello è stato un miracolo, perché sono tanti i prodotti piroplastici che fuoriescono nell'attività stromboliana e, pur essendo così tutto intorno a me, non sono stato colpito nemmeno a un piede.

Per rispondere alla tua seconda domanda, sì, a Napoli e soprattutto nei Campi Flegrei la sensazione di precarietà è molto forte. A Napoli, però, mi ha colpito un altro aspetto che sembra spegnersi sempre di più: la possibilità di mantenere un rapporto con l'aldilà, nonostante la perdita. Questo incide profondamente sulla capacità di considerare la morte come qualcosa che non coincide con la fine. Penso, ad esempio, alla tradizione di andare al cimitero, attribuire un nome a una capuzzella e farla entrare a far parte della propria famiglia, al punto da dialogarci perché una figlia possa superare un esame. Sono gesti che aprono uno spiraglio, che mostrano come la morte possa non essere una conclusione definitiva.

Il Vesuvio stesso è un esempio di questo: distrugge, fa stragi, ma al tempo stesso genera un terreno così fertile da offrire cose che altrove sarebbero impensabili. Bisogna però spostarsi sotto il Vesuvio, uscire dal centro di Napoli, perché lì la considerazione della montagna è fortissima. Esistono riti, elogi, feste che nel centro storico non sono nemmeno immaginabili.

Il bradisismo, poi, impone una convivenza costante. È una terra che fa su e giù da anni, e convivere con questo movimento è parte dell'esperienza di chi vive lì. Il dolore più grande a cui ho assistito a causa del bradisismo è stato lo spostamento degli abitanti di Rione Terra a Monterusciello negli anni '80. È stato devastante, perché oggi

Rione Terra è un luogo straordinario mentre loro vivono in una zona di degrado impressionante, per l'appunto a Monterusciello.

A proposito di questa convivenza, sicuramente questa ha a che fare con il rapporto con la precarietà della vita perché queste sono tutte le comunità che si fondano e interagiscono tra loro e considerano la morte a portata di mano, pur non vivendola come una fine. Anche qui, in questo palazzo, morì un ragazzo giovanissimo che conoscevo. Lui si è sparato involontariamente alla testa, non si sa in che modo. Si chiamava Arcangelo, un bravissimo ragazzo, abitava qui sotto. Sulla strada, accanto al palazzo c'è uno striscione: "Arcangelo vive" e ancora nella piazza c'è una foto di Arcangelo, che sembra un enorme ex voto. In questo si vede la possibilità di tenere in ballo un'esistenza e per me, che vengo da una realtà completamente diversa perché non sono napoletano, è un privilegio guardare questa città con un pizzico di distanza che un napoletano spesso non ha, perché vi è cresciuto.

Inoltre, c'è, in questo mio stare a Napoli, la possibilità di attingere da due realtà: quella del paese nel quale sono nato che mi permette di leggere Napoli; quella di Napoli che mi permette di leggere tutto ciò che concerne con il paese. Due opposti che alimentano la mia ricerca, il mio immaginario.

Ho dovuto affrontare la perdita di mia madre, avvenuta in giovane età. Tutto il mio lavoro è un lavoro al femminile: ho dovuto trovare un senso alla sua morte. Il pane che faceva, le sue origini da una famiglia di allevatori, il latte che le apparteneva a lei, tutto questo ritorna nelle mie opere. Anche quando lavoro sui crani, è chiaro che ruoto sempre intorno alla morte, ma quei crani devono trasformarsi in molluschi, ritornare ad una forma primaria dell'esistenza, perché per me è necessario dare continuamente un significato alla perdita. Gli alberi tagliati devono diventare, attraverso le forme antropomorfe che nascono dal taglio, il bosco che rinasce: devo trovare un senso a tutto ciò che sparisce. Accade spesso, del resto, quando si parla dell'origine e della catastrofe. I grandi artisti, anche nei film più catastrofici, devono lasciare intravedere un filo di speranza, perché la catastrofe fine a se stessa non basta. L'artista, per dare un senso al proprio lavoro quando affronta cose terribili, deve offrire uno spiraglio, una possibilità prima

di tutto a se stesso, per dare un senso a ciò che ha fatto, e anche per l'altro, per chi guarda: non si può raccontare la catastrofe senza lasciare da qualche parte un minimo spiraglio di luce che offra una possibilità, un contrappunto. È il contrappunto che dà senso alla catastrofe. Senza di esso, la catastrofe si esaurisce, perde significato, e senza quel minimo di luce non si riesce nemmeno a cogliere il senso profondo della catastrofe stessa.

Sono completamente d'accordo. Tra le cose che avrei voluto chiederti, ma mi sembra che l'ultima cosa che hai detto le abbia già superate, c'era anche questo: se la forte matericità delle tue opere, tutte quelle rocce, ceneri, superfici erose, alberi, tronchi, fosse un modo per raccontare la fragilità del mondo. Ma, appunto, mi hai già risposto. Invece, vorrei farti una domanda un po' insolita: ti è mai capitato che un errore tecnico (una pellicola graffiata, un difetto di stampa) rendesse lo scarto più potente, quasi più apocalittico dell'idea originale?

Sì, io sono nato con l'errore. Il mio lavoro a cui sono più legato, e che penso sia anche il mio lavoro migliore, l'ho realizzato quando avevo circa vent'anni: il rito dell'uccisione del maiale.



Fig. 2 Antonio Biasiucci, *Vapori*, 1983-1987

È un lavoro che nasce proprio da un errore. Perché? Perché mentre fotografavo questo rito mi accorgo che tutte le immagini, fotografate in

controluce, producono delle discutibili 'silhouette' molto estetizzanti di nessun valore. In alcuni scatti sbaglio l'esposizione sovraesponendo molto e noto che l'acqua calda versata sul maiale per pulirlo mette in evidenza i vapori che coprono letteralmente la scena e creano immagini quasi astratte dove l'uomo e la bestia si fondono. Una magia. Per circa tre anni ho inseguito questo errore, che all'inizio avevo sottovalutato, realizzando *Vapori* [fig. 2] uno dei miei lavori più importanti. Anche qui, il corpo sacrificato e mangiato del maiale ha a che fare con il senso del sacro e della perdita che però ha un significato, perché quell'animale non muore invano: è sostegno per una famiglia per un anno intero. Penso, per esempio, a zia Rosella, la mia dirimpettaia, che viveva da sola. Ogni anno prendeva un maialino che per lei era come un cane: si sedeva sulla panca e il maialino le stava accanto, lavorava nell'orto e il maialino le girava intorno, ma quando arrivava a gennaio, non aveva nessuna pietà: non era crudeltà, era cultura. Sapeva che quell'animale offriva il suo corpo affinché lei potesse vivere. Lei sopravviveva con quello: la soppressata, il capocollo, il sanguinaccio, le salsicce. Era una morte che non muore mai del tutto, una fine che ha un senso. E, in fondo, questo è ciò che ho fatto per anni con la fotografia.

Dà proprio l'impressione che quando tu fotografi, sia che si tratti di un luogo segnato dal tempo o di un oggetto più circoscritto, tu cerchi sempre una traccia: la ferita, ma anche la trasformazione, ciò che diventa altro. La tua pratica sembra costruire costantemente mondi narrativi in cui immagini provenienti da tempi e luoghi diversi vengono riassemblate e trasformate fino a diventare metafore di catastrofe, sopravvivenza e memoria. In questo processo di 'sceneggiatura visiva', quanto conta per te il rapporto tra realtà documentaria e immaginazione, e in che modo lavori di letteratura ti hanno guidato nella scelta di luoghi, materiali e atmosfere per creare questi paesaggi post-apocalittici che oscillano tra il passato remoto e un futuro possibile?

Spesso io creo dei legami con la narrativa: per esempio, il libro di Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari* mi aveva ispirato a costruire una sorta di sceneggiatura all'interno del mio libro sulle vacche. Perché quando

chiudo un lavoro ho sempre una mia sceneggiatura, tutta personale, non è evidente, ma in qualche modo la si annusa. E per scegliere le fotografie, quando mi ritrovo davanti a una quantità enorme di immagini, quella sceneggiatura diventa fondamentale per operare la selezione. I miei lavori sono sempre racconti immaginifici. A volte sembra assurdo pensare che dietro ci sia un racconto così forte, eppure è così. Per esempio, *The Road* di Cormac McCarthy ha ispirato il mio lavoro *Corpo ligneo*, dove fotografavo alberi divelti nei boschi che ho ripetutamente rifatto perché mi sembrava sempre insoddisfacente. A un certo punto ho persino preso la motosega per tagliare la parte sommitale dei tronchi e riambientarli nei luoghi che avevo scelto in anticipo. In quel periodo ricordo che lessi *The Road* e quel paesaggio desolato, quella distruzione, quella catastrofe, mi aveva sicuramente ispirato anche nella scelta dei luoghi e nella collocazione di questi corpi lignei, che sono diventati archeologie del passato e insieme città del futuro, mantenendo sempre questa ambiguità.



Fig. 3 Antonio Biasiucci, *Res*, 1993-1999

Poi c'è *Res*, il lavoro che più di tutti ha a che fare con l'Apocalisse [fig. 3]. Lo realizzai tra il 1995 e il 2000 e lo finii poco prima della

distruzione delle Torri Gemelle e questa coincidenza mi mise in crisi: non feci uscire il libro, mi sembrava troppo al ridosso di un evento che aveva sconvolto il mondo. L'ho pubblicato solo più tardi, in occasione di una grande mostra alla Fondazione San Gottardo, a Lugano. In realtà *Res* nasce dall'esigenza di immaginarmi un fotografo di guerra durante il conflitto in Kosovo. Cominciai a cercare soggetti che, attraverso l'utilizzo della metafora, mi permettevano di realizzare una sequenza di immagini che alludevano ad un conflitto. Il premio che ricevetti a Londra arrivò proprio per questo: la giuria riconobbe che in quel lavoro i soggetti si trasformavano, diventavano metafore.

È così che la dismissione dell'Italsider di Bagnoli diventa un campo di battaglia dove intravedi navi cadute o navicelle precipitate. La resa gessosa di un busto di bambino diventa la rappresentazione di un dolore assoluto. I vulcani diventano trincee, superfici di un altro mondo. Si sfiora la fantascienza. Ci sono i calchi di volti del museo dell'anatomia che evocano tutto il dolore del mondo; ci sono esplosioni vulcaniche accostate ai resti industriali sempre dell'Italsider: insieme costruiscono un campo di battaglia. I monoliti fotografati in Corsica fanno da contrappunto, ti riportano nel passato. E poi ancora la Solfatara: diventa un percorso fantascientifico. Immaginavo i Cristi fotografati nelle chiese come martiri in un mondo distrutto e ripopolato da strani animali. Torna sempre il contrappunto dei monoliti. La distruzione è fatta di piccole cose: uno sgabello rovesciato, una presenza appena accennata. C'è l'elemento auricelliano e c'è Tarkovskij: una presenza cinematografica che permea le immagini. Un semplice intestino fotografato diventa una creatura gigantesca caduta. Le immagini di fabbriche abbandonate diventano un altrove. Pompei perde la sua dimensione originaria e diventa un campo di guerra. Le matrone di Capua diventano altro, mutano, sembrano ibernare. Il libro è tutto strutturato così: cambi di scala, slittamenti di senso, presenze che sembrano appartenere a un altro tempo e si chiude con la figura di un uomo sopravvissuto che sta morendo o forse sta per rinascere. È un modo di guardare la fotografia completamente diverso. Il racconto nasce dall'attribuzione di nuove storie a immagini collocate in un tempo e in uno spazio altri, con contenuti che cambiano direzione. La

costruzione di una sceneggiatura forte che diventa un percorso drammatico, che ha a che fare con la storia immaginifica e, inevitabilmente, con la catastrofe.

Ti faccio un'ultima domanda per chiudere: per caso hai un aneddoto, serio, ironico, che rappresenta il tuo modo di vivere e fotografare i luoghi che portano addosso la possibilità della fine?

Non so quanto sia calzante come risposta, ma ha avuto un ruolo importante nel dare un'impostazione alla mia concezione di fotografia, paradossalmente dissacrandola. La prima volta che ho venduto una fotografia era una fotografia delle vacche. Mia nonna, alla notizia, reagì così: "Ah, hai già venduto una fotografia?". Devi considerare che lei veniva da un contesto fotografico completamente diverso: si vendevano le foto su ordinazione, quelle del battesimo, della comunione, delle ricorrenze. Io invece avevo fotografato delle vacche. Quando gliel'ho detto, e ho aggiunto che l'avevo venduta per un milione e mezzo, lei ha risposto: "Ma perché non si sono comprate le vacche? Con quei soldi se ne potevano prendere due!". Poi le ho detto che avevo anche una fotografia dei vulcani, e lei mi chiede di vederla. Vede questa distesa desolata di pietre e dice: "Ma non è manco terra loro... perché la comprano?". Capisci? Crescere con questa impostazione molto dissacrante rispetto al mondo dell'arte mi ha fatto bene, perché gli artisti spesso si perdonano perché pensano di essere dei privilegiati per la loro inventiva. Tutto il sistema tende a considerarsi privilegiato, come se bastasse l'inventiva, che però a volte è solo un gesto creativo non mosso da una vera necessità. La richiesta oggi è alta, ma la maggior parte sono creativi: pochi sono gli artisti veramente mossi da un'urgenza. I collezionisti, a volte nelle fiere, comprano opere che più che altro stupiscono, creano meraviglia, e poi se le portano a casa... e l'opera finisce per morire sul divano di casa. Non c'è mistero, non percepisci le motivazioni profonde per cui quell'opera esiste, e allora è già svuotata. Un'opera d'arte vera, invece, è sempre intrisa di mistero, convive con te, è viva: cambia con il tuo umore, la guardi diversamente ogni giorno. Questa consapevolezza dissacra tutto il

valore aggiunto che circonda le opere, quel valore che spesso annebbia l'artista e finisce per farlo smarrire.

Ecco, era questo. "Perché non si sono comprati la vacca?" "Perché non si è comprata la macchina fotografica?" È meraviglioso.

Grazie.

Grazie davvero.

Gli autori

Antonio Biasiucci

Antonio Biasiucci (Dragoni, 1961) si è trasferito a Napoli nel 1980, sviluppando progetti sui sobborghi e sulla memoria personale. Successivamente ha collaborato con l'Osservatorio vesuviano e con il regista teatrale Antonio Neiwiller. Il suo lavoro esplora la cultura meridionale italiana e le forme essenziali di vita. Vincitore di importanti premi, ha esposto in numerose mostre, ha partecipato alla Biennale di Venezia del 2015 e le sue opere sono conservate in importanti collezioni internazionali.

Email: a_biasiucci@me.com

Anna Chiara Corradino

Anna Chiara Corradino è assegnista di ricerca in letterature comparate presso la Scuola Normale Superiore e cultrice di Ermeneutica e Retorica presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato articoli su necrofilia, adattamento e mito, è autrice di una monografia sul mito di Endimione e Selene (Bloomsbury, 2025), ha co-curato il volume *The Monstrous Mother* (Palgrave, 2025) e, insieme a Massimo Fusillo, *Medea* di Euripide per Carocci (2025).

Email: anna.corradino@sns.it

L'articolo

Data invio: —/—/—

Data accettazione: —/—/—

Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Biasiucci, Antonio - Corradino, Anna Chiara, "Nero accecante: la fotografia della catastrofe di Antonio Biasiucci", *Interviste*, Ed. M. Fusillo, *Dopo la catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente - C. Cao - C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 421-440, <http://www.betweenjournal.it/>