

ICM



Giacomo Bucci
Portale di Santa Maria delle Grazie, Milano 1969

*Dalla fotografia del movimento
al movimento della fotografia:
alle origini dell'ICM -
Intentional camera movement*



© Giacomo Bucci
tutti i diritti riservati

Settembre 2026

La terminologia contemporanea di ICM

Motion blur e ICM: due forme del movimento fotografico

Dalla preistoria dell'ICM alla consapevolezza del gesto

- **Anton Giulio Bragaglia**
l'immagine come traiettoria del movimento
- **Filippo Masoero**
l'instabilità del punto di vista
- **Ernst Haas**
il movimento come esperienza percettiva
- **Kōtarō Tanaka**
il gesto fotografico come scrittura della luce
- **Giacomo Bucci**
dal dinamismo all'ontologia dell'immagine
- **Alexey Titarenko**
il movimento come memoria urbana

Conclusione

La terminologia contemporanea di ICM

Il movimento intenzionale della fotocamera, traduzione in italiano di *Intentional Camera Movement*, generalmente indicato con l'acronimo ICM, occupa una posizione particolare nella storia della fotografia contemporanea.

La tecnica consiste, in termini essenziali, nel muovere intenzionalmente la fotocamera durante il tempo di esposizione, producendo una trasformazione della forma registrata: linee, colori, masse e sagome vengono trascinati, sovrapposti o dilatati nello spazio dell'immagine. Una definizione tecnica, tuttavia, non è sufficiente a comprenderne la portata estetica.

L'ICM non costituisce infatti soltanto una procedura operativa, ma un campo di possibilità nel quale la fotografia interroga alcuni dei propri presupposti fondamentali: la stabilità del soggetto e della fotocamera, la funzione dell'otturatore, la relazione tra tempo e spazio e, soprattutto, il significato stesso dell'atto fotografico.

Sebbene il movimento intenzionale della fotocamera come pratica fotografica risalga almeno alla metà del XX secolo, il termine *Intentional Camera Movement* sembra essersi affermato come il nome di una tecnica fotografica solo all'inizio del XXI secolo.

La prima attestazione fotografica contemporanea finora rinvenuta è l'uso dell'espressione da parte di Noel Chenier nel 2009, ma potrebbero esistere anche attestazioni precedenti, in particolare in libri fotografici pubblicati qualche anno prima del 2009.

Comunque, Noel Chenier pubblicò il 16 febbraio 2009 un esercizio fotografico sul suo sito LearnPhoto365. Tra le tecniche suggerite scrive: "ZOOMING, PANNING, ROTATING" e parla di usare tempi lenti e intentional camera movement per creare interessanti immagini fotografiche.

Un'altra attestazione verificabile riguardo l'espressione usata come nome della tecnica risale al 2009. Il dato più interessante è il gruppo Flickr "ICM – Intentional Camera Movement – The ORIGINAL", creato il 12 giugno 2009. La descrizione del gruppo definisce esplicitamente ICM come *Intentional Camera Movement*, ne dà una definizione tecnica e invita gli utenti a taggare le immagini con la frase completa.

Questo è importante perché non abbiamo semplicemente qualcuno che usa casualmente le tre parole: nel 2009 troviamo già:

- l'espressione completa *Intentional Camera Movement*;
- l'acronimo ICM;
- una definizione della tecnica;
- una comunità dedicata esclusivamente alla tecnica.

Quindi nel giugno 2009 il termine è già sufficientemente consolidato da poter essere utilizzato come nome di una tecnica fotografica.

Altra testimonianza significativa è quella di Freeman Patterson, nel suo testo *Intentional Camera Movement*, pubblicato nel 2020. Patterson scrive che "Intentional Camera Movement (ICM)" è un termine relativamente recente, utilizzato come termine generico per comprendere praticamente ogni movimento deliberato della macchina fotografica. E soprattutto racconta di aver praticato questa tecnica circa 60 anni prima, quando però non veniva chiamata ICM. Ricorda inoltre di aver inserito una fotografia realizzata con questa tecnica nella prima edizione di *Photography and the Art of Seeing*, pubblicata nel 1979.

C'è poi un altro fatto che merita attenzione. Milan Hristev ha una fotografia realizzata nel 2001, *Venice, Italy*, che oggi viene catalogata come: "Technique - ICM (intentional camera movement)" e una sua fotografia del 2008, *The Duomo in Florence*, viene descritta con: "Technique - ICM intentional camera movement".

Questo dimostra che la pratica precede nettamente la terminologia: una fotografia del 2001 può essere oggi classificata come ICM, senza che ciò significhi che nel 2001 il fotografo la chiamasse ICM.

Motion blur e ICM: due forme del movimento fotografico

Prima di indagare sulle origini storiche dell'ICM è necessario chiarire la differenza che risiede tra le due terminologie: motion blur, o mosso, e intentional camera movement.

Il motion blur nasce quando, durante un'esposizione relativamente lunga, un soggetto o una parte della scena si muove rispetto alla macchina fotografica. La fotocamera rimane sostanzialmente ferma e registra, sulla stessa superficie sensibile, il percorso compiuto dal soggetto nel tempo. Il mosso è dunque una traccia del movimento del mondo: corpi, automobili,

acqua, vegetazione o persone vengono trasformati in scie e dissolvenze. La macchina fotografica assume qui il ruolo di osservatrice; il movimento appartiene principalmente a ciò che si trova davanti all'obiettivo.

L'ICM, al contrario, introduce il movimento direttamente nel processo di ripresa. La fotocamera viene deliberatamente spostata durante l'esposizione secondo una traiettoria scelta dal fotografo: verticale, orizzontale, diagonale, circolare o più libera e gestuale. La scena non viene quindi semplicemente registrata mentre qualcosa si muove, ma viene reinterpretata attraverso il movimento della macchina stessa. L'immagine diventa il risultato di una relazione fisica tra fotografo, dispositivo, spazio e tempo.

La differenza però non risiede soltanto nel movimento della fotocamera. È soprattutto una differenza di autorialità del gesto. Nel motion blur il movimento viene catturato; nell'ICM il movimento viene prodotto. Nel primo caso la macchina registra una trasformazione già presente nella realtà, nel secondo il fotografo interviene attivamente sulla modalità attraverso cui quella realtà viene tradotta in immagine.

Entrambe le modalità mettono così in discussione uno dei principi fondamentali della fotografia: la presunta capacità dell'immagine di fermare l'istante. Il motion blur dimostra che l'istante fotografico può contenere una durata; l'ICM porta questa durata dentro il gesto stesso del fotografare. In entrambi i casi, ciò che normalmente viene percepito come errore — la perdita di nitidezza — diventa invece una scelta estetica e concettuale.

Queste due pratiche non devono tuttavia essere considerate categorie rigidamente separate. Una stessa immagine può contenere contemporaneamente il movimento del soggetto e quello della fotocamera, producendo una complessità visiva nella quale le rispettive tracce si sovrappongono. La distinzione è quindi soprattutto uno strumento critico: serve a comprendere da dove proviene il movimento che l'immagine rende visibile.

Dalla preistoria dell'ICM alla consapevolezza del gesto

Per dimostrare che l'ICM è molto più di una semplice tecnica fotografica — come potrebbe suggerire il nome — è necessario collocarlo all'interno di una storia più ampia. L'uso del movimento fotografico non nasce infatti con la fotografia contemporanea.

La rappresentazione del movimento attraversa la cultura fotografica fin dalla seconda metà dell'Ottocento, quando gli esperimenti cronofotografici di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge trasformarono il movimento in una sequenza analizzabile. In questo caso, tuttavia, la fotografia assumeva prevalentemente una funzione analitica: scomporre il movimento per renderne leggibile la struttura.

Con le avanguardie del primo Novecento si produce un cambiamento fondamentale. Il movimento non deve più essere necessariamente scomposto in singoli scatti; può essere invece sintetizzato in una singola immagine. Il Futurismo italiano costituisce in questo senso un antecedente imprescindibile: la *fotografia movimentista*, come funzione artistica autonoma, cerca di rappresentare non semplicemente un corpo in movimento ma la traccia dinamica dell'azione

Negli anni successivi e per tutto il Novecento quasi tutti gli artisti si sono cimentati anche solo occasionalmente – come Man Ray e Andy Warhol – nella pratica del motion blur all'interno della propria ricerca di nuovi mezzi espressivi dell'immagine.

La storia dell'*Intentional Camera Movement* non coincide quindi con la genesi del termine ICM, né può essere ricondotta a un unico autore o a una sola tradizione fotografica. La pratica del movimento intenzionale della fotocamera emerge già dal XX secolo attraverso esperienze sviluppate in contesti geografici, estetici e teorici diversi tra loro.

Ciò che accomuna gli autori che di seguito vengono citati non è necessariamente l'uso della medesima terminologia, né un'identica concezione dell'immagine, ma la progressiva trasformazione del movimento da semplice effetto indesiderato a strumento consapevole di costruzione fotografica.

Anton Giulio Bragaglia

l'immagine come traiettoria del movimento

La genealogia dell'ICM prende avvio, sul piano teorico, dalle sperimentazioni di Anton Giulio Bragaglia (1890 — 1960) nell'ambito del *Fotodinamismo futurista*, sviluppate principalmente tra il 1911 e il 1913. Datazione importante perché siamo in presenza per la prima volta di una tecnica *fotodinamica* che, in seguito, verrà considerata motion blur.

Bragaglia non pratica l'ICM nel senso tecnico contemporaneo: nelle sue immagini è prevalentemente il soggetto a muoversi davanti a una macchina fotografica stabile. La sua importanza risiede tuttavia nell'avere

formulato, con straordinaria precocità, un principio destinato a diventare centrale nella fotografia del movimento: l'immagine può registrare non soltanto un corpo, ma la durata della sua azione.

In opposizione alla cronofotografia di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge, che scompondeva il movimento in una successione analitica di immagini, Bragaglia cerca di condensarlo all'interno di un unico fotogramma. Il corpo in movimento non viene quindi semplicemente fotografato in uno dei suoi istanti: la sua traiettoria, la sua energia e la sua durata diventano parte della forma fotografica.

Il contributo di Bragaglia alla genealogia dell'ICM può essere sintetizzato in un passaggio fondamentale: dal fotografare un movimento al fare del movimento una materia della fotografia. Il suo è dunque il primo grande paradigma dinamico: la fotografia non deve più necessariamente fissare l'istante, ma può tentare di restituire la continuità del divenire.

Filippo Masoero

l'instabilità del punto di vista

Una seconda tappa significativa è rappresentata dalle sperimentazioni fotografiche aeree del fotografo futurista Filippo Masoero (1894 — 1969).

In immagini come *Scendendo su San Pietro*, datata intorno al 1930, il movimento non appartiene soltanto al soggetto rappresentato: coinvolge il punto di vista stesso. La lunga esposizione, il tremolio della macchina durante la discesa aerea e la particolare condizione di ripresa producono deformazioni, sfocature e slittamenti prospettici. La macchina fotografica diventa così parte dell'evento che registra.

Anche in questo caso è necessario evitare un'interpretazione anacronistica: Masoero non può essere definito un autore ICM in senso contemporaneo. È più corretto parlare di proto-ICM, poiché la sua pratica anticipa una delle condizioni fondamentali dell'ICM: la possibilità che il movimento della fotocamera modifichi direttamente la struttura dell'immagine.

È una differenza sostanziale rispetto a Bragaglia. Se nella *fotodinamica* il movimento del soggetto viene sintetizzato nell'immagine, in Masoero è il punto di vista a diventare insicuro. Il suo contributo introduce dunque il paradigma dell'instabilità: la fotografia non è più necessariamente prodotta da un osservatore immobile.

Ernst Haas

il movimento come esperienza percettiva

All'interno della genealogia internazionale, Ernst Haas (1921 — 1986) occupa una posizione fondamentale.

Gli studi sul movimento dell'autore, secondo la cronologia dell'Ernst Haas Estate, iniziano nel 1957, in particolare attraverso il celebre lavoro sulla corrida spagnola. Nel 1958, *LIFE* pubblica inoltre l'essay *The Magic of Color in Motion*, nel quale Haas esplora le possibilità espressive derivanti dall'impiego di tempi di esposizione lenti per trasformare e mescolare visivamente i colori.

Haas non può essere semplicemente definito un fotografo ICM nel senso contemporaneo del termine. La sua importanza è più profonda: egli dimostra come il movimento possa trasformare la fotografia in uno strumento di esperienza percettiva.

Il problema non consiste nel rappresentare fedelmente una scena dinamica. Haas cerca piuttosto di rendere, attraverso un'immagine, una sensazione che nella percezione ordinaria appartiene al tempo. Il movimento diventa così una qualità visiva.

La ricerca, iniziata con la corrida, si estende così allo sport, alla velocità e a differenti situazioni nelle quali il motion blur e il colore trasformano l'azione in forma cromatica dinamica. Il referente, tuttavia, non scompare completamente. Anche quando il movimento riduce il soggetto a tracce e campiture, il significato dell'immagine rimane legato al mondo: il toro, il cavaliere, l'automobile, il corridore, il cavallo.

Haas introduce quindi il paradigma percettivo: il movimento non allontana la fotografia dal mondo; permette di mostrarne una dimensione che la visione istantanea normalmente non registra. È questa la principale differenza rispetto alle ricerche più radicali che seguiranno.

Kōtarō Tanaka

il gesto fotografico come scrittura della luce

Con Kōtarō Tanaka la genealogia dell'ICM entra in una fase particolarmente significativa, perché il movimento della fotocamera diventa esplicitamente parte della costruzione dell'immagine.

Fotografo amatoriale giapponese (1901 – 1995), attivo soprattutto nell'area di Osaka, Tanaka sviluppò una ricerca sul colore e sul paesaggio sociale giapponese. A partire dal 1962 iniziò a fotografare spettacoli pirotecnici a colori, utilizzando il movimento del proprio corpo e della fotocamera per trasformare le traiettorie luminose in forme grafiche e calligrafiche.

Qui si verifica un passaggio decisivo: non è più soltanto il soggetto a muoversi, ma la fotocamera stessa partecipa fisicamente alla formazione dell'immagine.

Il fuoco d'artificio, per sua natura, è un fenomeno temporale: appare, si espande e scompare. Tanaka non cerca semplicemente di registrarlo; accompagna la sua durata con il movimento della macchina. Il risultato è una sorta di scrittura cromatica della durata.

Tanaka occupa così una posizione intermedia fra Bragaglia e Haas. Con Bragaglia condivide l'importanza della traiettoria e del gesto; allo stesso tempo anticipa la centralità che colore, luce e percezione assumeranno nella fotografia di movimento della seconda metà del XX secolo.

Il suo contributo può essere definito percettivo-gestuale: la macchina non registra soltanto il movimento: lo segue, lo accompagna e lo trasforma in segno.

Per la vicinanza fra questa procedura e la definizione contemporanea di *Intentional Camera Movement*, Tanaka rappresenta uno dei più importanti precursori dell'ICM propriamente detto.

Giacomo Bucci **dal dinamismo all'ontologia dell'immagine**

A partire dagli anni Settanta, la ricerca di Giacomo Bucci (1949 —) introduce una svolta decisiva nella storia dell'ICM. Probabilmente il caso più radicale in Europa.

Bucci sviluppa una ricerca basata sul movimento controllato della macchina fotografica durante l'esposizione: le regole operative sul rapporto tra tempo di posa, focale e gesto fotografico, pubblicate nel 1973 su *Photo 13 di giugno*, rappresentano una definizione ante litteram di ICM.

Un elemento fondamentale della sua pratica è la realizzazione dell'immagine attraverso un'unica esposizione, senza manipolazione grafico-pittorica successiva. Questa scelta tecnica, che rigidamente si autoimpone ancora oggi, ha una precisa conseguenza teorica: l'astrazione viene immaginata prima dello scatto e nasce direttamente dall'atto fotografico.

Pubblicazioni come quella su *Photo Technique* del 1974 e le mostre personali di Londra alla *The Photographer's Gallery* nel 1974 e di Milano al *Il Diaframma* nel 1975, insieme alla sua produzione attuale, confermano l'impegno esclusivo di Bucci per la fotografia di ricerca che negli anni Settanta chiamava *movimentista* e che oggi chiama ICM.

Nella fotografia tradizionale, il fotografo tende a porsi come osservatore di qualcosa che esiste indipendentemente dal proprio gesto. In Bucci, invece, il gesto del fotografo interviene direttamente nella progettazione del fenomeno fotografato per deframmentare e trasformare l'immagine del reale alla ricerca della sua "anima".

Se Haas utilizza il movimento per intensificare la percezione del mondo, Bucci trasforma il movimento della fotocamera nel principio stesso di costruzione dell'immagine con l'obiettivo di sottrarre il soggetto a una visione di ciò che appare e restituirne una più profonda e ontologica.

Bucci introduce il paradigma fenomenologico-ontologico: il movimento della macchina consente di sovrapporre temporalmente differenti configurazioni del soggetto e diventa il mezzo attraverso cui interrogare ciò che il mondo può essere al di là della sua forma immediatamente riconoscibile.

Alexey Titarenko

il movimento come memoria urbana

Dopo gli anni Ottanta in cui molti fotografi si cimentano nella pratica del motion blur, negli anni Novanta Alexey Titarenko (1962 —) porta la fotografia del movimento verso una dimensione nuova: quella della memoria.

Nel progetto *City of Shadows*, realizzato a San Pietroburgo negli anni successivi al crollo dell'Unione Sovietica, l'esposizione prolungata e il movimento della fotocamera vengono integrati nella fotografia di strada. Le folle diventano flussi, presenze semitrasparenti, scie, apparizioni; l'architettura, al contrario, tende a conservare una maggiore stabilità.

Il contrasto è potente: la città rimane, gli individui passano. Il movimento non serve quindi più principalmente a rappresentare il dinamismo urbano né a produrre un'immagine astratta. Diventa una forma visiva della transitorietà dell'esistenza.

La ricerca di Titarenko è inseparabile dal contesto storico della Russia post-sovietica: la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la crisi economica, la povertà e la trasformazione sociale della città diventano parte integrante della lettura delle immagini.

Le persone non sono soltanto individui che attraversano lo spazio urbano: diventano tracce del tempo. Il mosso assume quindi una funzione propriamente semantica. Non è più soltanto un effetto ottico, ma un dispositivo capace di rendere visibile la memoria.

Titarenko introduce così il paradigma storico-mnemonico: il movimento diventa una metafora della transitorietà dell'individuo e della permanenza della città.

Anche se la fotografia di Titarenko degli anni Novanta non si possa definire ICM in senso stretto, la sua posizione è particolarmente importante perché crea un ponte fra fotografia documentaria e astrazione: il mondo reale rimane riconoscibile, ma la sua rappresentazione viene attraversata dalla memoria.

Conclusione

La successione cronologica degli autori qui considerati consente di leggere la nascita dell'*Intentional Camera Movement* (ICM) non come l'emersione improvvisa di una tecnica nei primi anni Duemila, ma come l'esito di un lungo processo di trasformazione del rapporto tra fotografo, macchina, soggetto e tempo, maturato nel corso dell'intero Novecento da più generazioni.

Tale evoluzione conduce a riconsiderare il significato del termine stesso. L'emergere dell'*Intentional Camera Movement* (movimento intenzionale della fotocamera) all'inizio del XXI secolo non ha tanto sancito la nascita di una nuova pratica, quanto piuttosto fornito una nuova cornice concettuale per un insieme di procedure fotografiche le cui origini risalgono a molto tempo prima. Il termine ha conferito un'identità comune a pratiche precedentemente descritte attraverso linguaggi diversi — fotodinamismo, motion blur o mosso, fotografia movimentista, fotografia sperimentale o semplicemente gesto fotografico — permettendo di comprenderle come manifestazioni di un principio più ampio.

La trasformazione decisiva non è dunque passare semplicemente dal nitido al mosso, ma dal movimento come oggetto di rappresentazione al movimento come mezzo di produzione fotografica. In Bragaglia, il movimento è qualcosa che la fotografia registra; in Masoero, inizia a influenzare il punto di vista; in Haas, amplia le possibilità della percezione; in Tanaka, diventa inseparabile dal gesto della fotocamera; in Bucci, quel gesto diviene un principio fondamentale nella costruzione dell'immagine che acquista significato ontologico; e in Titarenko, il movimento si fa veicolo di significati storici e mnemonici. L'ICM contemporaneo eredita queste diverse possibilità e le fa convergere.

In questa prospettiva, l'ICM rappresenta in fotografia la continuità evolutiva del movimento che oggi, dopo una trasformazione secolare, prende esplicitamente coscienza di sé. Ciò che era iniziato come registrazione del movimento si è trasformato gradualmente in manipolazione della percezione; ciò che inizialmente era un effetto di esposizione è divenuto un gesto; e ciò che un tempo era considerato una deviazione dalla fedeltà fotografica è diventato una modalità deliberata di creazione dell'immagine.

Il significato più profondo dell'ICM risiede proprio qui: la fotocamera cessa di essere un mero strumento per registrare un mondo in movimento e diventa lo strumento attraverso il quale il movimento stesso genera l'immagine.