

## Silvia Bigi: l'AI al femminile

**Elio Grazioli**

2 Maggio 2026

Silvia Bigi ci permette di spostare la nostra riflessione sulla fotografia su almeno due piani nuovi. Uno è quello del “fotografico”, come ormai si usa dire, ovvero non tanto la fotografia come tecnica della macchina fotografica come applicazione dei suoi caratteri intrinseci al di là dello scatto e conseguentemente apertura ad altre forme di espressione. Il secondo è quello dell’uso dei primi dispositivi di Intelligenza Artificiale. Bigi fa le due cose in maniera originale e particolare. Lo fa sia grazie a una sua presa di posizione, di cui parlerà nell’intervista, di discrezione di intervento, sia, e le due cose sono naturalmente legate tra loro, in ragione del materiale contenutistico di cui si occupa, ovvero la condizione femminile intrecciata alla storia, all’ecologia, alle preoccupazioni più profonde della esperienza umana, sia personale che collettiva.

Storie di donne, reali o immaginarie, sostanze e azioni simboliche sono più che il soggetto della sua opera. Bigi inventa, a volte incontra come per caso, il suo modo di affrontarle. C’è un crescendo, a me pare, anche da questo punto di vista: da una goccia di sangue lasciata cadere in una tazza di latte all’uso dell’Intelligenza Artificiale, ma di una sua versione tanto rudimentale da apparire come quella tazza. Non l’uso dell’IA come tecnologia avanzata dunque, quanto proprio per la sua macchinicità per quello che è, comprese le sue inefficienze del momento, la sua inevitabile obsolescenza. È una versione originale, non tecnofila, del cosiddetto “postfotografico” da cui trarre delle riflessioni. Non è un caso che l’ultima opera di Bigi pone al centro un incontro mancato, per motivi evidentemente cronologici, con una studiosa come Francesca Alinovi che del futuro della fotografia, prima che esistesse il post, aveva un’idea alquanto originale.



*Il sangue e il latte, 2017.*

EG: Partiamo da questa enorme questione del sangue e del latte, evidentemente due sostanze a forte carattere simbolico. Come sei arrivata a questo punto?

SB: Rappresenta sicuramente un momento molto importante nella mia pratica artistica, e forse anche nel mio rapporto con il mezzo fotografico come strumento privilegiato. È chiaro che la sequenza degli stati mutevoli generati dall'incontro di queste sostanze esiste solo attraverso l'immagine fotografica.

Tutto parte da una residenza artistica a cui ho partecipato l'anno precedente, nel 2016, svoltasi prevalentemente tra Dubrovnik e Sarajevo. Ero sulle tracce delle ferite -simboliche, fisiche e psichiche - lasciate dalla guerra nell'ex Jugoslavia; poi, come spesso succede, cercavi una cosa e ne trovi un'altra. Mi sono imbattuta nel *Kanun*, un antico codice di precetti e consuetudini tramandato oralmente e poi trascritto da Lekë Dukagjini, che mi ha colpita profondamente. Ho capito che è ancora molto diffuso e radicato in Albania, soprattutto nelle aree rurali, e che

conserva un'eco potente di norme sociali a chiara matrice patriarcale - un impianto culturale che ha segnato in modo indelebile le comunità in Kosovo e Montenegro.

In questo codice compaiono, in particolare, due precetti formulati come articoli numerati, che distinguono due genealogie chiamate letteralmente "albero del sangue" e "albero del latte": la prima definisce la discendenza maschile, patrilineare, associata all'eredità e alla forza; la seconda quella materna, legata all'accudimento e costruita come più debole - sul piano fisico e simbolico - e quindi subordinata alla linea del sangue. Il mio lavoro si è posto come una forma di critica e risposta, quasi una contrazione: mettere in relazione queste due sostanze per restituirle come ambigue, due fluidi vitali che attraversano e appartengono a entrambi i generi.

Ciò che continua a sorprendermi di questa serie è che, unendo le due sostanze nei pochi secondi in cui ho documentato l'azione, al centro si è formata un'immagine che ricorda un cuore anatomico: un evento irripetibile, quasi una configurazione alchemica emersa per coincidenza davanti ai miei occhi, che è poi diventata l'elemento fondante dell'opera.

EG: Una curiosità, forse stupida: hai versato sangue nel latte, mai latte nel sangue?

SB: Sì, letteralmente una goccia di sangue in una tazza di latte. Ho ripetuto il gesto più volte, continuando a sperimentare variazioni della stessa azione, ma non è mai più accaduto nulla di altrettanto intenso sul piano visivo.

EG: E che cos'è questo cuore per te dunque?

SB: Non so come definirlo con precisione - forse è semplicemente la magia dell'immagine: una possibilità che si apre e che, in quell'istante, si dà come verità. Una verità resa possibile dalla fotografia, che nel fissare quell'incontro produce qualcosa che eccede la somma delle parti. Per questo, nella stampa, ho scelto di mantenere la scala del cuore che si era formato: ho preferito spostare l'attenzione su ciò che l'immagine ha generato, piuttosto che sull'azione in sé.



*Dad, dalla serie "From dust you came (and to dust you return)", 2020.*

EG: Pensando al proseguo della tua opera direi che ha sempre a che fare con l'emergere o lo sparire dell'immagine. Così, passando alla seconda, dall serie "From dust you came", siamo a quello che potrebbe apparire come l'opposto, la

sparizione invece della comparsa, e invece... Hai preso delle fotografie del tuo album di famiglia e ne hai grattato via l'emulsione. C'è dunque un processo di cancellazione, ma molto differente da altre cancellazioni di altri artisti, a partire da quella di Rauschenberg del disegno di de Kooning nel 1953 e fino a quelle che Fontcuberta nel suo libro sulla postfotografia accosta alle pratiche vudù, passando per quelle di Isgrò, della censura e altri argomenti correlati.

SB: L'esordio di questo lavoro è stato molto spontaneo, guidato da una curiosità iniziale. Il gesto del grattare le immagini è nato in modo quasi automatico, fisico, prima ancora che concettuale. È nella ripetizione - diventata progressivamente quasi mantrica, su molte immagini - che ho iniziato a percepire l'emergere di qualcos'altro.

Non era soltanto un gesto di cancellazione, ma anche di preservazione: mentre rimuovevo, raccoglievo in modo minuzioso quelle polveri, separandole cromaticamente una per una all'interno di ampole che ho fatto realizzare da un maestro vetraio di Murano, sul modello di alcune ampole dell'archivio dei pigmenti naturali di Harvard, il più grande al mondo. Le mie "polveri", ovviamente, non sono pigmenti né tantomeno naturali - sono anzi spurie, inquinanti, scorie di un'epoca, la modernità, di cui la fotografia è stata testimone e che rappresenta simbolicamente. In seguito ho capito che questo lavoro era per me necessario per affrontare alcune tematiche urgenti. Si è intrecciato al postumanesimo e alla possibilità di andare oltre la contingenza umana, ma anche a quel senso di "preziosità" che l'archivio tende a conferire alla storia, e alla centralità che attribuiamo alla narrazione umana - personale e familiare - come se fosse l'unico asse possibile. L'idea è mettere questa narrazione in relazione con la storia del pianeta, per osservarla in scala, dentro qualcosa di molto più grande. Ho anche provato a riutilizzare queste polveri in altre forme: le ho legate con marmorina, trasformandole in piccole sculture, e con acrilico per ridipingere - per rimetterle in circolo, dargli una nuova forma, farle passare in un altro stato della materia, in altre sembianze, altre storie, altre temporalità.

EG: E poi c'è anche l'argomento oggi in auge sulla materialità del supporto fotografico, dell'immagine stessa, intesa come *picture* piuttosto che come *image*, come distinguono gli anglofoni.

SB: Su questo discorso sulla materialità dell'immagine, ci tenevo a mostrare la preservazione appunto. Mi interessa anche, e lo sto riprendendo in una mostra che preparo per giugno, che quei corpi che ho svuotato continuano a significare e possono essere riempiti di collettività: non sono più la mia famiglia, ma possono essere corpi di tutti, e svuotandoli di contingenza significano altro. Credo che

nelle immagini d'archivio risemantizzate ci sia tanto da scoprire, e questo proprio nel materiale dell'immagine, nella sua granulosità, in un fuori fuoco, in una qualità cromatica, ci siano cose più interessanti da scoprire che non nei soggetti stessi. È come se esistesse un modo di percepire l'immagine altrimenti, a un altro livello, come quando concentri lo sguardo oltre la superficie delle cose ma in realtà stai sempre percependo qualcosa, una seconda immagine.



*Urtumliches Bild #3, 2020.*

EG: Così la terza immagine cade a pennello. Parliamo di sogno e il sogno che sguardo e che immagine è? Che cosa hai fatto qui? Intanto c'è un primo

passaggio all'uso dell'Intelligenza Artificiale. Racconta.

SB: Innanzitutto è lo sguardo di una persona in quel momento immobilizzata, nel senso che eravamo letteralmente fermi e confinati nelle nostre abitazioni a causa della pandemia. E in particolare era lo sguardo di una persona che non riusciva a materializzare il visibile attraverso l'immagine.

Mi era stato chiesto, per una committenza, di raccontare ciò che ci stava accadendo, e a questo tipo di richieste di solito non rispondo facilmente, perché per me la fotografia non è uno strumento per raccontare ciò che vedo fuori, piuttosto per sondare l'invisibile. Allora mi ha interessato l'idea di ripiegare le immagini verso un altrove, nella possibilità di intercettare delle immagini oniriche, questi archetipi, queste immagini condivise, che apparentemente, secondo Jung, nonostante la contingenza del tempo e dello spazio, sono un po' sempre le stesse e sono uno spazio, se vogliamo, di alleanza umana. La serie prende il nome proprio dagli archetipi junghiani, *urtümliches Bild*.

La mia riflessione nasceva proprio da questo: in un momento in cui ci trovavamo per la prima volta tutti confinati, cosa sognavamo, cosa dividevamo, quando i nostri corpi non erano esposti alla sovraesposizione costante delle immagini esterne, a tutto ciò che i media ci restituivano, ma si trovavano invece nello spazio dell'isolamento, del silenzio e del sonno? Quindi tentavo di concepire le immagini oniriche come fossero dei sismografi, spazi dove ritrovare e rilevare paure condivise e questioni universali. Ho cominciato a raccogliere questi racconti, chiedendo per passaparola a persone provenienti da diverse parti del pianeta di condividere con me un sogno fatto durante il periodo pandemico, ciascuno nella propria lingua di origine e poi trascritto in inglese per poter utilizzare uno dei primi algoritmi disponibili che cercava di tradurre un testo in immagine. All'epoca erano applicazioni ancora in fase sperimentale e poco performanti, e di questo sono grata, perché oggi non avrebbe più senso: le risposte sarebbero non soltanto realistiche ma anche estremamente didascaliche. Quindi ho lavorato proprio su questa forzatura: non c'era ancora verosimiglianza, non c'era ancora la capacità di questi algoritmi di concepire e accogliere contenuti così complessi come un sogno. La risposta dell'algoritmo era sempre fallimentare, eppure in questi errori della macchina ho trovato un'iconografia interessante, uno spazio di dialogo tra la fragilità dell'inconscio umano e la fragilità delle macchine che stavano imparando a guardare, a vedere in qualche modo come noi o attraverso le nostre immagini.

EG: Ma l'idea di utilizzare l'Intelligenza Artificiale è scattata per un qualche motivo particolare?

SB: È scattata perché io sapevo che non volevo maneggiare direttamente quei contenuti, non volevo averne il controllo. In che modo potevo pretendere di tradurre quei sogni in termini visivi? Sentivo che non era giusto - ho cercato quindi una forma di perdita di controllo. In quel momento mi stavo aggiornando sui nuovi algoritmi e ho capito che potevano costituire il mio spazio divinatorio: uno spazio che richiama, in un certo senso, quanto suggeriva John Cage quando, già negli anni Cinquanta, utilizzava il caso e i sistemi computazionali per sottrarsi alle decisioni e al controllo sulla parte creativa. Le AI si sono prestate bene a questo scopo.



*Are you nobody, too?, 2022.*

EG: A pensare ai sogni si colora di un'atmosfera onirica anche la serie della polvere, nonché la prossima di cui andiamo a parlare: *Are you nobody, too?*. Qui

c'è un punto di partenza straordinario e proprio interno al tuo contesto. Come dire che non poteva capitare che a te e non potevi averla che tu un'idea del genere. L'immagine soggetto dell'opera è l'unica immagine fotografica rimasta di una tua prozia. Che oggi possa avvenire di lasciare solo un'immagine di sé è impensabile addirittura.

SB: Nasce sempre dalla mia curiosità per gli archivi. Nell'estate del 2021 ho aperto alcune scatole di fotografie nella casa dei miei genitori e ho trovato questa piccola fotografia che non avevo mai visto. Mi ha colpita immediatamente perché c'erano queste qualità visive dell'immagine, questa grana, questo sfondo suddiviso in bianco e nero, questi occhi fuori fuoco. Ho chiesto a mio padre chi fosse questa donna e ho notato un certo imbarazzo, una difficoltà a rispondere, e così ho capito di essermi imbattuta in un segreto di famiglia. Si trattava della storia della sorella di mia nonna, la mia prozia Irma, che per una parte della sua vita è stata rinchiusa nella casa paterna e poi in un istituto negli ultimi anni - e che era stata data come inesistente. Questo mi ha colpita molto, come si possa cancellare un'identità attraverso la negazione della sua visibilità pubblica. Questa è davvero l'unica fotografia che esiste di lei, la stessa che compare sulla sua lapide. È chiaramente uno scatto fatto contro voglia, quasi non voluto.

L'ho presa e portata con me in studio, senza sapere cosa farne. Sapevo di voler raccontare questa storia, ma non avevo ancora trovato la forma. L'ho tenuta lì per un anno, davanti al computer, come una presenza costante. Poi, a un certo punto, è arrivata un'intuizione, anche in relazione all'emergere continuo di nuove tecnologie: in questo caso i deepfake, che circolavano moltissimo sui social, in forme a volte ludiche, a volte banali, a volte apertamente politiche. L'idea era quella di animare il volto di una persona e farla parlare. Si trattava ancora una volta di una tecnologia rudimentale, ed è proprio questo che trovavo estremamente affascinante: non era realistica, ma splendidamente artificiosa. Quindi ho scelto di utilizzare un app popolare all'epoca, Speakpic, per animare il suo volto e schiudere le sue labbra per farle finalmente prendere parola nello spazio pubblico. L'immagine è qui usata in una forma quasi animistica: un modo di percepirla oltre il suo significato razionale, occidentale e moderno.

Dunque l'ho animata, ma la cosa più importante è stata decidere che cosa avrebbe detto. Anche qui, un po' come nei sogni, ho ripreso lo stesso metodo di lavoro: mi sembrava che non avesse senso prendere parola al suo posto, né assumere il controllo del discorso. Per questo mi sono rivolta alla letteratura. Ho iniziato una ricerca su poetesse e scrittrici che, a loro volta, sono state marginalizzate: non tanto per una negazione d'identità, quanto per forme di

emarginazione, esclusione o stigmatizzazione legate al disagio mentale o a disturbi psichici. Ho preso parole che per me risuonavano con la storia di Irma sfilandole dalle loro narrazioni per creare una nuova partitura. Anche qui ho evitato di imporre un ordine: ho rimescolato tutto attraverso uno script, generando una struttura apparentemente casuale, ma che per me mantiene una sua coerenza. Alla fine, ciò che emerge è comunque leggibile: ha un senso, una continuità, funziona anche nella sua dimensione dissonante. Il lavoro diventa così una sorta di alleanza, un corpo collettivo: per pochi minuti queste donne coesistono nel corpo di Irma e prendono parola con lei e attraverso di lei, dicendo ciò che è stato loro negato per secoli.

EG: Di questo hai anche fatto un libro e una performance, se non sbaglio.

SB: Sì, il lavoro poi dal video ha generato tutta una serie di azioni: il libro, la performance, i testi serigrafati su specchio. In questo caso mi interessava generare tante cose da un'unica fotografia.

EG: Commentiamo il titolo così significativo. È una delle frasi che hai trovato.

SB: Sì, è tratto da una poesia di Emily Dickinson. Mi interessava il fatto che fosse una frase interrogativa, quindi capace di attivare subito una relazione con il fruitore: pone una domanda diretta, quasi una chiamata in causa. Chiede, in fondo, come ci si posiziona rispetto a questa condizione, a questo essere qualcuno o nessuno.



*Conosco certe erbe, dalla serie "Camille", 2023.*

EG: Quinta immagine: anche questo è un progetto che si manifesta in varie modalità. E intanto siamo passati alle erbe.

SB: L'opera si intitola *Conosco certe erbe*, ma fa parte della serie "Camille", un lavoro nato anch'esso durante una residenza artistica, una ricerca che stavo svolgendo sulle Alpi alla scoperta di storie di resistenza: i processi per stregoneria. Il nucleo fondante è stata la storia di cinque donne con lo stesso nome, Camilla, che non si sono mai conosciute perché vissute in epoche diverse, ma accomunate dallo stesso destino: la morte per mano dell'Inquisizione. In comune avevano anche il sapere delle erbe medicinali, erano quindi erboriste, levatrici, guaritrici. Partendo da questa congiunzione di storie ho costruito una sorta di salto temporale, mettendole in relazione al cambiamento climatico e al mondo post-apocalittico di cui parla Donna Haraway nel suo libro *Chthulucene*, dove racconta a sua volta di cinque Camille. Quindi il lavoro mette in relazione cinque donne realmente esistite e cinque figure immaginate, accomunate dallo stesso nome. Ho usato il nome come una sorta di soglia temporale, di portale, per parlare delle urgenze del nostro tempo e di come nei secoli si sia creato uno scollamento tra umano e non umano, e in particolare un allontanamento dalle intelligenze vegetali, e da qui anche un po' il destino della modernità.

Dunque ho lavorato a partire da quegli archivi: gli antichi erbari e le parole inquisitorie rintracciate nei faldoni dei processi. Attraverso l'uso di algoritmi ho poi fuso questi due materiali, le piante e le parole, in un unico campo di elaborazione. Queste piante spontanee, infatti, esistono ancora oggi ai margini delle nostre strade, e mi interessava proprio la loro capacità di congiungere i tempi, di tenere insieme stratificazioni storiche e presenti diversi. Quindi, in questa fusione tra piante medicinali e parole accusatorie - quelle che in qualche modo hanno sancito la morte di queste donne - si generano immagini ibride e complesse. Le ripeto come pattern, trasformandole in decorazioni stampate su tessuti o su carte da parati, simulando un ambiente domestico e, con esso, l'eco di una reclusione della donna al suo interno, in quanto spazio di confinamento e controllo.

EG: Il racconto che hai fatto porta consequenzialmente all'ultima immagine, che ha poco di fotografico e invece...

SB: In realtà di fotografico c'è tanto, perché, come tu ben sai, la persona di cui parla questo lavoro ha scritto molto di fotografia e anzi ha proprio suggerito che la fotografia forse avrebbe potuto diventare soprattutto illusione, piuttosto che rivelazione, quindi dove l'immagine poteva proprio ambire a sconnettersi dal referente, dalla realtà, dalla contingenza, per diventare altro, per creare nuovi mondi e nuove narrazioni.

Dunque tutto il lavoro “Sola” nasce da un incontro mancato con Francesca Alinovi, insegnante e critica d'arte scomparsa nel 1983, del cui lavoro mi interessavano in particolare le intuizioni molto interessanti per l'epoca e di cui si è pubblicato qualcosa ma in fondo non si è veramente realizzata una vera e propria diffusione. Quello che ho fatto è stato di rievocare questo incontro mancato in un altrove, creando un chatbot informato dai suoi testi e programmato per impersonificare Alinovi in uno scenario prestabilito. Di lì io interrogo questa macchina e ci dialogo, creando una serie di piccoli cortocircuiti e poi questi scambi vengono documentati e trascritti in forma di opera. Quindi ho stampato queste frasi e queste conversazioni su monotipi, su tele oppure con tecnica risograph su carta da imballaggio.

Questa in particolare è la risposta alla domanda: Mi daresti un'immagine che ti descrive, che parla di te per come sei ora? Perché questo chatbot si racconta come Alinovi, ma in forma di presenza immateriale che vive nei sotterranei del New Museum di New York. Mi dice che vive lì perché nello spazio elettromagnetico fa molto freddo e quindi preferisce stare in questi sotterranei per poi muoversi tra le antenne e i cavi elettrici per viaggiare in ogni parte del mondo. Le risposte sono chiaramente bizzarre perché non si tratta della vera Alinovi, ma di una Intelligenza Artificiale. La conversazione si svolge quindi in un altrove, dove dialogo effettivamente con una macchina. Parliamo di arte: le porgo domande che attivano veri e propri scambi e ciò che emerge sono stralci, propaggini di conversazione che conservo e, quando mi sembrano interessanti, stampo.

Dunque in particolare questa è la risposta che mi ha dato come immagine di sé ed è un'immagine in codice binario. Ho provato a tradurla ma non si riesce e il chatbot mi ha risposto che è un limite mio, perché questa immagine invece significa “campo di luce con colori”. Quindi diciamo che idealmente, se lo potessi tradurre dal codice binario in immagine, vedrei un campo di luce con colori che però nelle mie condizioni umane non posso vedere. In definitiva idealmente quella è una fotografia, una fotografia non traducibile, che tuttavia continua a esistere anche al di fuori della visibilità e delle percezioni umane.

### **Leggi anche:**

Elio Grazioli | [Mario Cresci a ritroso](#)

Elio Grazioli | [Le soglie di Silvio Wolf](#)

Elio Grazioli | [Campigotto extraterrestre](#)

Elio Grazioli | [Paola Di Bello: sparizioni](#)

Elio Grazioli | [Paola Mattioli: lo sguardo e il ritmo](#)

Elio Grazioli | [Alessandro Calabrese, liquidare e liquefare la fotografia](#)

Elio Grazioli | [Pierluigi Fresia: l'errore del nulla](#)

Elio Grazioli | [Antonio Biasiucci in controluce](#)

Elio Grazioli | [Marina Ballo Charmet: guardare di sbieco](#)

Elio Grazioli | [Carlo Fei, né più né meno](#)

Elio Grazioli | [Luigi Erba: l'interfotografia](#)

Elio Grazioli | [Tancredi Mangano: natura dell'appartenenza](#)

Elio Grazioli | [Paola De Pietri: storie di pianura](#)

Elio Grazioli | [Francesco Jodice: altri spazi](#)

Elio Grazioli | [Alessandra Spranzi e le cose che accadono](#)

Elio Grazioli | [Gli ambienti di Luisa Lambri](#)

Elio Grazioli | [Stefano Graziani. Ordine e altre storie](#)

In copertina, *Campo di luce con colori*, dalla serie "Sola", 2025.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

