

Giacomo Bucci



Giacomo Bucci

*viaggio con la fotografia movimentista,
tra fotodinamismo
e intentional camera movement*



© Giacomo Bucci
tutti i diritti riservati

Aprile 2026

Immagine in copertina
"Portale di Santa Maria delle Grazie", Milano 1969
Giacomo Bucci

Introduzione di Carla Pagliero, pag. 4

- **La fotografia futurista**

- Il fotodinamismo, pag. 7
- Il manifesto della fotografia futurista, pag. 9
- Il terzo tempo della fotografia futurista, pag. 11

- **Il viaggio**

- La fotografia con l'anima, pag. 16
- Meglio uscirne almeno sentimentalmente, pag. 17
- Il ritorno all'ICM del Duemila, pag. 18

- **Il pensiero**

- Sconfinare nella scienza pag. 20
- Dalla scienza alla filosofia pag. 22
- Caratteristica di arte pura pag. 24

- **16 tavole di fotografia movimentista**

- Tav. 1 "La vita scorre sulla fantasia dei desideri", Milano 2018
- Tav. 2 "Foto oscura", Sant'Angelo d'Ischia 2022
- Tav. 3 "Struscio d'autunno", Milano 2020
- Tav. 4 "Rapsodia verde e blu", Molveno, 2022
- Tav. 5 "Na sbordaceda", Milano 2023
- Tav. 6 "Energia e materia", Finale Ligure 2024
- Tav. 7 "Radiazioni fantastiche sulle umane genti", Milano 2018
- Tav. 8 "Natura viva", Milano 2023
- Tav. 9 "Profumo di casa", Nova Levante, Trentino 2019
- Tav. 10 "Strabismo di Venere", Milano 2023
- Tav. 11 "Finita l'estate", Rimini 2023
- Tav. 12 "Dogma di fede", Milano 2022
- Tav. 13 "Dove sta la RAI", Milano 2018
- Tav. 14 "Clessidra", Milano 2026
- Tav. 15 "Fluttuante", Lerici, 2024
- Tav. 16 "Trottolando", Rimini 2023

Introduzione

Ho avuto la fortuna di parlare di fotografia con Giacomo Bucci in alcune occasioni, e mi ha subito conquistato il suo entusiasmo nell'esprimere la sua poetica e la sua passione, più che decennale, per quest'arte. Un interesse, quello per la fotografia che nasce negli anni Settanta, che lo porta per un breve periodo a Londra, città profondamente amata, e che lo spinge ad impegnarsi in un lavoro di ricerca e studio che riguarda sia la conoscenza tecnica che quella storica dell'oggetto del suo innamoramento. Il suo approccio è quello sperimentale che lo porta negli anni Settanta ad intraprendere una rilettura in chiave fotodinamica dei vari generi fotografici. Di quegli anni rimangono le foto "movimentate" del matrimonio di Anna d'Inghilterra, che affiancano altri tentativi, tesi a rendere dinamica la vista di oggetti, paesaggi urbani, ritratti.

Esiste, sono convinta, un momento buono per fare le cose – riuscire a farsi capire è un altro discorso -, il segreto di un artista è capire quando è giunto quel momento, cogliere l'attimo che consente di vedere oltre e di proporre la propria interpretazione del mondo. È un salto di qualità che non tutti compiono, una condizione dell'esistenza che Kandinsky chiamava "necessità interiore". Ed eccoci entrati nel cuore del nostro ragionamento: che cosa fa di un autore un artista? quando si riesce a cogliere il passaggio fra quella che è la onesta produzione di un cultore della materia e il salto di qualità che consente di vedere un messaggio autentico, che non si limita all'imitazione, al citazionismo, alla bella e patinata realizzazione di un prodotto. In Bucci ho intravisto questo passaggio quando lui mi ha descritto il suo modo di intendere la pratica fotografica, soprattutto quel tentativo di catturare "l'anima" dell'oggetto attraverso uno strumento meccanico come l'apparecchio fotografico e il movimento volontario – intenzionale – dello stesso. Per Bucci la fotografia è un modo di restituire l'autenticità della realtà come si palesa davanti ai suoi occhi: uno stato epifanico.

La sperimentazione in fotografia, così come in altri campi, non ha vita facile: la gente ama essere rassicurata, vedersi proporre la consuetudine, specchiarsi in immagini "carine" e tranquillizzanti. Scegliere altre strade richiede dedizione, caparbietà, tanta pazienza.

Da questo punto di vista l'ammirazione / identificazione di Bucci con Anton Giulio Bragaglia, l'inventore nel 1913 del Fotodinamismo in fotografia, e con le sue difficoltà a veder riconosciuta la fotografia come forma d'arte, è significativa.

Nel sito di Bucci, dove si possono vedere alcune delle sue realizzazioni, è descritta l'incresciosa polemica fra Anton Giulio Bragaglia, suo fratello Arturo, e gli "amici" futuristi che misero in guardia chiunque dal considerare il Fotodinamismo sperimentale dei Bragaglia affine al Dinamismo plastico inventato da Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo. Considerarono la

pubblicazione del 1913 di Bragaglia sul Fotodinamismo, un "libercolo semplicemente mostruoso" frutto della "grafomania di un fotografo positivista". I dissapori e il brutto clima che si venne a creare, portarono Bragaglia ad allontanarsi dalla fotografia in maniera definitiva, e a negarsi come firmatario del Manifesto del secondo Fotodinamismo, nel 1930, dove lo stesso Marinetti, lo cita come creatore di quel movimento e afferma, in maniera perentoria che la fotografia, ormai, si deve considerare "arte pura". Sarà poi lo storico Carlo Ludovico Ragghianti, negli anni Cinquanta, in occasione della Mostra dedicata a Cartier Bresson a Firenze, a dire la parola definitiva in merito, includendo la fotografia nella sfera della pratica artistica, parlando di "fotografia come arte", quando si può ravvisare l'"espressione di uno stile continuo e personale, che ne assicura la paternità estetica". Ragghianti che, peraltro, riconosce a Bragaglia e al suo Fotodinamismo il merito di aver "inteso la piena dignità e la piena capacità estetica della fotografia".

Vedendo le immagini di Giacomo Bucci si coglie la continuità della ricerca artistica che, partendo dalla suggestione bragagliana di suscitare "il ricordo della sensazione dinamica di un movimento", approda alla fotografia con caratteristiche di "arte pura". Ando Gilardi, fotografo, giornalista dell'Unità e curatore di riviste di fotografia negli anni del dopoguerra, chiama queste opere "movimentiste", in un numero di Photo 13, la rivista da lui diretta negli anni Settanta. Bucci, che si riconosce in questa definizione, continuerà, anche in seguito, ad usare questo termine riferendosi alle sue foto.

Fra le foto del Portfolio, che si possono vedere nel suo sito, alcune tendono a fissarsi nella memoria in maniera prepotente. Sono le foto dei suoi luoghi del cuore: Milano, soprattutto, e poi la sua Mantova, Londra. Si coglie in Bucci fotografo la capacità di catturare il genius loci, come lo chiamava Norberg-Schulz, l'anima del luogo con i fantasmi che lo animano. È importante in questo spazio visivo fluido dove si rischia di mancare il bersaglio – l'anima del soggetto – enunciare delle regole ed esprimerle in modo chiaro e didascalico. È questo il fil rouge che lega Bucci alle Avanguardie, quelle del primo Novecento, dove gli artisti si premuravano di fissare i principi ispiratori della loro poetica per non essere fraintesi e surclassati dagli odiati critici, che facevano di tutto per confondere le acque e interpretare malamente l'operato artistico.

Le regole enucleate da Bucci riguardano le procedure che precedono la programmazione del mosso:

- 1. Tempi lunghi, da un secondo a 1/8.*
- 2. La luce migliore, quella del crepuscolo.*
- 3. Il movimento che può essere continuo o limitato. Con uno stop posto all'inizio o alla fine dello scatto. Importante: è la camera che si muove, è l'occhio del fotografo ad essere coinvolto nel tentativo di fissare l'attimo fuggente, a differenza di Bragaglia che catturava il movimento del soggetto tenendo la macchina fissa.*
- 4. Gli obiettivi da usare: il teleobiettivo è adatto a catturare più uniformemente le luci e gli spazi con movimenti brevi, mentre il grandangolo consente di utilizzare movimenti più complessi con risultati fantasiosi.*
- 5. Cercare, durante la progettazione della foto, le zone d'ombra dove si andranno a inscrivere le zone di luce.*

6. Il movimento che deve essere unico e netto, programmato. Soprattutto nessuno spazio a postproduzioni invasive che snaturerebbero completamente la progettazione rigorosa del gesto.

Enunciare le regole, fissare un comportamento corretto per avvicinarsi alla realtà attraverso lo strumento fotografico, questo aspetto, diventa con il passare degli anni prevalente in Bucci, anche rispetto al movimentismo che risulta comunque sempre la ragione d'essere della sua azione artistica.

È l'aspetto che rivela la componente processuale e concettuale sempre presente in tutte le foto dell'artista parmigiano e che diventa uno degli elementi essenziali nella "Foto oscura", una foto scattata a Sant'Angelo di Ischia nel 2022, dove a fianco dell'opera, introdotta da uno scritto dantesco, compare il video che ci mostra l'autore alle prese con la sua macchina fotografica mentre riprende la rocca di Sant'Angelo ruotando a 180°, con un gesto netto, l'apparecchio. La foto oscura, affiancata dal video, ci mostra l'esecuzione dell'opera e apre, a mio giudizio, una nuova fase della produzione di Bucci, dove troviamo una sorta di vademecum visivo per chi vuole incamminarsi su questo sentiero della sperimentazione e continuare la strada da lui tracciata.

La sua fotografia artistica che, in fondo, si è sempre mossa fra la citazione bragagliana, – il movimentismo di cui parla Gilardi – e le affinità con l'arte processuale, tipica degli anni Sessanta e Settanta, qui sembra affrontare il percorso performativo per rendere visibile l'atto creativo e affiancare e fondere i due tempi dell'opera: quello narrativo e quello esegetico. Il risultato di queste ultime foto prodotte è un'immagine estremamente pulita, dove si vedono messe in pratica le regole che il fotografo ha scritto nel suo taccuino degli appunti. Il gesto netto della macchina porta il blocco scuro della collina a raddoppiare la sua mole visiva non per effetto del rispecchiamento ma inserendo il mosso nello specchio d'acqua che si appresta ad accoglierlo.

Non c'è traccia del movimento, la realtà si fa doppio e chiude un ciclo formando una sintesi perfetta fra quello che è e quello che potrebbe essere il suo lato oscuro, nascosto. Come dice McLuhan è il medium stesso il messaggio che ci viene lasciato, e Bucci con queste ultime immagini – bellissima quella del Duomo di Milano, la mia preferita – ha davvero trovato, come Dante, l'obiettivo finale del suo viaggio nel mondo della fotografia che, come in tutti i viaggi che si rispettano, non è un luogo fisico ma è il viaggio stesso.

Carla Pagliero
Storica dell'arte

Torino, 15 maggio 2023

La fotografia futurista

Il fotodinamismo

I primi tentativi di descrivere il movimento in fotografia riguardano la sperimentazione di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge che consisteva nel fissare in una sequenza cronologica una serie di immagini statiche per ottenere la percezione del movimento nel loro divenire. Questa importante invenzione di fine '800 fu il preludio tecnico della cinematografia ma non contribuì ad accrescere particolare valore artistico alla fotografia in quanto tale.

Quando, a cavallo tra '800 e '900, l'introduzione dell'illuminazione artificiale negli studi dei maggiori fotografi consentiva, come al francese Constant Puyo, di fornire un prodotto fotografico di alto livello, la fotografia era rappresentata prevalentemente da una ritrattistica statica, ispirata a metà tra il romanticismo e il decadentismo. Si trattava di una fotografia pittorialista basata sulla riproduzione fedele del visibile.

Agli inizi del XX secolo però si affermarono i nuovi valori sociali e culturali dell'industrializzazione: la velocità e il progresso. È in questo contesto che il movimento artistico futurista proclamò la fervente esaltazione del dinamismo e della modernità contrapposta in chiave ideologica alla cultura e all'arte del passato. Nel *Manifesto Futurista* di Filippo Tommaso Marinetti del 1909 si trovano concetti poetici come la bellezza della velocità, l'esaltazione del movimento e il passo di corsa; ma anche termini trasgressivi come lo schiaffo e il pugno, la ribellione e la violenza travolgente e incendiaria. Fu proprio nell'ambito del movimento futurista che emerse la fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia e di suo fratello Arturo.

Annunciata nel 1910 sulla rivista *Lacerba* e successivamente articolata da Anton Giulio Bragaglia nel suo saggio *Fotodinamismo futurista* del 1913, la fotodinamica mirava a catturare "il ricordo della sensazione dinamica di un movimento e la sua sagoma scientificamente fedele, anche nella dematerializzazione [...] per un progresso nella fotografia: e questo per purificarla, nobilitarla ed elevarla veramente ad arte".

Già nel 1909 Anton Giulio Bragaglia conduceva, con la collaborazione del fratello Arturo, le prime sperimentazioni sulla fotodinamica e nel 1911 divulgava le sue ricerche in conferenze ed esposizioni stampando anche immagini fotodinamiche su cartoline postali.

Divergendo dalla tecnica cronofotografica di Marey e Muybridge, la fotodinamica sintetizzava in un unico scatto fotografico la sensazione dello scorrere del tempo, coinvolgendo l'osservatore in una visione onirica del reale. I Bragaglia volevano rappresentare "la continuità del gesto nello spazio". Non si preoccupavano di riprodurre il mondo reale ma di registrare e conservare lo spirito della realtà viva in una immagine dematerializzata del movimento.

Il Fotodinamismo, perciò, non era solo una tecnica fotografica ma, soprattutto, un mezzo di espressione artistica. Ecco perché, nonostante le critiche, conferiva pieno titolo alla fotografia di appartenere al novero delle arti nobili come la pittura, la scultura e l'architettura.

Gli esperti sono di diverso parere riguardo la pubblicazione delle tre edizioni, purtroppo non datate, del saggio *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia. Alcuni le collocano tutte e tre pubblicate nel 1913 mentre altri propendono per una datazione tra il 1911 e il 1913.

Nella riedizione a cura del Centro studi Bragaglia pubblicato nel 1980 da Einaudi, Antonella Vigliani Bragaglia ritiene che la prima pubblicazione del saggio sia avvenuta nel 1911, ricordando che a dicembre del 1911 il giornale *L'Artista* dava notizia delle conferenze tenute da Bragaglia e della pubblicazione del saggio. Sostiene inoltre che la seconda edizione sia stata pubblicata il 30 giugno del 1913 e la terza nell'autunno dello stesso anno. Alcuni però ritengono che la prima fosse solo una bozza e che tutte e tre le edizioni fossero state pubblicate nel 1913, rispettivamente a giugno, a settembre e a dicembre. In ogni caso tutti concordano che il 30 giugno del 1913, dopo la conferenza del 24 aprile tenuta a Roma dallo stesso Bragaglia alla presenza di Marinetti, Altomare e Folgore, fu pubblicata da Nalato Editore una edizione del saggio *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia. La prima edizione del saggio, stampato in 48 pagine e 16 immagini fuori testo, era di color ocra e costava venti soldi. La seconda edizione, di colore giallino, era come la prima ma con il prezzo ridotto a dieci soldi. Infine, la terza edizione, uguale alla seconda, aggiungeva al testo la nuova fotodinamica "Un gesto del Capo".

Nel tentativo di far accettare ai futuristi il Fotodinamismo più come arte futurista che come tecnica fotografica, Anton Giulio Bragaglia affermò nel suo saggio: "Anche per questo ci piace inoltre di far osservare, che io e mio fratello Arturo, non siamo fotografi, e ci troviamo ben lontani dalla professione di fotografi. La quale circostanza dimostra come non siamo gente che batte la grancassa per la propria bottega". Tuttavia, questa dichiarazione non riuscì a mitigare la diffidenza dei futuristi per il Fotodinamismo, nonostante fosse in larga misura in sintonia con i principi fondamentali del Futurismo. Prova ne sia il *Manifesto tecnico – La pittura futurista* del 1910 nel quale Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini scrissero: "Il gesto per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono". Ma questo non è Fotodinamismo?

Il rapporto tra i futuristi e la fotodinamica era indubbiamente complesso e carico di tensioni. Umberto Boccioni, uno dei più ferventi oppositori, relegava la fotografia al rango di arte minore, sia per la facilità d'uso dello strumento, sia per la staticità dell'immagine prodotta, ma il suo pregiudizio nei confronti della

fotodinamica, che pur incarnava un forte senso di dinamismo, nascondeva probabilmente altre motivazioni di natura corporativa. Di fatto nel settembre del 1913, in occasione di una mostra futurista, Boccioni scrisse al gallerista Sprovieri: “Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione schematica o successiva della statica e del moto [...] Immagina dunque se abbiamo bisogno della grafomania di un fotografo positivista del dinamismo [...] Il suo libercolo mi è sembrato, e così agli amici, semplicemente mostruoso. Grottesca la prosopopea e l'infatuazione sull'inesistente”.

Nell'ottobre 1913 poi, sulla rivista *Lacerba*, Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo e Soffici intensificarono il loro attacco alla fotodinamica dei Bragaglia scrivendo il seguente Avviso: “Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla fotodinamica concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col Dinamismo plastico da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura”.

Nel primo Futurismo oltre alla pittura era contemplata la poesia e la musica, ma non la fotografia. Lo dimostra il saggio di Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna!* del 1911 dove è stampato a lettere cubitali che il “Gruppo dirigente del Movimento Futurista è formato dai: poeti futuristi F. T. Marinetti, G.P. Lucini, Paolo Buzzi, A. Palazzeschi, E. Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare, E. Cardile, Luciano Folgore, G. Carrieri, E. Manzella Frontini; dai pittori futuristi U. Boccioni, C.D. Carrà, L. Russolo, Giacomo Balla, G. Severini e dai musicisti futuristi Balilla Pratella”. Non ci sono fotografi futuristi. I dirigenti futuristi non potevano essere più chiari, la fotodinamica non era materia d'arte come non lo era la fotografia.

Il manifesto della fotografia futurista

Il Futurismo ufficiale inizia a mostrare interesse per la fotografia solo nel 1930, quando Marinetti e Tato pubblicano il *Manifesto della fotografia futurista* e si riconciliano con il “Fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia” che a quel tempo aveva già desistito dall'inseguire i mulini a vento. È la seconda fase del Futurismo, il cosiddetto secondo Futurismo, un periodo caratterizzato da un'ampia ricerca innovativa.

In contrasto con la freschezza del movimento morbido e aggraziato della fotografia bragagliana, ora emerge una fotografia energetica. La realtà viene reinterpretata attraverso fotomontaggi, artifici ottici, scenografie improbabili e tecniche miste tra foto e disegno. In questo modo la visione di forme e persone diventa provocatoria, a volte irriverente, e, sfidando le convenzioni, stimola nuove prospettive per l'esplorazione e la sperimentazione nel campo della fotografia.

Il *Manifesto della fotografia futurista* del 16 aprile 1930 a firma Filippo Tommaso Marinetti e Guglielmo Sansoni (Tato) declama:

“La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un’armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: “Sembra un quadro” è cosa per noi assolutamente superata. Dopo il Fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche:

- 1° Il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili;*
 - 2° il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi;*
 - 3° il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali;*
 - 4° la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente;*
 - 5° la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri;*
 - 6° la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall’alto in basso;*
 - 7° le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali;*
 - 8° la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio;*
 - 9° le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili;*
 - 10° le amoroze o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili;*
 - 11° la sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno;*
 - 12° l’ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio;*
 - 13° l’interpretazione tragica o satirica dell’attività mediante un simbolismo di oggetti camuffati;*
 - 14° la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico;*
 - 15° la composizione organica dei diversi stati d’animo di una persona mediante l’espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo;*
 - 16° l’arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l’arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei.*
- Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell’arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.”*

Il *Manifesto della fotografia futurista* delinea la visione di una fotografia che, nonostante l’impegno di alcuni artisti, non riuscì a generare lo stesso livello di innovazione portato dalla fotodinamica bragagliana. Così la fotografia futurista si perse tra gli orrori della Seconda guerra mondiale e l’incapacità di esprimere una forte identità autonoma dalla pittura.

Nel periodo del secondo Futurismo, diversi fotografi si cimentarono nel realizzare quanto espresso nel *Manifesto della fotografia futurista*. Tra questi: Piero Boccaschi, che produsse iconiche stilizzazioni; Fortunato Depero, che creò autoscatti gioiosi e trasgressivi; Maggiorino Gramaglia, che costruì fotomontaggi introspettivi; Filippo Masoero, che sperimentò la ricerca sulla fotografia aerea con posa lunga in caduta libera; Guglielmo Sansoni (Tato), che si occupò di fotomontaggi e camuffamento di oggetti.

Anche altri artisti del futurismo, come Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Giorgio Carmelich, Filippo Tommaso Marinetti, Alberto Montacchini, Vinicio Paladini, Enrico Prampolini, Mario Nunes Vais e Wanda Wulz, realizzarono opere fotografiche di notevole interesse. Tuttavia, nonostante questi sforzi, la fotografia futurista non riuscì a mantenere la sua posizione di rilievo nel panorama artistico, segnando così il suo declino.

Il terzo tempo della fotografia futurista

Se di futurismi nella fotografia ce ne sono stati due viene spontaneo chiedersi quale dei due sia stato il più rappresentativo. Sarebbe facile scegliere il *Manifesto* del 1930 in quanto è la dichiarazione ufficiale degli artisti futuristi. Tuttavia, Filippo Tommaso Marinetti nello stesso *Manifesto* rese omaggio al “fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia [...] imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo” al quale va il riconoscimento e la paternità della fotografia futurista originale, quella che ha introdotto un nuovo modo di descrivere il movimento nell’arte visiva.

Marinetti e Sansoni inoltre esprimono un concetto più ampio, finalizzato a perseguire nuove strade “per far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell’arte pura”. In altre parole, non hanno solo definito la loro fotografia dell’epoca ma hanno consegnato la fotografia futurista al futuro.

Così dalla seconda metà del ‘900, percorrendo vie diverse e contrastanti, il lungo terzo tempo della fotografia futurista ha ispirato, e continua a ispirare ancora oggi, generazioni di artisti e di fotografi che si misurano tra scienza dell’immagine e arte del movimento.

La tecnica fotografica ha impiegato decenni a ridurre il tempo di esposizione per evitare il “mosso” e rappresentare lo spazio nel modo più esatto possibile, credendo che il pregio della fotografia fosse realizzare immagini fedeli alla realtà. Per questo la foto mossa è considerata generalmente un errore causato da un imprevisto. Ma una foto mossa non è sempre una foto mancata. Se una foto mossa è frutto di un’intenzione creativa e conserva l’interesse insieme di rappresentazione e trasfigurazione del reale, allora, di merito ne ha eccome. Quando poi cattura l’immagine secondo scelte espressive personali che rivelano il messaggio autentico e coerente di chi l’ha prodotta può assurgere anche a dignità artistica.

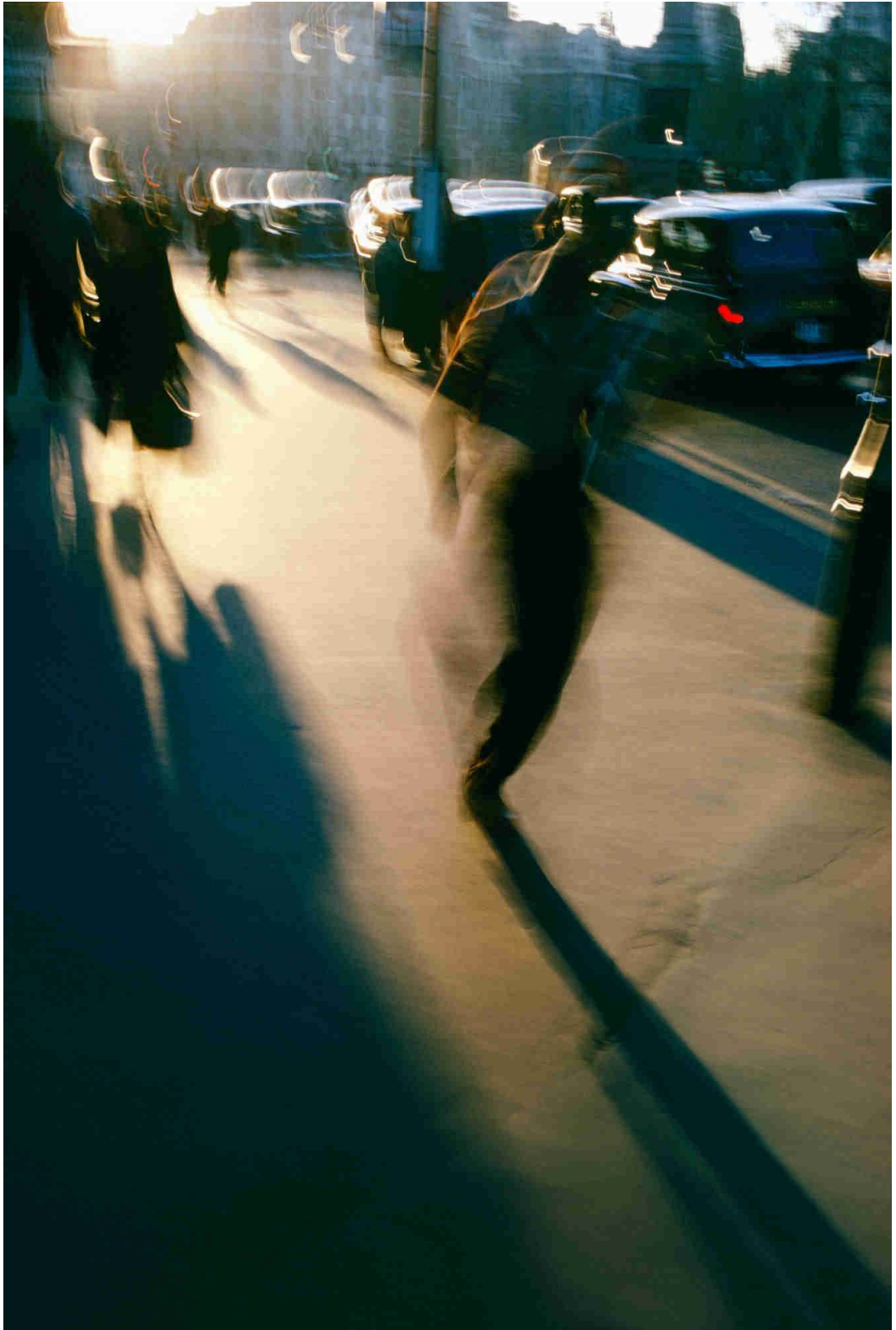
Riguardo la complessità della trattazione Sergio Giusti, nel suo saggio *Il gesto e la traccia – Interazioni a posa lunga* pubblicato da Postmedia Books nel 2015, scrive che il mosso, distinto dalle sfocature ottiche, avviene in condizioni di luce scarsa, con l’obiettivo aperto per un lungo periodo, quando c’è una figura in movimento, più veloce dell’otturatore, oppure con una fotocamera instabile. A livello internazionale, per definire il mosso, si usa il termine inglese blur o motion blur, oppure intentional camera movement.

Bisogna riconoscere che in fotografia non esiste un solo tipo di mosso ma alcune sue declinazioni. Certi fotografi preferiscono dare risalto al movimento di un gesto, altri all'emozione complessiva del soggetto.

Esistono varie tecniche che utilizzano il mosso: il soggetto in movimento con la fotocamera statica fa risaltare la traccia di luci o la dinamica di un gesto, tipico esempio la fotodinamica bragagliana; la fotocamera in movimento che segue la dinamica della scena, chiamato anche panning, fa risaltare il soggetto lasciando lo sfondo indefinito; il soggetto statico e la fotocamera in movimento si usa per ottenere un effetto trasfigurato della scena.

Alcune combinazioni tra i tipi di mosso precedenti sono la scelta più ardita per chi vuole cogliere non solo il moto degli oggetti ma anche l'emozione di una realtà fantastica.

Molti fotografi si sono cimentati nella produzione di fotografie mosse, tra i quali: Franca Agnetti, Johan Batho, Mario Cresci, Antoine d'Agata, Mario Giacomelli, Paolo Gioli, Ernst Haas, Roni Horn, Olga Karlovac, Ralph Eugene Meatyard, Rosetta Messori, Duane Michals, Paolo Monti, Matthew Pillsbury, Roberto Polillo, Gaetano Rummo, Roberta Sala, Otto Steinert, Hiroshi Sugimoto, Alexey Titarenko, Ira Vinokurova, Michael Wesely, Francesca Woodman, Giovanni Ziliani.



"Vai piano", Londra 1973
Giacomo Bucci



“Vincio io”, Lecco 1971
Giacomo Bucci



"Dove porta lo spirito", Verbania 1970
Giacomo Bucci

Il viaggio

La fotografia con l'anima

Sono nato a Parma il 2 aprile 1949 da genitori della piccola borghesia e a otto anni mi sono trasferito a Milano con la famiglia per impegni professionali di mio padre. L'amore per la fotografia è iniziato a quindici anni quando, frequentando l'Istituto Rizzoli per l'Insegnamento delle Arti Grafiche di Milano, coltivavo l'interesse per la storia dell'arte, il disegno grafico e la stampa litografica e consolidavo la mia preparazione tecnica fotografica finalizzata alle prime pubblicazioni.

Nello scenario culturale degli anni '60 ero alla ricerca di un'alternativa alla fotografia istantanea di Henri Cartier-Bresson che così ben indagava sulla vita reale di tutti i giorni. Non mi interessava rappresentare gli aspetti sociali che accadevano intorno a me, ero attratto da qualcosa di più filosofico: l'anelito che sentivo provenire dalle cose del mondo. Non mi bastava cogliere l'istante decisivo, per me era più importante scandagliare lo spazio-tempo alla scoperta dell'anima recondita della materia.

Per concentrare la ricerca sulle cose, e non solo sulle persone, andavo cercando oggetti rigorosamente immobili e li riprendevo con strani movimenti della macchina fotografica sperando che succedesse qualcosa di magico. Infine, dopo alcuni anni di tentativi disseminati di insuccessi e una quantità di rullini per diapositive Kodacrome II, nel 1969 realizzai la mia prima fotografia con l'anima, l'avevo trovata davanti al portale di Santa Maria delle Grazie a Milano. Ero finalmente riuscito a codificare la tecnica di programmazione del mosso che mi consentiva di instaurare un dialogo intimo tra me e l'oggetto.

È questa la data di nascita della mia fotografia movimentista che predilige la fotografia a colori, prima in diapositiva e poi in digitale, e il movimento articolato della macchina fotografica mirando a cogliere non solo il dinamismo degli oggetti ma soprattutto il significato della loro esistenza.

In autonomia intellettuale e libero da condizionamenti, nei primi anni '70 perfezionai il mio linguaggio fotografico che, senza accorgermi, era approdato al *"dinamismo effettivo, realistico, degli oggetti in evoluzione di moto reale – che per maggior precisione, dovrebbe essere definito movimentismo"* preconizzato da Anton Giulio Bragaglia.

Le mostre personali e le pubblicazioni nelle riviste di settore suggellarono l'interesse per il mio lavoro nel mondo della ricerca fotografica, così che Ando Gilardi nella rivista *PHOTO 13* di aprile 1974 mi designò *“erede (forse non unico ma probabilmente il più valido) del fotodinamismo, ovvero della fotografia movimentista [...] Bucci aiutato dal mezzo e – naturalmente – da precisa coscienza e sensibilità di quel che esso può consentirgli e lui vuole ottenere, ha tradotto in realtà “diapositiva” le ipotesi – e i sogni – bragagliani”*.

Tutto andava a gonfie vele. Nella prima mostra personale tenuta nel 1974 alla *The Photographer's Gallery* di Londra i miei quadri erano esposti al prezzo di 25 sterline ciascuno. Un'altra mostra personale presso *Il Diaframma* di Milano mi fu proposta da Lanfranco Colombo nel 1975 quando entrai a far parte di *“Dimensione”*, il gruppo di fotografi avanguardisti di Brera. Allora, accarezzando il sogno di potermi dedicare tutta la vita alla fotografia movimentista e diventare un grande fotografo, andavo bussando alle porte delle agenzie pubblicitarie e delle riviste di costume a Milano e a Londra presentando il mio portfolio movimentista.

Quando mi recai a Londra per avviare la carriera professionale di fotografo la rivista *Vogue* e altre agenzie di pubblicità erano incuriosite dal mio stile innovativo ma anche dispiaciute di non poter utilizzare fotografie mosse. Mi proposero allora di scattare fotografie commerciali e di moda, rigorosamente ferme, ma declinai l'invito: mi sembrava di prostituirmi. Così facendo però non avevo soldi per vivere. La sola committenza che ottenni fu quella della Decca Record nel 1974 per la copertina di un disco di musica classica. Mi fruttò 20 sterline ma ne spesi di più per recarmi fuori Londra a fare una fotografia movimentista al celebre tenore Joseph Rouleau.

Da allora imparai a non contare sulle committenze e, per non tradire il grande amore che avevo per la fotografia movimentista, decisi di non dedicarmi ad altri tipi di fotografia, anche se più remunerativi, e diventai il committente di me stesso. Il mio lavoro di grafico avrebbe dovuto supportarmi economicamente per il tempo necessario a realizzare il sogno di fotografo artistico. Ero libero di fotografare quello che volevo, con un solo limite: le foto dovevano cogliere la vera anima del frammento di vita che riprendevo. Quando venivano bene le stampavo e le proponevo al mio amico Edoardo Legrenzi che le vendeva come quadri ad amici e parenti. Quanti? Pochi. Ma non per colpa sua, erano troppo mossi. Così non si poteva andare avanti.

Meglio uscirne almeno sentimentalmente

In Italia negli anni Settanta del '900 pochi sostenevano che, come la pittura, anche la fotografia doveva essere riconosciuta vera forma d'arte. Io ero tra questi e credevo ingenuamente di dare un contributo ad avvicinare la fotografia al mondo dell'arte proponendo le mie fotografie movimentiste come quadri. Pensavo che avvicinare la fotografia all'iconografia pittorica avrebbe favorito il suo riconoscimento artistico. Niente di più sbagliato. La storia ha poi dimostrato, purtroppo per me troppo tardi, che la fotografia è arte in sé.

Nonostante le pubblicazioni e le mostre ottenute a Londra e a Milano mi incoraggiassero a proseguire, catalogai le mie 700 diapositive Kodacrome II che fino ad allora avevo prodotto e lasciai la fotografia movimentista in modo totale e irreversibile, quasi per sancire la distanza dal grande amore che non potevo cogliere perché non mi veniva corrisposto.

Per non soffrire la vicinanza del fallimento artistico mi rivolsi a quanto di più remoto esistesse rispetto dalla fotografia e fu così che approdai al marketing management dove, grazie alla laurea in economia conseguita all'Università Cattolica di Milano, potevo utilizzare la mia creatività che poi sfociò nella pubblicazione del libro *Il Maestro di Botteg@*, un modello di gestione aziendale fondato non sul profitto ma sulla felicità umana.

Così, per non tradire la mia visione artistica della fotografia movimentista, nel 1976 abbandonai definitivamente la professione di fotografo e il mio sogno, aderendo in piena coscienza al suggerimento che mi diede Ando Gilardi nella rivista *PHOTO 13* di aprile 1974: *“Bisognerebbe Bucci fosse morto, allora sì: il valore può essergli dato ufficialmente senza pericoli. Mulas insegna. Ma noi auguriamo a Bucci l'insuccesso: che è come augurargli lunga vita. E gli ripetiamo qui, quanto gli abbiamo detto a voce: l'immagine è una cosa bella e seria, ma il suo mondo, cioè l'ambiente della sua produzione e dei suoi consumi no: è brutto, meschino, amministrato da gaglioffi. Meglio uscirne almeno sentimentalmente”*.

Da allora cominciai per me il lungo e difficile periodo di rifiuto psicologico della fotografia, intesa sia come interesse culturale che, ancor più, come produzione fotografica e la mia Nikon F nera divenne solo un cimelio storico. Non potevo più tenere in mano una macchina fotografica senza sentirmi una ferita al cuore. Difficile superare il lutto per la perdita del grande amore per la fotografia movimentista.

Unica parentesi fu l'invito dell'amico Lanfranco Colombo a partecipare nel 1993 alla celebrazione del 25° anniversario dell'attività della galleria *Il Diaframma*. Fu allora che donai la stampa a colori 50×70 di una mia fotografia movimentista che fu esposta all'Accademia Carrara di Bergamo.

Il ritorno all'ICM del Duemila

Al risveglio da un lungo letargo durato 43 anni la musa della fotografia movimentista mi richiamò e nel 2018, incoraggiato da autorevoli esponenti dell'arte e della fotografia, sono ritornato a fotografare accettando una nuova sfida: la fotografia digitale, ma sempre movimentista.

Così nel 2019 Roberta Valtorta mi invitò a partecipare, insieme ad altri grandi fotografi, all'esposizione di Rovigo sull'iconografia delle Giostre. Poi, nel 2022 firmai la fotografia e la regia del cortometraggio di fotografia movimentista “Il villaggio di Francesco” proiettato all'Unesco Visitor Center di Crespi d'Adda.

Fin dall'inizio del XXI secolo le risorse tecniche disponibili hanno consentito a molti artisti di avvicinarsi alla fotografia grafica digitale, con il risultato di perdere talvolta il significato dell'atto fotografico. Allora, per riportare l'attenzione sul concetto originale di fotografia, decisi di produrre una nuova serie di fotografie movimentiste digitali: emblema di una neoavanguardia contemporanea contrapposta alle immagini manipolate dall'intelligenza umana e artificiale.

Mi accorsi allora che, insieme al digitale, era nato negli anni Duemila anche il termine "Intentional Camera Movement" (ICM), il genere riconosciuto a livello internazionale che, riferito alla tecnica fotografica del mosso, affonda le sue radici nel fotodinamismo futurista e nella sperimentazione artistica del Novecento.

Tuttavia, ben consapevole che le mie foto comprendono pienamente il "movimento intenzionale della fotocamera", ho continuato ad usare il termine "movimentista" per spiegare la mia fotografia più orientata al processo creativo che alla semplice tecnica fotografica.

Comunque, andando alla ricerca dei frammenti di vita che fluttuano nel tempo e nello spazio ho trovato che il digitale sia il mezzo giusto per catturare l'anima delle cose, a condizione che il file ottenuto in ripresa non venga manipolato graficamente in fase di post-produzione, esattamente come succedeva per le diapositive Kodacrome II che potevano essere sviluppate soltanto dalla Kodak.

Ho sempre pensato che l'anima che attraversa l'obiettivo si conceda solo a chi rispetta la sua integrità, senza usare mirabolanti tecniche grafiche digitali per migliorarla. Bisogna accettare che sia solo quella che è, non perfetta e strabiliante ma vera e autentica.

Tutto questo per sostenere che la fotografia movimentista, pur in presenza di una deformazione, che si chiama mosso, non è né ingannevole né truccata ma pura e semplice ripresa dematerializzata del reale. Ecco perché, mentre coglie nell'anima delle cose il significato della bellezza del creato, rappresenta contemporaneamente l'impressione e l'espressione della realtà.

Il pensiero

Dopo aver realizzato alcune migliaia di fotografie in chiave movimentista, desidero lasciare ai posteri questo documento “scritto con l'inchiostro” e accompagnato, fuori testo, da 16 immagini “scritte con la luce”, lo stesso numero di immagini che Anton Giulio Bragaglia incluse nella prima edizione del suo saggio *Fotodinamismo futurista*. È un omaggio al mio maestro e, al tempo stesso, un invito rivolto alle generazioni future affinché continuino a sperimentare e a coltivare la nobile arte della fotografia.

La fotografia movimentista si è rivelata per me un viaggio affascinante tra scienza e filosofia, un percorso in cui l'arte fotografica non è mai stata una semplice ricerca tecnica, bensì un autentico strumento di esplorazione del creato e di riflessione sul mio rapporto con esso. In questo viaggio ho trovato sorprendente come fenomeni apparentemente casuali – ispirati dal caos, dalla teoria dell'entropia e dalle leggi della fisica quantistica – possano dare vita a immagini imprevedibili e dense di significato. Attraverso il movimento prolungato della fotocamera, il disordine diventa motore creativo, trasformando la realtà visibile in una dimensione poetica e invitando chi osserva a cogliere nuovi livelli di percezione.

Sconfinare nella scienza

Ho scoperto che, unendo molte immagini simili, lievi variazioni possono emergere con maggiore evidenza e amplificarsi in modo imprevedibile. Uno dei principi alla base di questo fenomeno è la teoria del caos, nota anche come effetto farfalla: piccole differenze iniziali possono condurre a grandi variazioni nei risultati finali.

La teoria del caos, nata negli anni '60 dall'elaborazione del modello matematico del meteorologo Edward Lorenz, è conosciuta anche per il famoso esempio in cui il battito d'ali di una farfalla in Brasile potrebbe scatenare un tornado in Texas.

Altrettanto interessante è il concetto di entropia, introdotto nella teoria dell'informazione da Claude Shannon nel 1948, che misura il disordine nella comunicazione e nel trattamento dei dati. Per Shannon l'entropia è il grado di incertezza o imprevedibilità di una fonte di informazione. Maggiore è la quantità di informazione, maggiore è l'imprevedibilità e maggiore è il disordine.

Non posso negare che la fotografia movimentista sia la somma di una quantità di immagini sovrapposte tra di loro, soggetta quindi al caos, passando da uno stato di ordine, reale, ad uno stato di disordine, irreali. I suoi effetti, perciò, sono strettamente legati all'entropia come misura del disordine di un sistema che tende ad aumentare evolvendosi verso stati di maggior disordine.

Mi ha particolarmente affascinato anche la discussione sul concetto di probabilità secondo il principio di indeterminazione formulato da Werner Karl Heisenberg nel 1927 che riguarda l'impossibilità di conoscere nello stesso momento e con precisione assoluta sia il moto che la posizione di una particella subatomica. Ciò vuol dire che, se voglio conoscere una delle due grandezze non posso conoscere simultaneamente anche l'altra. Infatti, le particelle non hanno posizioni definite finché non vengono misurate ma esistono in uno stato di probabilità. Quando poi due particelle diventano correlate in modo tale che lo stato di una è direttamente collegato allo stato dell'altra avviene il fenomeno dello sdoppiamento, detto *Entanglement*, pur mantenendo una connessione profonda tra di loro indipendentemente dalla loro distanza.

Mi piacerebbe sapere se anche questo pilastro fondamentale della meccanica quantistica possa riguardare il groviglio di onde elettromagnetiche che si genera durante l'apertura prolungata dell'otturatore e il movimento convulso della fotocamera mentre scatto le mie fotografie movimentiste. Chi lo sa?

Non so neanche se la teoria del caos, l'entropia del disordine e il principio di indeterminazione abbiano precise implicazioni sull'esperienza della fotografia movimentista ma, sperimentando il disordine probabilistico del risultato finale, ho capito che la programmazione del mosso deve inevitabilmente lasciare spazio ad un certo tasso di imprevedibilità.

Inoltre, esiste l'intima natura della luce, una particella elementare con massa zero che si propaga nel vuoto associato ad un campo elettromagnetico. Si chiama fotone, il "quanto" della luce, quella meravigliosa particella la cui energia si assorbe a contatto con la materia generando l'effetto fotoelettrico. Il fotone però è un po' bizzarro, produce una certa risonanza mentre vibra in modo perpendicolare alla direzione del moto e oscilla su due vettori, uno orizzontale e un altro verticale. Perciò, se modifico in modo continuo il punto di osservazione, sovrapponendo, stiracchiando e trascinando i fotoni gli uni sugli altri, sul piano focale si scompongono e ricompongono scenari e rumori di fondo che registrano nuove immagini del reale.

C'è poi una forte correlazione tra lo spazio, il tempo e la velocità come vengono definite dalla fisica. Lo spazio è un luogo disponibile per gli oggetti della realtà individuati da una collocazione e dotati di una estensione, il tempo è una continuità illimitata ma suddivisibile in corrispondenza dello svolgersi di determinati fenomeni e la velocità è la rapidità con cui si muove un corpo ed è data dal rapporto tra lo spazio percorso e il tempo impiegato per percorrerlo. Quindi, se osserviamo lo spazio osserviamo anche il tempo come un'unica grandezza che ha un verso, una direzione, una freccia. Lo spazio e il tempo sono inseparabili ma non sono assoluti ed è proprio la velocità con la quale percorriamo lo spazio e il tempo a definire la nostra percezione del reale.

A questo proposito posso solo osservare che la fotografia movimentista, con l'aumento del tempo di esposizione e il movimento impresso alla fotocamera, traccia nel divenire dello spazio-tempo più significati della realtà, quelli rivelati dall'interazione dinamica tra l'oggetto e i vari punti di osservazione.

Mentre sono sicuro che le scoperte scientifiche del futuro daranno spiegazioni accurate alla componente scientifica che sostiene l'esperienza della fotografia movimentista, per ora mi basta dimostrare che la fotografia movimentista è il risultato di molte informazioni. Basta osservarla con attenzione e, dopo lo stupore, comprendere come il movimento impresso alla fotocamera modifichi cromaticamente l'oggetto, e la sua forma, per effetto del principio scientifico della sintesi additiva della luce. Infatti, i colori primari rosso, verde e blu proiettati sul piano focale della fotocamera si sommano e si mescolano tra di loro formando un'ampia gamma di nuovi colori e nuove forme. Magia!

Dalla scienza alla filosofia

Non ho dubbi sul fatto che tutto ciò che esiste nell'universo sia il risultato della comunicazione di informazioni. Non solo noi tutti comunichiamo informazioni tra di noi, ma siamo noi stessi "informazioni", il risultato della trasmissione di un seme contenente molte informazioni che ha trovato spazio in un ovulo per produrre nel tempo ciò che oggi rappresentiamo. Non è un segreto che utilizzando l'informazione genetica di un organismo, il DNA, si può creare una copia identica. Un esempio famoso è la pecora Dolly, il primo mammifero clonato da una cellula adulta nel 1996.

Per estensione del concetto non ho difficoltà a immaginare che ogni elemento, appartenente al regno animale, vegetale o minerale che sia, nasce, vive e muore grazie all'enorme mole di informazioni di cui è portatore. Informazioni che vengono comunicate, ricevute, combinate, elaborate e ritrasmesse in un ciclo perenne dal tempo del Big Bang. Perciò, sia che contengano o no la vita, penso che tutte le "cose" esistenti nell'universo siano accomunate dalla stessa legge interna alla materia, soggetto passivo e attivo di comunicazione di informazioni.

È proprio nel cogliere il significato dell'esistenza delle cose che la fotografia movimentista mi invita a percepire l'energia vitale della materia e capire che il creato, dalla vastità dell'universo alle minime dimensioni dei quanti, è mosso da quella legge che continua a sfuggire, nella sua completezza, alla comprensione umana. Ad ogni successo della scienza si dispiegano nuovi orizzonti che sembrano allontanare sempre più la soluzione definitiva. Proprio le ultime scoperte scientifiche hanno rivelato l'esistenza di una energia oscura che pervade tutto l'universo. Non sappiamo cos'è, tranne che esiste. Peccato!

Nel frattempo, io proseguo la mia ricerca sull'energia vitale che sento provenire da ogni cosa, un'energia spesso celata in una zona oscura della materia, difficile da cogliere a una lettura superficiale. Sebbene non comprenda pienamente ciò che accade nel mondo delle cose, mi capita talvolta di provare, osservandole, una percezione sensoriale paragonabile a quella che provo nei confronti di un

essere umano. Posso sentire di amare un gioiello, un quadro, una città. Posso arrivare a intuire che un foulard di seta, un'automobile rossa o una casa possiedano un'anima. Questa intuizione mi è stata rafforzata dalla distinzione tra oggetti e cose proposta da Remo Bodei nel suo libro *La vita delle cose* (Laterza, 2009). Bodei sottolinea che gli oggetti appartengono al mondo materiale e sono spesso manipolati con indifferenza, come meri strumenti di scambio. Le cose, invece, sono quegli elementi del mondo a cui attribuiamo un valore affettivo, diventando simboli di relazioni storiche, individuali e collettive. Esse incarnano un legame che si avvicina all'amore, concepito nel rispetto dell'autonomia reciproca.

Il mio amore per la fotografia movimentista riflette questa sensibilità: mi avvicino agli oggetti con cura, cercando di instaurare con loro un rapporto trascendente, trasformandoli in cose. Ogni oggetto che fotografo, sia esso appartenente alla materia vivente o inanimata, per me è una cosa viva, poiché esprime, a suo modo, l'energia vitale che cerco di scoprire.

Nel dominio poi della contemplazione filosofica, la teoria di Henri Bergson assume per me una dimensione di notevole concretezza. Secondo Bergson, l'intuizione rappresenta uno strumento fondamentale per cogliere nella loro totalità e dinamicità l'essenza delle cose. Questa visione filosofica si basa sulla concezione che l'anima delle cose sia il risultato dell'interazione tra spirito e materia, una sintesi che l'intuizione è in grado di percepire superando le limitazioni dell'analisi razionale.

Bergson, infatti, opera una distinzione cruciale tra intelligenza analitica e intuizione. Egli sostiene che l'intelligenza analitica, pur essendo uno strumento prezioso, si limita a costruire rappresentazioni frammentarie e statiche della realtà, incapaci di catturare il flusso vitale e la trasformazione continua che caratterizzano l'esistenza. L'intuizione, al contrario, si configura come una facoltà superiore, capace di penetrare nella totalità dell'essere e di afferrare direttamente la dinamicità intrinseca della vita.

Questa prospettiva suggerisce che esista una dimensione della conoscenza che supera i confini tracciati dai metodi logico-scientifici: una comprensione diretta, non mediata, che permette di percepire l'essenza mutevole e creativa della realtà. In tal modo, Bergson mi invita a riconoscere il valore dell'esperienza vissuta e della sensibilità intuitiva come vie per accedere a un sapere più profondo e autentico.

Proprio come accade alle sostanze fosforescenti, che assorbono la luce di una lunghezza d'onda inferiore e la riflettono a una lunghezza d'onda superiore, così il mio spirito si addentra nel tessuto dello spazio-tempo per sommare alla moltitudine di informazioni visibili che la luce porta con sé anche un'altra informazione: quella oscura e trascendente, eppure vibrante e intrisa di genialità, che riflette l'anima stessa delle cose.

È un processo in cui la conoscenza visibile si fonde con quella invisibile, in cui la realtà tangibile lascia intravedere, come un'eco luminosa, il mistero vivo che pulsa al di sotto delle apparenze. Così, la mia indagine non si limita a ciò che è immediato e razionale, ma si spinge verso il cuore profondo dell'esistenza, là dove la luce interiore delle cose si manifesta nella sua forma più pura.

Caratteristica di arte pura

La fotografia è vera forma d'arte non per le caratteristiche tecniche con cui viene rappresentata ma per la capacità espressiva della sua produzione. Il valore artistico della fotografia movimentista riguarda perciò l'intensità del suo significato, non il risultato tecnico del mosso con il quale è stata realizzata.

Ho sempre pensato che, nella prospettiva della storia dell'arte, la fotografia movimentista sia un proposito estetico tra filosofia e scienza che indaga, senza cura di perfezione tecnica, lo spazio reale per ripresentarlo in una nuova forma espressiva basata sulla dinamica del movimento universale. In questo caso la scienza fotografica si avvicina all'arte pura in funzione dell'armonia che riesce a realizzare tra ordine e disordine, considerando che la leggibilità dell'immagine dipende dalla quantità e qualità dei movimenti della fotocamera, oltretutto di quelli autonomi espressi dal soggetto. Senza dimenticare che troppo ordine oppure troppo o troppo poco disordine non farebbero raggiungere alla fotografia movimentista la suggestione artistica.

Allora tutto è lasciato al caso? No. Nell'apparente confusione del mosso io riorganizzo le informazioni secondo nuovi parametri per esprimere nuovi significati, anche molto diversi dalla realtà da cui provengono. Così vado alla ricerca della disgregazione di un ordine per ottenere un disordine che rappresenti a sua volta un nuovo ordine, irreali o astratto che sia, ma sempre basato sul valore del qui e ora della fotografia movimentista. È la visione e la realizzazione di questo processo che mi consente di "scrivere con la luce" le emozioni che percepisco provenire dalle cose del mondo.

In fotografia il concetto di astrazione è molto eterogeneo. Vengono riconosciute astratte anche alcune foto che riproducono perfettamente la realtà visibile ma, nello stesso tempo, evocano situazioni astratte dovute a una particolare prospettiva scelta dal fotografo nello scatto.

Di certo riconosco che la fotografia movimentista ha una notevole tendenza all'astrazione grazie alla sua caratteristica di rappresentare il reale contemporaneamente su più prospettive, tutte create dinamicamente dal mosso durante il tempo prolungato dello scatto. Talvolta, infatti, con il movimento della fotocamera, mi immagino di sollecitare la materia a trasformare la sua base reale in una visione astratta che conduca il futuro osservatore alla ricerca del significato dell'opera per confrontarla con le sue personali emozioni. Il risultato sembra un ossimoro: astrazione reale, una distillazione immaginaria della realtà.

Quando poi la fotografia movimentista ambisce a contenere in un progetto estetico non solo una realtà immaginaria o il dinamismo di un corpo ma anche l'energia vitale che esprime il creato, allora l'indagine scientifica e il pensiero filosofico si fondono con la ricerca artistica per rappresentare insieme l'impressione e l'espressione del reale in una immagine sublimata. La vitalità che anima il creato diventa parte integrante del progetto estetico, trasformando il visibile in qualcosa di poetico e straordinario.

La fotografia movimentista non è dunque solo un linguaggio visivo, ma un viaggio emotivo e intellettuale, un modo per scrivere con la luce anche ciò che

l'immagine della realtà non esprime. Si creano così mondi che rivelano il fascino segreto del presente e lo trasformano in poesia visiva.

La mia visione del mondo è un movimento continuo generato dall'energia vitale che anima la materia in qualsiasi stato si trovi e che impegna la sensibilità dell'uomo al rispetto di tutte le cose che lo circondano. Non è solo una questione di raffigurare su due assi cartesiani l'immagine dello spazio nel divenire del tempo, già di per sé cosa ardua e meritevole, ma, soprattutto, di cogliere nel fascino della bellezza il significato dell'esistenza delle cose.

Quando con la fotocamera in mano vado cercando, oltre l'apparenza della realtà visibile, il senso poetico che esprime la materia e viaggio con l'immaginazione alla scoperta delle recondite motivazioni per cui le cose si trovano nello spazio, vedo nel mirino visioni fantastiche e stravolgenti che evocano il mondo dell'inconscio e mi conducono a una visione onirica del reale. In questa magica sospensione della realtà percepisco che l'energia vitale della materia mi invita a conoscere il dinamismo con il quale si esprime nell'intimità della sua essenza e, a volte, riesco perfino a percepire l'anelito di un altrove dove vorrebbero trovarsi le cose al posto della posizione che altri hanno stabilito per loro.



(Giacomo Bucci espone alla mostra sulle Giostre, Rovigo 2019)

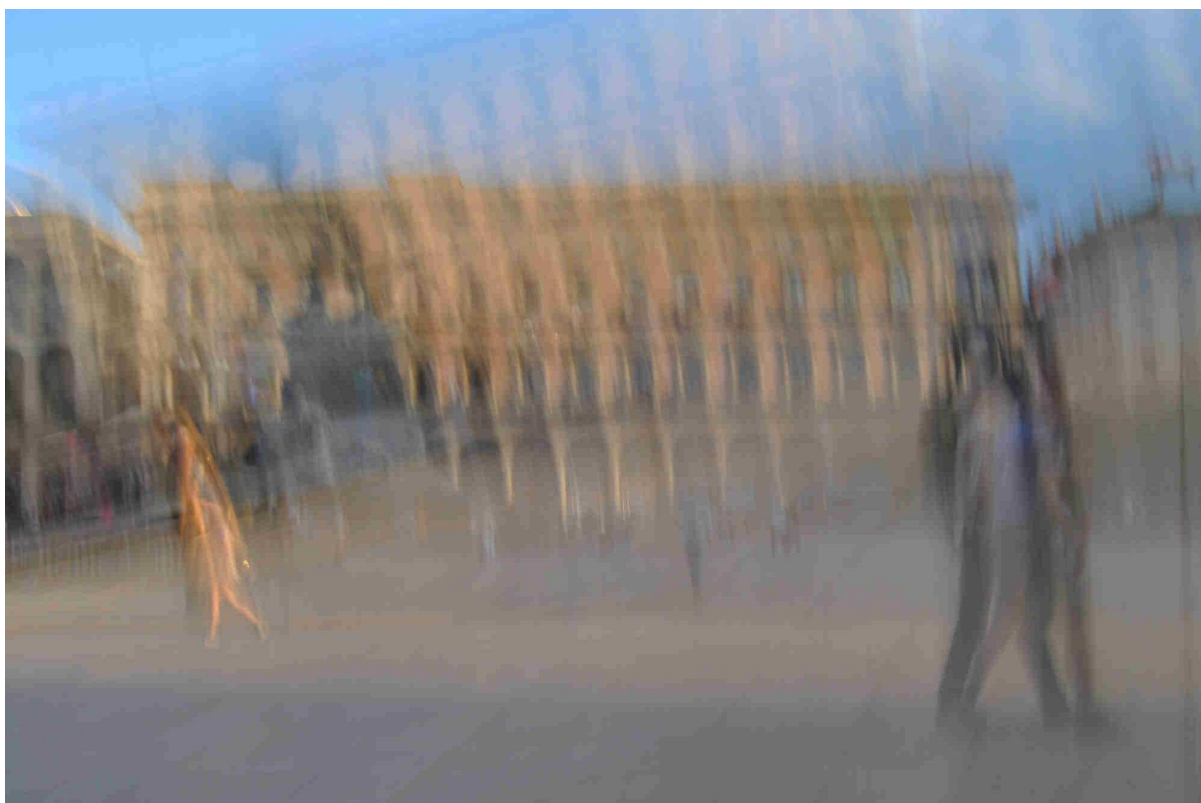
16 tavole di fotografia movimentista



Tav. 1 "La vita scorre sulla fantasia dei desideri", Milano 2018
Giacomo Bucci



Tav. 2 "Foto oscura", Sant'Angelo d'Ischia 2022
Giacomo Bucci



Tav. 3 “Struscio d'autunno”, Milano 2020
Giacomo Bucci



Tav. 4 "Rapsodia verde e blu", Molveno, 2022
Giacomo Bucci



Tav. 5 “Na sbordaceda”, Milano 2023
Giacomo Bucci



Tav. 6 "Energia e materia", Finale Ligure 2024
Giacomo Bucci



Tav. 7 "Radiazioni fantastiche sulle umane genti", Milano 2018
Giacomo Bucci



Tav. 8 "Natura viva", Milano 2023
Giacomo Bucci



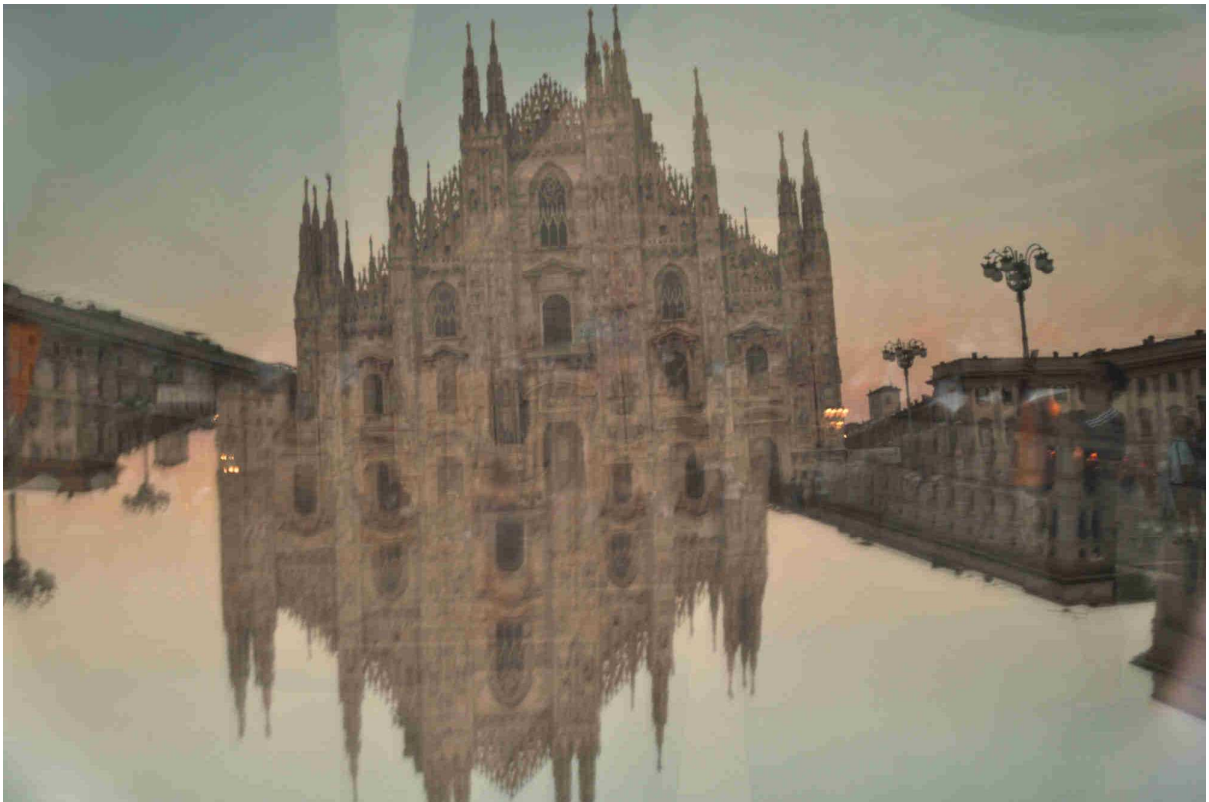
Tav. 9 "Profumo di casa", Nova Levante, Trentino 2019
Giacomo Bucci



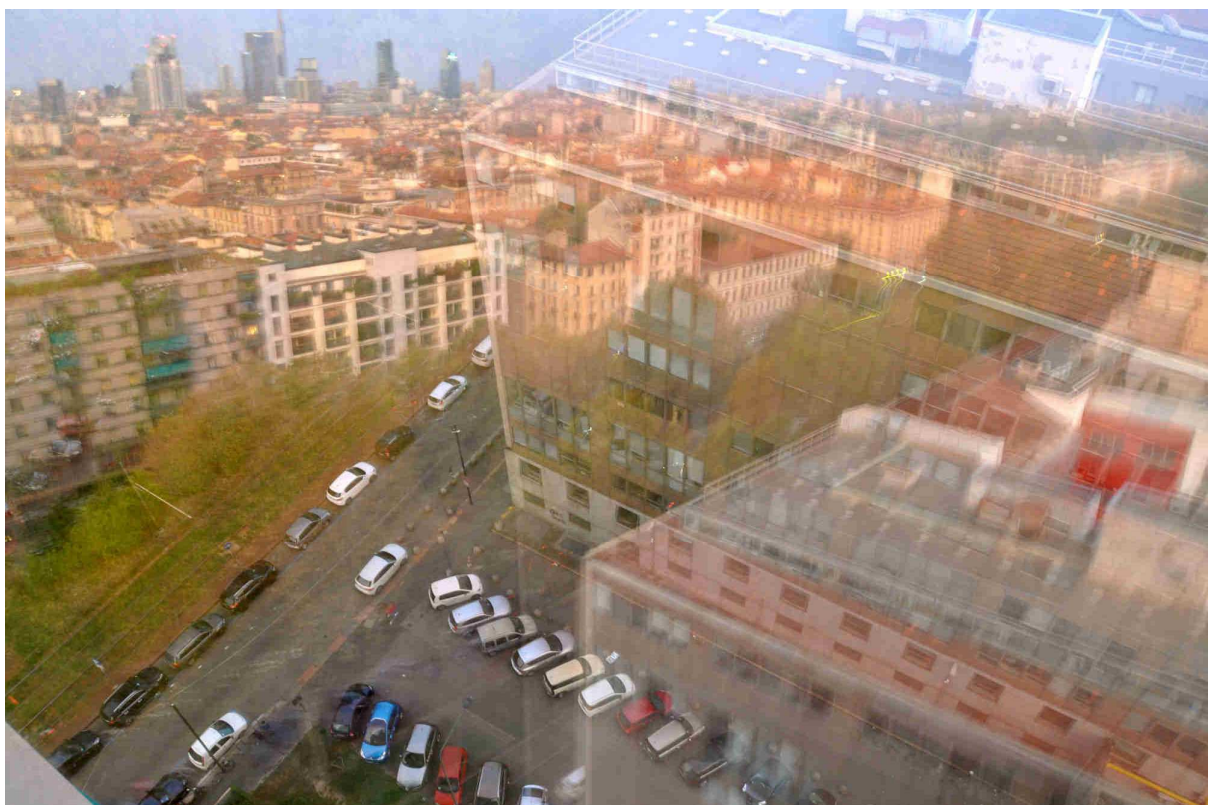
Tav. 10 "Strabismo di Venere", Milano 2023
Giacomo Bucci



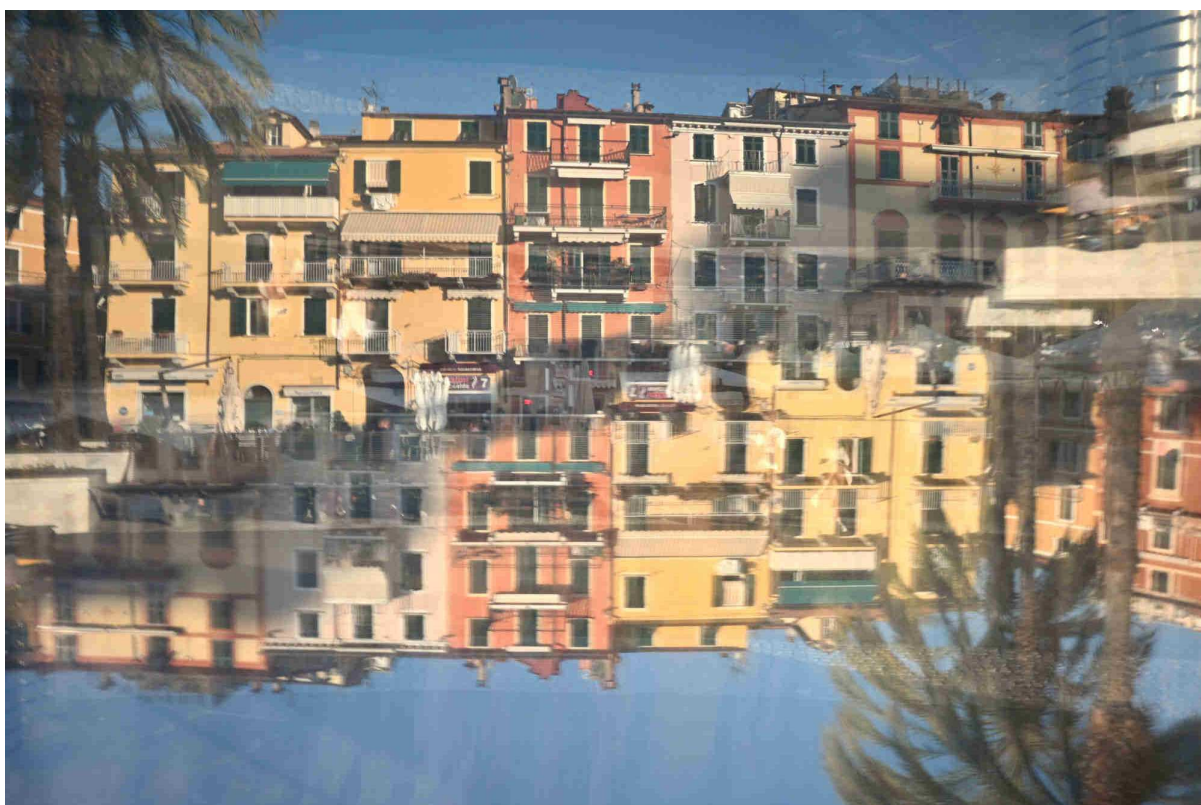
Tav. 11 "Finita l'estate", Rimini 2023
Giacomo Bucci



Tav. 12 "Dogma di fede", Milano 2022
Giacomo Bucci



Tav. 13 "Dove sta la RAI", Milano 2018
Giacomo Bucci



Tav. 14 "Allo specchio", Lerici 2023
Giacomo Bucci



Tav. 15 "Clessidra", Milano, 2026
Giacomo Bucci



Tav. 16 "Trottolando", Rimini 2023
Giacomo Bucci

Bibliografia e contributi

Anton Giulio Bragaglia, Fotodinamismo futurista, Nalato 1913
Riedizione a cura del Centro studi Bragaglia, Einaudi 1980

Giulio Briani, I Futuristi e la fotodinamica
<https://media.agiati.org/page/attachments/atti-a-1995-giulio-briani-p.253.pdf>

Sergio Giusti, Il gesto e la traccia – Interazioni a posa lunga,
Postmedia Books 2015

Ando Gilardi, Giacomo Bucci fotoreporter movimentista,
PHOTO 13 aprile 1974

Lanfranco Colombo, Fotografi italiani, Edizioni Bolis 1993
Accademia Carrara di Bergamo

Giacomo Bucci e Massimo Stori, Il Maestro di Botteg@,
MKT Editore 2002

Edward Lorenz, Deterministic Nonperiodic Flow, 1963

Claude Shannon, A Mathematical Theory of Communication, Bell System
Technical Journal 1948

Werner Karl Heisenberg, Sul contenuto visivo della cinematica e meccanica
quantistica, Zeitschrift für Physik 1927

Remo Bodei, La vita delle cose,
Laterza 2009

Henri Bergson, L'evoluzione creatrice,
Raffaello Cortina Editore 2002

Ringraziamenti a

Luciano Franceschetto, Carla Pagliero, Rosanna Pavoni, Roberto Rusconi

Aprile 2026