



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestioni delle Arti e delle
attività culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

LA FOTOGRAFIA SPORTIVA IN ITALIA

Dal Fascismo ad oggi

Relatore

Prof. Riccardo Zipoli

Correlatore

Prof. Daniele Goldoni

Laureando

Eleonora Bullo

Matricola 803024

Anno Accademico

2012 / 2013

INDICE

INTRODUZIONE3

PARTE PRIMA: FOTOGRAFIA E SPORT NEL CONTESTO INTERNAZIONALE

Capitolo I - Dalla staticità alla conquista del movimento

1.1 Le prime esperienze.....6

1.2 Muybridge: *Animal and human locomotion*.....9

1.3 Marey e la cronofotografia.....13

Capitolo II - L'istantanea: lo sport ripreso in tempo reale

2.1 Da una visione èlitaria dello sport al Tour de France.....17

2.2 Nuove ricerche estetiche per lo sport.....27

2.3 Il momento decisivo.....30

2.4 Colore, flash e panning.....32

APPENDICE FOTOGRAFICA PARTE PRIMA.....37

PARTE SECONDA: LA FOTOGRAFIA SPORTIVA IN ITALIA

Capitolo III - Gli inizi

3.1 Fotografia e alpinismo: Vittorio Sella.....66

3.2 Arretratezza italiana: la fotografia è un fatto èlitario.....69

Capitolo IV - Gli anni dell'assolutismo: la fotografia sportiva al servizio della propaganda

4.1 L'eroe capo.....75

4.2 Fotografia e sport di massa.....79

4.3 La stampa.....83

Capitolo V - sport e fotografia dal dopoguerra

5.1 "Fare gli italiani"87

5.2 Fotografia e sport per tutti.....91

Capitolo VI - Fotografia sportiva e comunicazione

6.1 Fotografia e giornalismo.....96

6.2 Fotografia e pubblicità.....101

6.3 Fotografia e sponsor.....105

CONCLUSIONE.....109

APPENDICE FOTOGRAFICA PARTE SECONDA.....114

BIBLIOGRAFIA.....139

SITOGRAFIA.....147

FONTI APPENDICE FOTOGRAFICA.....151

INTRODUZIONE

La tesi si propone di analizzare quali siano stati gli utilizzi della fotografia sportiva in Italia, partendo dagli anni del Fascismo per arrivare ai nostri giorni.

Nel momento in cui ho cominciato questo studio, è apparso subito evidente come, per analizzare il contesto italiano, si debba fare riferimento alle esperienze fatte in quest'ambito sul piano internazionale. La motivazione risiede nell'arretratezza che mantiene, soprattutto negli anni di maggior sviluppo all'estero, la fotografia in quest'Italia umanistica, dove le parole, fin quasi agli anni Sessanta, detengono il primato assoluto sull'immagine. Lo studio è stato diviso in due parti.

La prima parte si occupa di dare una panoramica delle ricerche in ambito di fotografia sportiva e del suo rapporto con l'evolversi della società e dello sport. In questa, l'analisi parte da immagini statiche che mantengono un legame iconografico con i dipinti dell'epoca; e prosegue con gli esperimenti effettuati da Muybridge e Marey nell'ambito della fissazione del movimento. La nascita dell'istantanea e la commercializzazione di apparecchi fotografici di più piccolo formato e maggiore leggerezza, sommati al cambiamento dell'idea di sport, avvenuta a cavallo fra il XIX e XX secolo, ed alle innovazioni in campo tecnologico, cambiano il rapporto fra fotografia e sport. I fotografi affrontano i cambiamenti cercando, da un lato di rendere in fotografia la velocità, ben rappresentato nelle fotografie di Lartigue, e dall'altra, compiono nuove ricerche estetiche che la liberano dai legami con le arti tradizionali, un buon esempio sono le fotografie di Kertesz e di Rodchenko. Nell'ultimo capitolo di questa prima parte, si sono presi in considerazione due fotografi, Bresson e Capa, che hanno trasportato la fotografia sportiva nell'ambito del fotoreportage.

La seconda parte è il *corpus* della tesi. È stata divisa in quattro capitoli (da Capitolo III a VI) che cercano di spiegare quale sia stato l'uso, in ambito italiano, della fotografia di sport.

Nel terzo capitolo sono analizzati gli inizi di questa pratica. Come in ambito internazionale, anche nel contesto italiano, gli inizi della fotografia sportiva riguardano l'indagine territoriale avvenuta sulle Alpi ad opera di Vittorio Sella. A seguire, la già nominata arretratezza italiana sia in campo tecnologico che culturale, ha mantenuto la

fotografia su un piano prettamente èlitario. Le fotografie del conte Primoli e di Alfredo de Giorgio, sono l'espressione di una classe abbiente che si limita a fotografare sport, come l'ippica, degli ambienti principeschi.

Il capitolo quarto e quinto segnano il cambio di rotta intrapreso dal regime fascista. In questo caso la fotografia sportiva diventa il mezzo per propagandare il culto dell'eroe soldato che, solo grazie alla giusta preparazione atletica, può svolgere al meglio il suo dovere verso la patria. Le immagini dello sportivo per eccellenza, Mussolini, e dei giovani delle associazioni sportive, diventano il soggetto di manifesti o articoli di giornale.

Con la caduta del fascismo, la fotografia sportiva è il linguaggio visivo che aiuta la creazione di una coscienza comune fra gli italiani, trasmettendo il valore del sacrificio con le immagini del Giro d'Italia, o dell'importanza del risultato con il calcio.

L'ultimo capitolo si occupa della fotografia al servizio della comunicazione. Con questo capitolo conclusivo, la tesi si pone come obiettivo quello di dimostrare come, oggi, la fotografia sportiva rientri nell'ambito più grande del fotogiornalismo e che il suo utilizzo rientri nei confini della promozione e dell'informazione.

Non esiste in Italia uno studio che si sia occupato di analizzare la fotografia sportiva in maniera complessiva, questa tesi, perciò, non pretende di essere esaustiva ma si pone come obiettivo quello di dare una visione complessiva dell'argomento, come punto di partenza per eventuali ricerche future.

Nel testo sono inseriti, fra parentesi, i riferimenti alle fotografie che sono state divise e collocate in appendice alla prima e seconda parte.

PRIMA PARTE

LA NASCITA E LO SVILUPPO DELLA FOTOGRAFIA SPORTIVA NEL CONTESTO INTERNAZIONALE

CAPITOLO I

DALLA STATICITA' ALLA CONQUISTA DEL MOVIMENTO

La nascita della fotografia è il risultato di una somma di esperienze ed esperimenti diversi compiuti da altrettante diverse personalità del panorama internazionale dei primi anni dell'Ottocento.

Nell'Ottocento le famiglie dell'alta società, in Inghilterra, e in paesi di origine anglosassone soprattutto, portavano avanti la tradizione delle corse dei cavalli, del polo, del salto agli ostacoli come momento di svago, sociale, e d'investimento. La passione per queste discipline era legata ancora a doppio nodo con queste realtà culturali, le stesse che potevano permettersi di finanziare uno studio con costi ingenti, solo per avere una riproduzione reale del proprio cavallo migliore nel bel mezzo del movimento e dello sforzo che lo avevano reso famoso: la competizione sportiva. In quest'ottica si inseriscono le ricerche di Muybridge; è chiaro come il fotografo abbia accettato questa richiesta solo come pretesto per effettuare delle indagini scientifiche su di un tema che, probabilmente, aveva in testa già da tempo ma per il quale c'era bisogno di avere a disposizione grosse somme di denaro e di potersi occupare esclusivamente di quello, senza preoccuparsi di procurarsi con un lavoro il necessario per vivere.

Le sue ricerche saranno il punto di partenza e di confronto per gli studi sul movimento che si intrecciano in quegli anni.

Ma prima di parlare di movimento è necessario prendere in considerazione altri due fotografi che, nel panorama dell'Ottocento, associano la fotografia allo sport: Roger Fenton e Auguste Rosalie Bisson.

1.1 Le prime esperienze

La prima fotografia sportiva che è giunta fino ai nostri giorni è stata scattata da uno dei maggiori fotografi del diciannovesimo secolo: Roger Fenton.

Egli fu uno dei fondatori e Segretario della “Royal Photographic Society” nel 1853¹ ma viene ricordato soprattutto per essere stato il primo reporter di guerra della storia²; si unì alla carovana che seguiva i soldati durante la guerra di Crimea, mettendo a repentaglio più volte la sua vita, per raccogliere testimonianze visive della guerra in corso.

La tecnica utilizzata per la stampa fotografica era il collodio umido su vetro³, che permetteva di realizzare dei buoni negativi ma che obbligava a sensibilizzare il supporto subito prima della ripresa e lavorarlo appena dopo l'esposizione. Queste limitazioni lo convinsero a trasformare un carro in un'enorme camera oscura nella quale collocò tutto l'occorrente al suo lavoro: cinque macchine fotografiche, settecento lastre di vetro, gli agenti chimici e i viveri. Il “carro fotografico”, così venne denominato, sbarcò a Balaklava nel marzo del 1855⁴.

L'esperienza della guerra di Crimea lo portò a stabilire duraturi contratti con l'ambiente dell'esercito, per il quale, il 25 Luglio 1857, immortalò la fotografia di una partita di cricket tra la Royal Artillery e l'Hunsdonbury Club⁵.

L'impostazione fotografica e la tecnica utilizzata sono facilmente riconducibili alla stessa esperienza. La scelta, studiata e sperimentata sul campo di battaglia, di ricorrere a campi lunghi (Foto. 1), serve, in questo caso, per dare una panoramica completa del campo di gioco (è addirittura riconoscibile il paesaggio sullo sfondo come il villaggio di Hunsdonbury) in cui, in primo piano è ripresa l'azione e, sullo sfondo, gli spettatori si godono la partita. Ovviamente parlare di “azione di gioco” non è particolarmente

¹ AA. VV., *Roger Fenton: Photographer of the 1850s*, Hayward Gallery, London (4 February to 17 April 1988), Catalogue produced by Yale University Press, south Bank Board and author, 1988

² I fotografi di stampe Thomas Agnew e Figlio, convinti dall'eccellenza del suo lavoro, gli commissionarono il compito di fotografare la guerra di Crimea. *Roger Fenton: Photographer of the 1850s*, cit.

³ La tecnica del collodio umido era già conosciuta nel 1849 ma sarà solo nel 1851 che Frederick Scott Archer ne teorizzò e comunicò il metodo nel “*Manual of the collodion photographic process*”. Il procedimento è complicato : “1) prendere una lastra di vetro collocata in un telaio e pulirla con cura; 2) Versare il collodio in modo da coprire tutta la superficie di una sottile pellicola [...]; 3) Immergere immediatamente per 100 secondi in un bagno di nitrato d'argento; 4) Fare la ripresa; 5) Prendere la lastra e bagnarla d'acido pirogallico per fare apparire l'immagine; 6) Versare iposolfito di potassio per fissare la lastra e lavare accuratamente con acqua abbondante; 7) Asciugare su una fiamma e verniciare a caldo [...]” (cit.) J.A KEIM, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 28.

⁴ B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, Einaudi, Torino, 1984 , p.121.

⁵ D. NORRIE, *A sporting History – The Priory Collection*, Vision Sport Publishing, Kingston upon Thames, Uk 2012, pp. 18-19.

indicato per questa fotografia, infatti, sebbene il fotografo abbia cercato di immortalare un momento, le lastre richiedono tempi di esposizione che possono durare anche alcuni minuti, problematica che non permette di fissare il movimento, causando l'evidente mosso nei personaggi (Foto. 2).

In quegli stessi anni, Auguste Rosalie Bisson raggiunge, con una lunga carovana, le vette più alte del Monte Bianco (Foto. 3 - 4).

Gli anni, ma soprattutto le tecniche utilizzate sono le stesse di Fenton. Anche in questo caso abbiamo a che fare con lastre di vetro al collodio umido che garantiscono un'ottima qualità di lavoro e la possibilità di ricavarne più copie, ma che presuppongono una lavorazione direttamente sul posto, subito prima e appena dopo l'esposizione. Ugualmente a Fenton, Bisson doveva perciò portare con sé tutti gli agenti necessari alla lavorazione, ma con l'aggravante, rispetto al collega, che per scalare le vette non poteva certo utilizzare un carro, né nessun altro tipo di mezzo se non le spalle dei membri della carovana. Oltre al superabile problema di trasporto, il fotografo, una volta arrivato il momento di sensibilizzare le lastre, si trovò ad affrontare un altro inconveniente: l'acqua (necessaria alla sensibilizzazione) durante il trasporto si era congelata all'interno dei bidoni costringendolo a scioglierla su lampade ad alcool. Ci vollero tre ore perché tre lastre delle dimensioni di 45x30 cm fossero pronte per l'esposizione⁶.

Due di queste ritraggono la carovana che si avventura nei ghiacciai del Monte Bianco: le prime fotografie di alpinismo.

Nella prima (Foto. 5), la lunga carovana è ripresa di spalle mentre si allontana dall'isola rocciosa dei Grands Mulets. Il rapporto, ed ancora la sudditanza che la fotografia mantiene nei confronti della pittura, risulta chiara nell'impostazione dell'inquadratura che, non a caso, ricorda le opere del pittore ed alpinista Gabriel Loppé (Foto. 6) che lo accompagnerà nella sua scalata: l'intero spazio è occupato dalla maestosità della montagna e solo in basso, come puntini neri sulla neve, si scorgono gli alpinisti piegati sotto il peso dell'attrezzatura.

La seconda immagine (Foto. 7), invece, è una ricostruzione, in posa, di alpinisti alle prese con un ostacolo. In questo caso parliamo di finzione: il fotografo ha voluto fissare quello

⁶ G. GARIMOLDI, *Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva*, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995, pp.16-17.

che avrebbe potuto essere un momento critico dell'ascesa, ma, sempre a causa dei già citati lunghi tempi di esposizione, si è dovuto accontentare di una ricostruzione a posteriori della scena in cui i vari personaggi sono ritratti immobili e in posa. Ad avvalorare la tesi che questa fotografia sia stata pensata ed impostata in un secondo momento, è la mancanza di bagagli che invece sono voluminosi nella fotografia precedente.⁷

L'impossibilità di fissare l'azione, e quindi di registrare il movimento, ha fatto sì che il campo della disciplina sportiva rimanesse ai margini dello sperimentalismo fotografico fino agli studi di Eadweard Muybridge⁸ sul movimento.

1.2 *Muybridge: Animal and human locomotion*

I primi passi mossi verso la fissazione del movimento si devono alle vedute stereoscopiche⁹ di alcuni scorci cittadini, dove minuscole figure di passanti popolano l'immagine. Queste immagini erano generalmente di piccole dimensioni (dai 3-4 cm per lato a 6-7) ed avevano cominciato a diffondersi sin dal 1859. Muybridge costruì la sua fama di fotografo proprio grazie ad una serie di queste fotografie scattate nel territorio dell'Alaska durante la conquista della Russia nel 1867.¹⁰

Nell' Aprile del 1872 fece la conoscenza con Leland Stanford, governatore della California. Inizialmente la sua presenza fu richiesta per fotografare la casa e la famiglia del governatore, e, in un secondo momento, gli fu commissionato il compito di fare una serie fotografie del cavallo Occident, punta di diamante delle scuderie Standford. Il

⁷Ivi, pp.8-18/50-51.

⁸ Edward James Muggerridge nasce il 9 Aprile 1930 a Kingston-on-Tames in Inghilterra. G. HENDRICKS, *Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures*, Secker & Warburg, Londra 1975.

⁹ Lo stereoscopio fu inventato nel 1838 da Charles Wheatstone con lo scopo di tentare di ricreare in maniera meccanica la visione binoculare propria dell'occhio umano, in particolare la percezione della profondità data dalla somma di due immagini distinte fuse nel nostro cervello, ma il risultato non fu soddisfacente. Nel 1851 Jules Duboscq e il suocero Soleil, presentarono all'esposizione del Palazzo di Cristallo un esemplare riveduto e corretto del precedente stereoscopio con una collezione di immagini create ad hoc. Il successo fu immediato a seguito dell'interesse che la regina Vittoria e consorte prestarono alla nuova fotografia. In poco meno di dieci anni lo stereoscopio entrò a far parte della vita comune e le lastre stereografiche erano vendute con lo stesso costo che oggi può avere una cartolina. P. POLLACK, *Storia della fotografia: dalle origini a oggi*, Milano, 1959, pp.130-141.

¹⁰ A. GILARDI, *Eadweard Muybridge: il magnifico voyeur*, Milano 1980.

cavallo era un trotatore e questo rendeva difficile una riproduzione veritiera del movimento del cavallo (infatti l'animale doveva presentarsi al limite estremo del trotto, limite di "rottura" di esso in galoppo, o altro passo per poter essere immortalato in una posa coerente).

Con un apparecchio di sua invenzione, uno stereoscopio binoculare, Muybridge fotografò più volte Occident, ricavandone, però immagini di qualità molto scarse, che furono utilizzate dal pittore John Kock per un collage pittorico-fotografico del cavallo (Foto. 8-9).

Gli esperimenti si interruppero bruscamente quando Muybridge fu costretto a rientrare in patria a seguito di una vicenda personale¹¹. Gli esperimenti ricominciarono nel 1878, su intercessione della moglie di Stanford, con un nuovo cavallo: Abe Edgington (Foto. 9). La prima serie di fotografie furono un vero successo; Muybridge utilizzò un metodo di sua invenzione, *l'automatic electro-photograph* per scattare queste immagini cronofotografiche¹²

Questi studi furono effettuati in un impianto appositamente studiato e fatto costruire a Palo Alto, una delle grandi fattorie del suo mecenate (Foto. 10)¹³. La struttura comprendeva una batteria di dodici macchine fotografiche, i cui otturatori erano collegati ad una serie di cavetti metallici stesi sulla pista. Il problema più grosso incontrato dal fotografo fu quello di trovare la giusta corrispondenza spaziale-temporale

¹¹ Egli era sposato con una donna molto più giovane di lui dalla quale ebbe un figlio. Nel 1874, Muybridge, scoprì che la moglie aveva una relazione con Harry Larkyns e che, molto probabilmente, il figlio era in realtà di quest'ultimo. Accecato dal torto subito, e dalla gelosia, lo uccise, costituendosi subito dopo. Il caso fece molto scalpore, perché lui già era un personaggio noto, ma bisogna tenere presente che il delitto d'onore era ancora in quegli anni giustificato, se non addirittura ricercato. Il giudice stesso, per sua propria ammissione, sarà favorevole al proscioglimento di ogni accusa a suo carico.

Tutta questa vicenda fu seguita molto da vicino dai giornali dell'epoca, i quali trasmisero un'immagine del fotografo come di un povero sfortunato in amore con un grande senso dell'onore. Il destino della moglie, invece, fu quello di essere additata come la fornicatrice e costretta a vivere ai margini della società (peraltro per breve tempo perché morì pochi anni dopo), mentre del figlio, le uniche notizie che si hanno sono di una sua infanzia in orfanotrofio. A. GILARDI, *Eadward Muybridge, il magnifico voyeur*, cit.

¹² La cronofotografia era una tecnica stimolata da studi precedenti alla tecnica fotografica, sulla dinamicità e sui fenomeni di persistenza dell'immagine sulla retina. Lo scopo, quindi, non era tanto quello di dare una rappresentazione della realtà, quanto quello di creare effetti "fantasmagorici", con il sostegno della lanterna magica. Per questo motivo l'utilizzo rimase nell'ambito ludico. I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, cit., pp.246-247.

¹³ A. GILARDI, *Eadward Muybridge, il magnifico voyeur*, cit., p.22.

per far sì che il movimento ripreso fosse il più vicino possibile alla realtà. Decise di distanziare le macchine di 58 centimetri una dall'altra¹⁴.

I fili metallici comandavano delle elettro-calamite che tenevano chiusi gli otturatori degli apparecchi, in modo che percorrendo questa pista a una qualsiasi andatura, l'animale rompeva successivamente i fili tesi e determinava lui stesso, automaticamente, l'apertura istantanea degli obiettivi. (cit.)¹⁵

Nel 1887 fu pubblicato lo studio *Animal locomotion, an electrophotographic investigation of consecutive phases of animal locomotion*¹⁶, correlato con una serie di 781 tavole stampate in fototipia¹⁷.

Intendiamo questi studi parte integrante dello sviluppo della tecnica della fotografia sportiva, non solo dell'intera storia della fotografia, perché senza la fissazione del movimento, non si potrebbe parlare di riproducibilità in campo sportivo. È indubbio, infatti, che lo sport è essenzialmente dinamismo.

Ma, così come si sono presentati i fatti, non si possono scindere le ricerche di Muybridge dall'ambito sportivo. Il suo mecenate, il governatore Stanford, aveva richiesto la sua presenza proprio per avere una raffigurazione, il più veritiera possibile, del suo cavallo Occident. In quest'ottica, quindi, il principio di base per la sovvenzione degli esperimenti è esattamente quello dello sport.

Tra le centinaia di fotografie scattate da Muybridge, e raccolte nel suo libro, non compaiono solo cavalli ma anche altri animali e soprattutto figure umane colte nei movimenti della camminata, della corsa, e in quelli anormali di persone affette, per citarne alcuni esempi, da atassia muscolare, ambulazioni spastiche, fino ai movimenti di un ragazzo, privo di ambedue le gambe, che si siede e si alza da una carrozzella e quelli di una donna affetta da un terribile edema.

La possibilità di estendere lo studio anche a questi altri soggetti la si deve alla popolarità che si venne a creare dopo il suo viaggio a Parigi, prima, e a Londra, poi, accompagnato dallo stesso Stanford, dove tenne delle conferenze sui risultati ottenuti dallo studio del movimento dei cavalli per focalizzare l'attenzione sulla sbagliata rappresentazione, in

¹⁴ L. GASTINE, *La chronophotographie*, Gauthier-Villars, Paris 1897, p.12.

¹⁵ *Ivi*, p.11.

¹⁶ J. A. KEIM, *Breve storia della fotografia*, cit., p.48.

¹⁷ I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, cit., p. 248.

ambito pittorico¹⁸, del galoppo volante, con l'ausilio di proiezioni delle sue istantanee¹⁹. Queste conferenze crearono grande meraviglia nell'ambito scientifico e altrettante polemiche in ambito artistico, fra chi non riteneva la fotografia un mezzo abbastanza illustre per mettere in discussione un'iconografia consolidata.²⁰

Una volta tornato in America, troverà ad aspettarlo Thomas Eakins, che nella sua giovinezza era stato un fervente sportivo. Sin dal 1879, quando venne a conoscenza delle fotografie, ne acquistò una certa quantità per servirsene durante i suoi insegnamenti. Eakins è direttore della Pennsylvania Academy Schools (annessa all'università) quando si mette in contatto con Muybridge per comunicargli di essere riuscito ad ottenere un finanziamento per il proseguimento dei suoi studi all'Università.²¹ Ma i due fotografi entreranno quasi subito in disaccordi, Eakins avendo ricevuto un'istruzione più scientifica rispetto a quella del collega Muybridge, da subito si rende conto che l'utilizzo di più apparecchi fotografici, che fossero questi dodici o ventiquattro, non poteva cogliere in pieno tutte le singole fasi di un movimento. Egli suggerì, quindi di utilizzare un solo apparecchio che prevedeva una lente su cui sopra girava un disco con un foro centrale, che permetteva di riprendere una serie di immagini distinte sovrapposte su di una sola lastra.²² Muybridge non accettò mai di sperimentare questa tecnica che si differenziava molto dalla sua e la discussione alla rottura definitiva del rapporto fra i due.²³ Eakins continuò ancora per alcuni anni le sue ricerche, fino a quando riuscì a dimostrare che, un solo apparecchio era meglio di un'intera batteria, perché il movimento era ripreso in modo più fluido e senza distacco. Alcuni dei suoi esperimenti

¹⁸ Basti citarne uno, forse il più famoso, quadro di Géricault, che ritrae i cavalli durante il Derby di Epsom. In questo caso essi sono ritratti con tutte e quattro le zampe sollevate dal terreno nella maniera tipica delle stampe inglesi. Degas "fu uno dei primi a studiare la vera sembianza del nobile animale con l'aiuto[...]delle fotografie di Muybridge". A. SCHARF, *Arte e fotografia*, cit., p.213.

¹⁹ E. MUYBRIDGE, *Muybridge's complete Human and animal locomotion, all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979, pp. XIII-XIV.

²⁰ Non tutti, ovviamente erano della stessa opinione, ma, anzi, tra i pittori più illuminati risalta la figura di Meissonier che, nel novembre 1881, organizzò un ricevimento nel suo studio, dove il fotografo, tramite lo zoopraxiscopio, fece una nuova proiezione delle sue immagini, in maniera cinematografica. A. SCHARF, *Arte e fotografia*, cit., p.223.

²¹ E. MUYBRIDGE, *Muybridge's complete Human and animal locomotion, all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion*, cit., pp. XIII-XIV.

²² P. POLLACK, *Storia della fotografia: dalle origini a oggi*, cit., p. 228.

²³ A. GILARDI, *Eadward Muybridge, il magnifico voyeur*, cit., p.25.

vennero pubblicati, altri furono utilizzati da Eakins solo a scopo scientifico per le sue opere di pittura²⁴.

Nel contempo, le ricerche sulla figura umana di Muybridge si allargano. Si continua ad occupare di movimento e l'ambito sportivo, ancora una volta, è quello più indagato. Naturalmente non è di sport che si occupa, i modelli sono nudi e le fotografie non hanno nessun pretesto di documentare una specifica competizione o glorificare un determinato sportivo, ma più "semplicemente" servono ad analizzare in maniera puntuale e veritiera la plasticità dei muscoli sotto sforzo dovuto alla pratica sportiva.

Una serie di tavole immortalano il consequenziale movimento di un soggetto in corsa, e nel salto con l'asta, mentre altre si occupano di indagare il fluido susseguirsi delle movenze degli sport più praticati dell'epoca: baseball, cricket, tennis, football, lancio del disco, del peso e del giavellotto, sollevamento pesi, voga, boxe e wrestling (Foto. 11-18)

1.3 Marey e la cronofotografia

Nel 1878 lo "*Scientific American*" riprodusse in copertina una serie di trascrizioni xilografiche, derivate dalle fotografie di Muybridge, di un cavallo al passo e al trotto.

Negli stessi anni, anche dall'altra parte dell'oceano, c'era chi faceva studi analoghi sul movimento. Quando *La Nature*, giornale francese, pubblicò, la serie dei cavalli di Muybridge, Etienne-Jules Marey decise di mettersi in contatto con lui per chiedergli delucidazioni sulla tecnica utilizzata.

L'anno dopo Muybridge risponde alla lettera del collega con la quale spiega i nuovi esperimenti da lui compiuti :

Dear Mr. Eakins,

[...] Our screen will be upright and divided by vertical and horizontal lines into 12 inch spaces. The cameras will be perfectly level (as indeed they were before) and about 3 feet high. One being opposite each one of the 30 center vertical lines, say 30 out of 60, of which length the background will consist.

I commenced the experiments last year with a clock work arrangement, but relinquished it for the automatic in consequence of the extreme difficulty in getting the clock to run with a speed exactly

²⁴ P. POLLACK, *Storia della fotografia: dalle origini a oggi*, cit., p. 228.

coinciding with the speed of the horse. [...] for animals under control the automatic arrangements are unquestionably the best.

The track I think we will lay with rubber, painted white, with black stripes corresponding with the vertical lines on the background. After each exposure the map of the track will be made, exhibiting his footprints, to corroborate the photos, and to keep a record of his distance from the cameras. The height and descriptions of the animal will also be recorded. [...] ²⁵(cit.)

Ispirato da questa descrizione, nel 1881 decide di utilizzare dei dispositivi fotografici che fossero in grado di fissare le articolazioni e le traiettorie dei corpi in movimento.²⁶

Prese come modello il “revolver fotografico” dell’astronomo Janssen che nel 1874, in Giappone, lo aveva usato per osservare il passaggio di Venere davanti al Sole²⁷ e lo modificò fin quando nel 1882 riesce a costruirne un modello in grado di *fissare l’immagine di un uccello in volo o di un animale in corsa in un tempo medio di 1/500 di secondo* (cit.).²⁸ Lo strumento era un vero e proprio fucile; l’obiettivo era posto all’interno della canna e la pellicola, sensibile al bromuro d’argento, era trasportata a spalla, a modi borsetta, all’interno di una sacca ottagonale.²⁹

Questo succedeva nel Marzo del 1882, ma già pochi mesi dopo, nel giugno dello stesso anno, il “fucile fotografico” diventerà un esperimento superato per lasciare il posto alla cronofotografia.

Il metodo utilizzato è analogo a quello di Muybridge, ma, in sintonia con gli esperimenti di Eakins egli era riuscito ad utilizzare una solo apparecchio fotografico (costituito da un disco circolare intervallato da finestre ed appoggiato sopra la lastra sensibile), piuttosto che una batteria³⁰. Il procedimento utilizzato era così composto: a Bois de Boulogne fece costruire una grande pista circolare, dietro alla quale fece installare uno sfondo nero. Il modello doveva passare davanti allo sfondo nero completamente vestito di bianco, in questo modo, mentre il disco girava, la luce entrava dalle fessure impressionando la lastra sottostante. Lo sfondo nero non faceva in tempo a riflettere la luce, mentre il

²⁵ *The San Francisco Chronicle*, 21 Ottobre 1874, lettera presente in G. HENDRICKS, *Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures*, cit., pag. 113-114.

²⁶ A. SCHARF, *Arte e fotografia*, cit., p. 237.

²⁷ M. FRIZOT, *E.J.Marey. 1830/1904, La photographie du mouvement*, Centre National d’art et de culture Georges Pompidou Musee Natonal d’art moderne, Paris 1904, Paris, p. 12.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. FRIZOT, *Etienne-Jules Marey*, Centre National de la Photographie, Paris 1984, Introduzione.

³⁰ H. e A. GERNSHEIM, *Storia della fotografia*, Adelphi Edizioni, Milano 1966, p. 46.

modello, in bianco, lasciava la sua "impronta". Il risultato erano un insieme di 10 immagini al secondo in grado di esprimere i diversi momenti della locomozione su una stessa fotografia.

Anche Marey utilizzò il movimento effettuato durante la disciplina sportiva come base di ricerca.

Le lastre di Marey e di Eakins appaiono così facilmente associabili le une alle altre (Foto. 19-20). Entrambe sono una lastra unica su cui compaiono più immagini sovrapposte: il salto con l'asta, il salto in lungo, la corsa, sono studi che in maniera inequivocabile daranno il via alla rappresentazione del movimento avvenuta, poi, in ambito futurista, e la scomposizione delle immagini ricordano e anticipano tutte quelle che saranno, invece, le sperimentazioni del cubismo.

Contestualmente alle ricerche che, nella fotografia, indagano il movimento sotto l'aspetto scientifico per dimostrare come alcune iconografie tradizionali siano sbagliate (ci si riferisce alla scorretta rappresentazione del galoppo, smentita da Muybridge, e più in generale del movimento della camminata e della corsa); l'Ottocento è anche il secolo in cui si verificano i più grandi cambiamenti in ambito sociale ed economico che favoriscono la nascita dello sport in chiave moderna.

La culla di questa trasformazione è, senz'ombra di dubbio, l'Inghilterra. La società inglese del XIX secolo si andava trasformando sotto l'impulso della grande industrializzazione e, di conseguenza, anche i passatempi subirono dei profondi cambiamenti. Lo sport divenne parte integrante della vita sociale in maniera assolutamente spontanea, dovuta alla particolare, se non unica, mobilità sociale e alla relativa ricchezza, rispetto al resto dei paesi europei, che rese possibile un utilizzo più vigoroso del tempo libero.³¹

Inizialmente le novità in ambito sportivo riguarderanno le classi sociali agiate, la nobiltà e la borghesia, ma in breve tempo gli amministratori più illuminati e gli imprenditori più avvertiti riconobbero nello sport la duplice funzione, da un lato, di limitazione e regolarizzazione dei fenomeni di violenza ricorrenti nelle classi sociali più basse, dall'altro, la capacità di portare rimedio alla condizione miserevole che si stava creando nelle classi dei lavoratori. Infatti, i turni di lavoro, che potevano sfiorare anche le quindici ore, e l'ambiente malsano in cui erano costretti a vivere gli operai, causarono lo sviluppo di patologie inerenti sia la salute personale, sia la loro capacità relazionale.

³¹ R. D. MANDELL, *Storia culturale dello sport*, Laterza, Roma 1989, pp.129-130.

Una volta riconosciuto il beneficio dello sport, gli studiosi cominciarono ad interrogarsi su come questo potesse essere utilizzato al meglio nella nuova società industriale e la problematica più grossa fu riscontrata nell'ambito stesso della pratica sportiva. La classe abbiente rispondeva ad un modello sportivo che si era creato e consolidato negli anni e che poggiava su una base di valore, onore e rispetto per l'avversario; al contrario, lo sport praticato nelle classi più basse, erano regolato più dall'istinto, e, nei casi estremi, dalla pura violenza. Per dare un'idea di quanto lontane l'una dall'altra fossero le visioni delle due classi, prendiamo come esempio la divisione fra Rugby e Football, che in principio erano lo stesso sport: la *querelle* nasce negli anni Quaranta dell'800 proprio a causa di una disputa a seguito di una competizione in cui una squadra sosteneva che nel gioco non potessero essere usate le mani, mentre l'altra sosteneva il contrario. La conclusione di questo dibattito delineò la nascita di due diverse discipline: il Rugby, più libero, era praticato nei college inglesi e diffuso nelle classi alte con l'intento di forgiare il carattere dei giovani al coraggio; il Football, era praticato dalle classi inferiori che avevano bisogno di avere regole più definite per arginare i fenomeni di violenza e disobbedienza. Fu così che nacquero la Rugby Union e la Football Association.³²

Il panorama culturale appena descritto traccia la nascita dello sport così come lo intendiamo noi oggi, quindi con la nascita di circoli ed associazioni sportive basate su regole chiare e definite, siano queste relative alla pura performance, sia al comportamento che l'atleta (forse è meglio definirlo giocatore) deve mantenere nei confronti dell'avversario.

Gli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento, portano alla nascita del legame fra fotografia e sport, dovuto, da una parte al ruolo che questo assume nella società, e dall'altra, all'evolversi della tecnologia fotografica.

³² *Ivi*, p. 148-149.

CAPITOLO II

L'ISTANTANEA: LO SPORT RIPRESO IN TEMPO REALE

Il 1888 è l'anno di spartiacque fra un'epoca in cui le macchine fotografiche potevano essere usate solo dagli inventori ed un'altra in cui l'industrializzazione ne permise l'utilizzo anche ai dilettanti. L'aumento sempre maggiore dell'utilizzo dilettantistico della fotografia la porta a diventare:

una forma di divertimento diffusa quanto il sesso e il ballo, il che significa che, come quasi tutte le forme d'arte di massa, non è esercitata dai più come arte. È soprattutto un rito sociale, una difesa dall'angoscia e uno strumento di potere. (cit.)³³

La fotografia diviene il mezzo per immortalare momenti felici della propria vita familiare, per ricordare esperienze vissute, come nel caso di Lartigue, ed ancora per informare un pubblico che sempre di più segue gli avvenimenti sportivi sui giornali d'informazione.

2.1 Da una visione elitaria dello sport al Tour de France

L'apparecchio Kodak (Foto. 21) di George Eastman segna il cambiamento di rotta intrapreso dalla fotografia. Se fino a questo momento fare una fotografia implicava utilizzare strumenti molto ingombranti e costringere fotografo e soggetto a pose molto lunghe, con l'invenzione della pellicola a rullo in celluloidi i tempi si accorciarono e la leggerezza dell'apparecchio permise ai fotografi di portare con sé lo strumento.

Il primo apparecchio con pellicola a rullo incorporata direttamente all'interno della macchina fotografica fece il suo ingresso nel mercato nell'agosto del 1888 accompagnata da un famosissimo slogan: *"You press the botton, we do the rest"*.³⁴

La fortuna di questo nuovo apparecchio è dovuta alla sua estrema semplicità di utilizzo:

³³ S. SONTAG, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992, p. 8.

³⁴ P. TAUSK e H. HOFSTATTER, *100 temi di fotografia*, Milano 1977, p.25.

Una cassetta di legno di 16,51 x 8,89 x 8,89 cm., un obiettivo rettolineare a fuoco fisso che dava una nitida immagine di qualsiasi oggetto posto al di là di due metri e mezzo circa, velocità unica e diaframma fisso (cit.)³⁵

La possibilità di effettuare fotografie facendo solo scattare l'interruttore rendeva la pratica estremamente semplice, ma il successo che essa ebbe fra i dilettanti, lo si deve soprattutto alla novità in fase di sviluppo in quanto, una volta scattate le 100 o 150 fotografie (il numero dipendeva dalla lunghezza della pellicola), ciascuna delle quali, dava un'immagine circolare di 65 mm di diametro³⁶, la macchina fotografica veniva rispedita alla Eastman Company che si occupava, appunto, dello sviluppo e di ricaricare anche la macchina³⁷. Le immagini ottenute furono chiamate *snapshots* (istantanee).³⁸

L'estrema semplificazione fece aumentare in maniera esponenziale i fotografi dilettanti:

Nel 1900, si calcolò su cento persone che varcavano le porte girevoli dell'Esposizione Universale di Parigi, diciassette erano munite di macchine fotografiche portatili. Perciò nei giorni in cui i visitatori ammontavano a trecentomila, cinquantunmila macchine fotografiche erano usate all'interno dell'Esposizione" (cit.)³⁹

L'industrializzazione e il monopolio che la Eastman Company era riuscita ad avere sul mercato, soprattutto dovuta ai relativi bassi costi dell'apparecchio e ai convincenti slogan pubblicitari, scoraggerà l'entrata nel mercato di altre industrie concorrenti, ma sarà anche la causa della nascita della volontà, da parte dei fotografi, di dimostrare che la fotografia può essere essa stessa una forma d'arte autonoma e non per forza un solo strumento di supporto alle altre forme d'arti (pittura e scultura *in primis*). Questi fotografi dimostreranno già nei primi anni del '900 di essere in grado di competere con gli artisti delle arti tradizionali e addirittura di poter rivoluzionare quelle che, fino ad allora, erano state le regole della pittura e del disegno. In questo inizio secolo di continue trasformazioni, in campo economico e sociale, la fotografia viene utilizzata non solo come supporto alla ripresa del vero, ma anche come forma d'arte a sé stante.

³⁵ H. e A. GERNSEIM, *Storia della fotografia*, Milano, 1966, p. 48.

³⁶ B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, Einaudi Editore, Torino 1984, p. 178.

³⁷ P. TAUSK e H. HOFSTATTER, *100 temi di fotografia*, cit., p.25.

³⁸ Il termine deriva da: *una parola usata dai cacciatori per descrivere il colpo fulmineo di un'arma da fuoco sparato senza prendere accuratamente la mira* in B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, cit., p.179.

³⁹ A. SCHARF, *Arte e fotografia*, Edizioni Einaudi, Torino 1979, p. 17.

Il primo, per quel che concerne questo studio, ad essere riuscito ad usare un linguaggio autonomo per la fotografia fu August Sander, nell' imponente lavoro: *Uomini del XX secolo*.

In questo lavoro il fotografo si propone di dare un ritratto della società durante la repubblica di Weimar (lo studio si conclude negli anni trenta, con la salita al potere di Hitler), strutturato in sette capitoli e 45 mappe di 12 fotografie ciascuna.⁴⁰ Ma il ritratto della società non è tanto dato dal "ricco" e dal "povero" quanto da un passaggio organico e strutturato che parte dalla campagna e dal lavoro agricolo per arrivare alla città ed al lavoro industriale, e concludersi con "gli ultimi" (gli idioti, i malati, i dementi, che si trovano ai margini della società).

La particolare tecnica stilistica utilizzata, inoltre, rende il lavoro di Sander ancora più peculiare; nonostante l'enorme progresso tecnologico e stilistico compiuto in campo fotografico egli rifiuta le *fotografie sdolcinate ricche di pretesti, pose ed effetti* (cit.)⁴¹, tanto che per tutta la vita egli userà una vecchia macchina da viaggio che necessitava di un tempo di esposizione che variava dai due ai quattro secondi e grandi negativi di vetro.⁴²

Il tutto è composto da una macrostruttura (l'ordinamento ciclico della mappa che, come si è detto parte dai contadini passando per la categoria degli artisti e arrivando ai malati) e da una microstruttura (in sequenza: ritratti di uomini, di donne, e la famiglia), conclusa da una serie di "ritratti di associazioni" che compaiono nei diversi capitoli del compendio e di cui fanno parte una vasta gamma di unioni sportive, culturali, politiche e civili d'altro genere.⁴³ Nell'analisi di questo lavoro è indispensabile tenere conto della raccolta di nove fotografie presenti nel capitolo dedicato ai contadini; esse rappresentano la categoria sportiva, fra le quali, una coppia di pugili è affiancata ad un fantino, un pilota sportivo ad un membro di un'associazione ginnica e una foto di gruppo di un'associazione ciclistica ad una di una squadra di calcio (Foto. 22-26).

In tutte i personaggi sono in una posa statica e rilassata; le fotografie non pretendono di fermare un momento ma vogliono cogliere un "tipo", un modello, una categoria, ma

⁴⁰ A. SANDER, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore, Milano 1991, p.47.

⁴¹ *La mia professione di fotografo, Uomini del XX secolo*, scritto nel mese di Novembre 1927. G. SANDER, *August Sander, la fotografia non ha ombre oscure!*, mostra organizzata dall'archivio August Sander/fondazione City-Treff colonia, Fratelli Alinari, Firenze 1996, p.21.

⁴² A. SANDER, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, cit., p.36-37.

⁴³ *Ivi*, p.61-63.

rispondono ad una neutralità pseudoscientifica molto simile alle scienze sulla psichiatria e la criminologia che sorsero nell'Ottocento:

Non tanto perché Sander aveva scelto gli individui per la loro, quanto perché partiva dal corretto presupposto che la macchina fotografica non può fare a meno di rivelare i visi come maschere sociali (cit.).⁴⁴

Non si può, quindi, parlare di istantanea perché non c'è la volontà di fermare un istante, esattamente il contrario di quelli che sono gli studi fatti dell'altra corrente di cui fanno parte, invece, i fotografi più audaci, che in nessun modo si vogliono sottomettere alle regole del realismo, ma che si appassionano e studiano gli effetti del movimento, dello sfocato, della sovrapposizione di più immagini; studi che giungono all'apoteosi durante il futurismo.

La Gran Bretagna è la patria dello sport ma in breve tempo il modello anglosassone fu preso ad esempio dagli altri Paesi, prima fra tutte l'America, ma soprattutto da Pierre de Coubertin, padre delle Olimpiadi Moderne (Foto. 27).

Francese di nazionalità, era il rampollo di una famiglia aristocratica per la quale era fondamentale riuscire a promuovere all'estero il primato politico e culturale della Francia. Ma negli anni della Terza Repubblica la situazione politica e culturale era in un periodo di ristagno e non assolutamente all'altezza per essere proposta come titolo di esempio. In questo contesto così difficile, de Coubertin, guardò con invidia il modello britannico, tanto da portarlo ad intraprendere dei viaggi di studio per apprenderne l'organizzazione. In uno di questi viaggi si legò in amicizia con William Sloane, professore dell'Università di Princeton, che lo incoraggiò ad investire tutti i suoi sforzi per organizzare lo sport, su modello inglese, in Francia.

Fu così che riuscì a portare a termine il suo progetto di ricostituire le Olimpiadi che si tennero ad Atene nel 1896, aperta ad atleti dilettanti. L'elemento di novità e di modernismo riguarda l'organizzazione stessa dell'evento; per la prima volta ci si trova di fronte ad un avvenimento sportivo regolamentato e con partecipazione a livello internazionale, con un galà di apertura e uno di chiusura e soprattutto con l'invenzione della Maratona, che vinse un atleta greco.

⁴⁴ S. SONTAG, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, cit., pp. 52-53.

Coincide con questo momento particolarmente significativo per la storia dello sport in chiave moderna, la volontà di documentare e divulgare al maggior numero di individui possibili la pratica sportiva, o meglio l'evento sportivo. A questo scopo, alla prima Olimpiade furono presenti sei fotografi ufficiali inviati dalla Kodak⁴⁵. Tra questi, Albert Mayer fu colui che scattò la maggior parte delle fotografie a noi pervenute (Foto. 28-31). Per i paesaggi, le architetture, i ritratti degli atleti, quindi tutto quello che poteva essere fotografato stando immobile in un punto designato e con le giuste condizioni di luce impiegò una versione contemporanea della camera oscura, mentre per tentare di immortalare gli istanti salienti delle svariate competizioni, usò un attrezzo più piccolo e maneggevole installato su un treppiede, che gli permise, fra le altre di tramandarci quella che è forse la più famosa delle fotografie sportive della prima Olimpiade : l'arrivo al traguardo del vincitore francese alla, in assoluto, prima maratona (Foto. 32).

La possibilità di poter scattare istantanee che riescono a fermare un attimo, un movimento, permette ai fotografi di immortalare, ad esempio, il momento decisivo di un gol, e della perdita delle finale, della squadra di football di Everton nel 1906 (Foto. 33-34)⁴⁶, i colpi dati su di un ring da due avversari della box nel 1905 quando il primo nero riuscì a guadagnarsi il titolo di Campione Mondiale dei Pesi Massimi⁴⁷ (Foto. 35), o ancora l'enorme progresso sociale nell'ambito della indipendenza femminile quando le prime donne poterono partecipare alle competizioni sportive, non soltanto in quelle "accettate" come il croquet e il tiro con l'arco, ma anche nelle discipline, fino a quel momento esclusivamente maschili: la voga, il golf o il tiro al piattello, giusto per citarne qualcuno (Foto. 36-37), ed anche il tennis, per il quale si è tramandata la, ancora oggi, famosa fotografia scattata all' All England Lawn Tennis and Croquet Club a Wimbledon nel 1908, dove Dorothea Douglass vinse il singolo femminile in occasione della quarta

⁴⁵Lo strano nome dato a questa macchina fotografica fu spiegato dallo stesso Eastman come: *"una combinazione di lettere assolutamente arbitraria, che non deriva né in tutto né in parte da alcuna parola esistente, e vi arrivai dopo una lunga ricerca di un vocabolo che rispondesse a tutti i requisiti di un nome da usare come un marchio di fabbrica. I principali erano che fosse breve, che non se ne storpiasse la dizione in modo da distruggerne l'identità; che avesse una personalità vigorosa e inconfondibile; che si adeguasse alle norme delle diverse leggi straniere sui marchi di fabbrica [...]"* Geroge Eastman a John M. Manley, 15 dicembre 1906, lettera citata in B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, op.cit., p.177.

⁴⁶ N. YAPP, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995, p. 135.

⁴⁷ Ivi, p. 130.

Olimpiade⁴⁸ (Foto. 38); forse la più peculiare e divertente è quella di Dorf Dimson scattata a Saint-Moritz nel Gennaio 1908 mentre, durante la discesa, la donna è distesa sullo slittino con la lunga gonna che striscia per terra⁴⁹ (Foto. 39).

L'inizio del '900 è segnato da profonde trasformazioni e innovazioni, sicuramente in ambito sociale e culturale, ma anche, e soprattutto, in ambito tecnologico. All'Esposizione Universale di Parigi del 1900 un'intera, enorme, galleria era dedicata all'invenzione più straordinaria messa a punto in questo nuovo secolo: la macchina. Sempre nello stesso anno, la Kodak costruì la Brownie⁵⁰ e una Panhard francese vinse la prima gara automobilistica internazionale tra Parigi e Lione, raggiungendo una media di sessanta km all'ora.⁵¹

Ora, il bisogno di avvicinare le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione [...]. D'altra parte la rinuncia all'uomo per la fotografia è tra tutte la più irrealizzabile. (cit.)⁵²

In questo nuovo mondo in cui tutto era in movimento e in cui la velocità stupiva e impressionava le nuove generazioni, un *enfant prodige* si avvicinò alla fotografia per fermare la fuga del tempo e per tenere con sé gli attimi più gioiosi e felici della sua infanzia.

Jacques-Henry Lartigue, è un attento testimone del contesto sociale del suo tempo. Nasce in una ricca famiglia borghese; il padre era un appassionato di fotografia e già da bambino, Lartigue, riceve in regalo la sua prima macchina; la passione che immediatamente mise nella fotografia fece sì che imparò velocemente le tecniche per lo

⁴⁸ Notizia tratta dal sito ufficiale: http://www.wimbledon.com/en_GB/history/index.html.

⁴⁹ N. YAPP, *150 ans de photos de pres*, cit., p. 141.

⁵⁰ La creazione di questa macchina deriva dalla volontà di Eastman di immettere nel mercato un apparecchio che fosse alla portata di tutti, soprattutto dei ragazzi, il più compatto possibile ma che mantenesse una buona qualità. Il progetto fu affidato a Frank Brownell .B. COE, *La macchina fotografica, dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Garzanti Editore, Milano 1978 p. 89.

⁵¹ J. H. LARTIGUES, *Jacques Henry Lartigue fotografie*, a cura del Ministère de la Culture et de la Communication. France / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue per le fotografie, edizione italiana per Federico Motta Editore, Milano 1998, p. 2.

⁵² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica : arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1991, pp. 70-71.

sviluppo delle lastre, ma il grande volume della macchina fotografica non gli permetteva di poter portare in qualunque luogo il meraviglioso apparecchio; fu così che il padre gli regalò la Brownie (Foto. 40):

una piccola macchina a box, fatta di cartone fibra e di legno, che fu venduta al prezzo di un dollaro negli Stati Uniti e di 0,25 sterline in Inghilterra. L'otturatore rotativo⁵³ dava la posa a tempo e quella istantanea; il formato era di 57 x 57 mm. Era priva di mirino ma, come le prime macchine Kodak, aveva sulla parte superiore le linee a V per delimitare l'inquadratura. Dal luglio 1900 in poi vi fu aggiunto, qualche accessorio extra, un mirino a riflessione smontabile [...] (cit.)⁵⁴

Con questa macchinetta leggera e maneggevole si dedicò a immortalare prima la sua cerchia ristretta di amici e famigliari e, in seguito, la sua curiosità, lo portò a registrare ogni aspetto della vita, così che:

il risultato del suo lavoro è la cronaca di un secolo nella sua vita familiare, i divertimenti, le invenzioni, le guerre, la moda, i capricci e gli uomini importanti (cit.)⁵⁵

Il mondo intorno a lui era in perpetuo movimento ed egli era presente a qualsiasi momento in cui si cercava di andare più veloci, più in alto, più lontano, sia sulle ruote che sulle ali: di questi avvenimenti nel suo portfolio di fotografie ne sono ripresi a centinaia, dai primi dirigibili, agli aeroplani che solcano i cieli, alle automobili che sfrecciano sulle strade (Foto. 41-42).

Nel 1905 si trova al Circuito d'Alvernia dove fotografa la partenza del pilota Arthur Duray a bordo della Lorraine-Dietrich (Foto. 43), e la famosa Mercedes di Jenatzy, mentre nel 1912 è al Gran Premio dell'ACF, prima al circuito di Lione (Foto. 44) poi a quello di Dieppe (Foto. 45). Ed è durante questo Gran Premio che riesce a scattare la fotografia che più di tutte rende la sensazione di movimento e che sarà, in seguito, presa

⁵³ L'otturatore rotativo flip-flop fu utilizzato in molte macchine Brownie, anche successive alla prima; agiva al comando di una leva collegata ad una molla fissata sul disco perforato, che girava rapidamente sotto la pressione della molla. Per l'esposizione successiva si riportava la leva nella direzione opposta e il disco ritornava nella sua posizione originaria. B. COE, *La macchina fotografica, dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, cit., p. 203.

⁵⁴ *Ivi*, p. 89.

⁵⁵ AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

ad esempio come la precorritrice degli studi sul dinamismo attuati dagli anni Venti con il Futurismo (Foto. 46).

L'inquadratura dell'immagine non è perfettamente centrata sul soggetto perché, come spiega il fotografo stesso, aveva trovato un suo nuovo metodo, che consisteva nel fotografarla *ruotando leggermente su me stesso per conservarla nel visore* (cit.).⁵⁶

Il risultato è che gli spettatori sembrano inclinarsi e le ruote dell'auto si deformano come se fossero elastiche, effetto reso possibile grazie alla particolare tecnologia installata nella macchina fotografica in cui una stretta fessura, sul suo piano focale, si spostava rapida come una tendina sulla lastra tanto che le parti di una scena venivano registrate una frazione di secondo dopo le altre.⁵⁷

In questi stessi anni nasce il Tour de France, un'altra competizione sportiva che attira in maniera totale l'attenzione dell'intera popolazione. Se il Grand Prix, fotografato da Lartigue, è l'espressione sportiva della classe abbiente che si può permettere di comprare una macchina, la bicicletta è, invece, lo sport delle classi operaie, che utilizzano questo mezzo di locomozione sia per gli spostamenti quotidiani che nei loro momenti di svago. Non a caso il primo Tour de France del 1903 sarà vinto proprio da Maurice Garin, uno spazzacamino.

Il Tour nasce da un'idea del giornalista sportivo Géo Lefèvre, che suggerì a Henri Desgrange, editore del giornale *L'Auto*⁵⁸, una gara a tappe di oltre duemila chilometri. Il primo Luglio 1903 inizia l'avventura di sessanta corridori che si apprestano a intraprendere la più lunga corsa ciclistica mai effettuata prima. Alla partenza assistono un centinaio di curiosi e pochi fotografi⁵⁹, ma ancor prima della conclusione della prima tappa, la folla dei curiosi aumenta, così come aumentano le macchine fotografiche schierate lungo la strada, pronte ad immortalare i momenti salienti della corsa. Il ciclista diventa un eroe, un mito, così come la gara, l'avvenimento sportivo, diventa un

⁵⁶ R. LAFFONT, *Jacques Henry Lartigue: Memoires sans memoire anno 1912*, Paris 1975, p.127.

⁵⁷ AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, cit., p. 2.

⁵⁸ L'apertura di questa nuova testata giornalistica avviene a seguito del famoso scandalo politico: l'affare Dreyfus (un ufficiale che alla fine del XIX secolo era stato accusato di aver venduto segreti militari alla Germania). Il più portante giornale dell'epoca era *Le Vélo*, il cui editore era chiaramente a favore dell'innocenza di Dreyfus, ma, alcuni degli sponsor, non erano d'accordo e decisero di finanziare una nuova testata "anti-Dreyfussiana", *L'Auto-Vélo*, affidata all'editore Henri Desgrange. E. WEBER, *Tour de France: 1903-2003*, prefazione, edizioni Dauncey, Hugh & Hare, Geoff, Routledge, USA 2003, p. XI.

⁵⁹ <http://www.cyclemagazine.it/cycle/2013/06/un-pomeriggio-destate-mercredi-1-luglio-1903/>.

momento di coesione di più nazionalità e di diverse culture e sono centinaia, se non migliaia, le persona che vogliono assistere alla competizione e chi, per motivi di distanze o di tempo non può partecipare, farà a gara per comprare il giornale, creatore e sponsorizzatore, della competizione, tanto da farlo giungere ad una tiratura di oltre 300.000 copie nel volgere di qualche anno⁶⁰.

Nel 1919, inoltre, per decisione dello stesso Desgrange, il leader della classifica generale porterà una maglia gialla, a ricordo del colore del suo giornale⁶¹.

È evidente come, ancora, le apparecchiature dei fotografi non avessero una precisione né le qualità necessarie per riprendere un'istantanea in maniera pulita, ma del primo Tour de France esistono testimonianze fotografiche esaustive. La prima fotografia uscita su L'Auto ritrae il momento della partenza (davanti al Cafè Reveil-Matin, all'incrocio fra le vie Melun e Corbeil, nel villaggio di Montgeron⁶²) dove un piccolo gruppo di persone assiste al via alla gara (Foto. 47), ma poi le fotografie delle varie tappe si susseguono a creare una narrazione completa delle fatiche dei ciclisti che vengono ripresi lungo le dure salite (Foto. 48), in gruppo negli intervalli delle tappe dove traspare l'orgoglio dei partecipanti vicino alle loro biciclette (Foto. 49), fino all'arrivo del vincitore all'ultima tappa, all'ultima curva, seguito, o meglio rincorso, da un gruppo di tifosi che lo incitano durante gli ultimi metri prima del traguardo. Ed infine l'arrivo trionfale di Garin al Parco dei Principi, dove si fece immortalare con la fascia tricolore, la sigaretta in bocca, in fianco al suo figlioletto, anch'egli con una bicicletta da ciclista, e l'allenatore (Foto. 50). Questa foto sarà pubblicata a tutta pagina sul giornale *Le vie au grand air* dello stesso anno.

La crescita di attenzione per lo sport comporta la nascita di numerose nuove testate giornalistiche specializzate, e, anche se ancora la fotografia mantiene un ruolo di secondo piano rispetto alla cronaca, il giornale diventa un importante campo di sperimentazione e di crescita per tutte quelle fotografie dedite all'istantanea, l'espressione più profonda dello sport.

⁶⁰ S. PIVATO, *Lo sport nel XX secolo*, Collana *XX secolo*, Giunti Editore, Firenze-Milano 1994, pp. 52-53.

⁶¹ <http://www.france.fr/it/feste-e-festival/tour-de-france>.

⁶² P. CHANY, *Le Fabuleuse Histoire du Tour de France*, La Martinière, France 1997, p. 26.

Alla vigilia della prima Guerra Mondiale venne progettata un'altra macchinetta in grado di mutare profondamente il campo della fotografia: la Leica. Il progetto lo si deve a Oskar Barnack, un tecnico che lavorava presso lo stabilimento ottico di E.Leitz a Wetzlar, in Germania⁶³. L'importante novità di questa prima Ur-Leica⁶⁴ era la pellicola perforata da 35 mm (inizialmente erano veri e propri spezzoni di pellicola cinematografica che rimanevano disponibili negli studi)⁶⁵ di misura standard e con un prezzo molto basso, che permetteva di scattare una serie di trentasei negativi in rapida successione.⁶⁶ La nuova Leica permette, ancora meglio della precedente Brownie della Kodak, di essere trasportata ed utilizzata in qualsiasi momento; sarà un'innovazione importante nell'ambito del fotoreportage, grazie al suo piccolo formato, permettendo, così di incentivare ancora di più l'affiancamento della fotografia alla cronaca dell'evento sportivo.

In contemporanea con lo sviluppo dei giornali e con l'organizzazione di eventi sportivi internazionali, i fotografi si avvicinano alla pratica della fotografia all'aperto. I pionieri furono, ovviamente i fotogiornalisti, che per necessità, si trovarono a dover affrontare la pratica della fotografia *open air*, cercando, di volta in volta, di risolvere le problematiche dovute, soprattutto, alle cattive condizioni di luce. Ma, lo sviluppo delle macchine fotografiche di piccolo formato⁶⁷, permise anche lo sviluppo di nuove possibilità estetiche⁶⁸.

⁶³ http://it.leica-camera.com/culture/history/oskar_barnack.

⁶⁴ La *Ur-Leica* era caratterizzata da un otturatore sul piano focale ma con la fessura variabile per i tempi di posa. L'otturatore non era autocoprente durante la ricarica del rullino, perciò fu applicato un coperchio, attaccato alla macchina con una cordicella, per chiudere l'obiettivo. Fu aggiunto un mirino ed un contapose (nella prima versione era ordinato per quaranta, mentre nelle successive arrivò fino a 36) B. COE, *La macchina fotografica: dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, cit., pp. 113-114.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, cit., p. 311.

⁶⁷ Nel 1925 ci fu una produzione su più larga scala delle Leica, simile al primo formato, invece, queste nuova macchina, apportava diversi miglioramenti. L'otturatore divenne autocoprente e i tempi di posa a tempo da 1/25 a 1/500 (modello A). Grazie alla scomparsa dei tempi lunghi dell'otturatore a tendina della prima Leica, nel 1926 fu applicato un otturatore Compur su scala graduata (modello B) e solo quattro anni più tardi da un obiettivo a fuoco fisso si passò ad una intercambiabilità degli obiettivi. B. COE, *La macchina fotografica: dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, cit., p. 114.

⁶⁸ B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, cit., p. 31.

2.2 Nuove ricerche estetiche per lo sport

Parlare di nuove ricerche estetiche significa prendere in considerazione, per prima, l'avanguardia russa. Essa fu, infatti, un fenomeno di grandissimo rilievo in tutto il mondo e l'energia creativa degli artisti di questa corrente, alimenta ancora oggi i movimenti artistici. Tra questi, soprattutto in ambito fotografico ma anche di design, pittura, teatro, la figura che forse rispecchia più di tutte l'anima di questo periodo fu Aleksandr Rodcenko⁶⁹. La sua innovazione nella fotografia fu così fondamentale, a livello di sperimentazione, che ancora oggi viene ricordata con il nome di *metodo Rodcenko* che comprende la composizione diagonale, lo scorcio, il collage ed altri espedienti formali. Certo che il particolare clima politico in cui, con la Rivoluzione di Ottobre, il potere passa in mano ai Soviet, rende il substrato sociale molto aperto verso i nuovi studi, ma soprattutto, la necessità di coinvolgere il nuovo pubblico, composto di contadini ed operai poco istruiti, obbligò le testate giornalistiche ad affiancare alla stampa di cronaca, scritta, anche fotografie che ne spiegassero il significato (Foto. 51). Il nuovo governo aveva un disperato bisogno di fotografi che diffondessero le idee comuniste attraverso immagini e, a seguito di questo, si vennero a creare due diverse tendenze nella fotografia sovietica. Una prima (R.O.P.F.) in cui trovavano posto i reporter-fotografi dei giornali e delle riviste, la seconda (Oktiabr), il cui capo indiscusso fu Rodcenko, che combattevano contro *le messe in scena e le deformazioni della realtà*.⁷⁰

Per abituare le persone a nuovi punti di vista è essenziale fotografare gli oggetti quotidiani e familiari da angolazioni totalmente inaspettate e da posizioni del tutto inconsuete. I soggetti nuovi devono essere fotografati da varie prospettive così da rappresentarli in modo completo(cit.).⁷¹

Un'intera raccolta del suo lavoro è dedicata allo sport e al circo, attrattive ideali per:

⁶⁹ AA.VV., *Aleksandr Rodcenko*, Roma, Palazzo delle Esposizioni 11 ottobre 2011-8 gennaio 2012, Skira, Ginevra-Milano 2011, p. 15.

⁷⁰ G. SUDAKOV, *Pionieri della fotografia Sovietica 1917-1940*, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Idea Books Edizioni, Milano 1983, p. 18.

⁷¹ A. RODCENKO, *I Percorsi della fotografia contemporanea*, Roma 1928, p. 68.

Fare fotografie che non ho mai fatto prima, fotografie in cui vi siano vita e realtà, che siano semplici e complicate nello stesso momento e che abbiano il potere di sorprendere e stupire” (cit.)⁷²

Ed è così che una parata di sportivi è fotografata dal balcone mentre questi si raccolgono e si dispongono in colonna (Foto. 52), i tuffatori sono ripresi dall’alto (il fotografo sembra quasi sopra il trampolino) (Foto. 53) mentre nel salto con l’asta e negli esercizi alla sbarra la prospettiva è dal basso (Foto. 54). In ogni suo scatto mai nulla può essere dato per scontato, è chiaro, guardando attentamente la foto, che nulla è lasciato al caso, ma, allo stesso tempo, non esiste la messa in posa e la costruzione scenografica; la prospettiva gioca un ruolo essenziale nella poetica del fotografo ed è sicuramente questa sensibilità particolare che lo rende unico nel suo genere.

Il nuovo linguaggio sperimentato da Rodcenko ebbe molto risalto anche in Germania, in particolare nella Repubblica di Weimar, dove, nel 1919, si sviluppa il Bauhaus.

Nel 1923 Walter Gropius chiede a Moholy-Nagy di tenere il corso preparatorio che dovevano seguire tutti gli studenti e che presentava l’orientamento teorico della scuola ed i laboratori dedicati alla progettazione dei materiali.⁷³ In ambito fotografico egli riconosce come:

L’apparecchio fotografico ci ha fornito possibilità sorprendenti, la cui valorizzazione è appena iniziata.[...] Anche le possibilità di distorsione dell’obiettivo – veduta dal basso, dall’alto, di scorcio – non sono assolutamente da valutare in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudizi, cosa che i nostri occhi, vincolati a leggi associative, non riescono a fare. (cit.)⁷⁴

E’ indispensabile, quindi, per creare una fotografia, scomporre e ricostruire gli elementi della realtà; le sue teorizzazioni aprono la strada a tutte le componenti di fotomontaggio, collage, distorsione e ricostruzione che saranno, invece, estremamente utilizzate nell’ambito della fotografia contemporanea.

Primo fra tutti, André Kertész che sin dal 1915⁷⁵ scattò fotografie spontanee di gente comune. Tra queste, una raccolta è dedicata al fratello Jenő (Foto. 55). La particolare

⁷² A. RODCENKO, *Diario*, Roma 1934, p. 170.

⁷³ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Einuadi Editore, Torino 1987 e 2010, p. XIX.

⁷⁴ *Ivi*, p.5.

⁷⁵ A. GAILLARD, *Kertész*, Belfond, Paris 1980, p. 13.

situazione familiare in cui il fotografo è cresciuto⁷⁶, ed i molti spostamenti che dovette fare nel corso della sua vita, nato a Budapest si trasferì prima in Francia ed in seguito a New York, lo portarono a non avere mai un'ottima padronanza della lingua, così che la fotografia per lui sarà il mezzo migliore per potersi esprimere ed è così che nei suoi lavori si riconosce un insieme di "parole" dette e non dette, tramite immagini che posseggono un forte contrasto di luci ed ombre. In un particolare contesto culturale in cui nella fotografia cominciano a delinearsi due strade diverse, da un lato quella legata al fotoreportage, dall'altra quella più propriamente artistica, lo stile di Kertész assume un individualismo proprio a metà fra l'attenzione alla dura vita della sua epoca e le sperimentazioni più audaci.

Uno dei suoi scatti più famosi è la fotografia del fratello, *Under water swimmer* (1917) (Foto. 56), mentre nuota in piscina, appena sotto la superficie dell'acqua. Può essere vista come un'anticipazione dei suoi lavori futuri sulle Ombre, il gioco di luce ed ombra è dato dal riflesso della luce sull'increspatura dell'acqua della piscina, e sulle successive Distorsioni⁷⁷, è evidente come il corpo non sia proporzionato. Che il fratello fosse un fervente sportivo lo dimostrano altre fotografie di Kertész degli stessi anni, un esempio è quella in cui lo ritrae mentre scia del 13 Novembre 1921⁷⁸.

Per trovare, invece, fotografie di sport che escano dall'ambito propriamente familiare occorre aspettare fino al 1928 quando insieme Henry Cartier-Bresson cominciò a lavorare per la rivista francese *Vu* (Foto. 57) ed acquistò una Leica⁷⁹.

Per una copertina del giornale⁸⁰, Kertész, fotografò una donna pilota in primo piano sulla sua auto da corsa. In questo caso l'inquadratura del soggetto non è perfettamente centrata ed è evidente che è stata scattata durante la corsa; se oggi può sembrare

⁷⁶ Nasce a Budapest il 2 Luglio 1894 da una famiglia medio-borghese. Il padre muore nel 1908 lasciando tre figli, uno dei quali, Jenő, balzubiente. A Parigi si interesserà alle corse dei cavalli, alle corse automobilistiche e agli sport alla moda (tennis, sci, navigazione). P. BORHAN, *André Kertész: lo specchio di una vita*, Federico Motta Editore, Milano 1998, pp. 8-14.

⁷⁷ Le Distorsioni sono fatte su lastre di vetro con formato 9X12 e il progetto, che non vide mai la luce, ne prevedeva una raccolta di cinquanta. Non si deve pensare che i corpi deformati, stirati, intrecciati siano il risultato di una profonda angoscia o sofferenza dell'artista (gli anni sono gli stessi delle prime crocifissioni di Francis Bacon) ma esse sono un puro e semplice modo diverso di fotografare, piuttosto gioioso e giocoso. A. GAILLARD, *Kertész*, Belfond, cit., pp.20-24.

⁷⁸ <http://www.higherpictures.com/ImageViewer.aspx?id=304&s=41>.

⁷⁹ Leica con obiettivo Elmer da 50 mm. P. BORHAN, *André Kertész: lo specchio di una vita*, cit., p. 14.

⁸⁰ La copertina a cui si fa riferimento è del 3 Ottobre 1928, *Vu*, numero speciale del Salone dell'Automobile.

normale vedere una fotografia in cui il soggetto non è perfettamente a fuoco, o non è equilibrata l'inquadratura, in quegli anni era sicuramente una novità, un'innovazione che sarà essenziale per la formazione di altri fotografi di fama mondiale, fra i quali Henry-Cartier Bresson e Robert Capa.

2.3 Il momento decisivo

Dopo il secondo dopoguerra, il fotogiornalismo entrerà nella sua fase più adulta, e da attività saltuaria passerà ad essere una vera e propria professione. Sicuramente Henry-Cartier Bresson e Robert Capa, che nel 1947 fonderanno l'agenzia Magnum, sono le due personalità più all'avanguardia in questo settore.

Henry Cartier-Bresson apprese gli insegnamenti di Kertesz per creare un suo stile unico fatto di immagini le cui caratteristiche essenziali sono quelle di cercare di catturarne il significato intimo. Per questo motivo, egli cerca sempre di non far notare la propria presenza, e di attendere il momento migliore per scattare, ma non si deve credere che così facendo la sua fotografia sia il frutto di fortunate coincidenze, anzi, la sua abilità risiede proprio nel suo occhio critico e attento, capace di scovare l'attimo esatto in cui la composizione è perfettamente riuscita e nello stesso istante premere l'interruttore⁸¹. Anch'egli lavora con una Leica, acquistata nel 1932⁸², e, per accertarsi che quel che vede sia una composizione compiuta e non soltanto gradevole ma superficiale, non utilizza il normale mirino, ma aggiunge un prisma rovesciante fissato in cima alla macchina; *“guardando le immagini a testa in giù, le forme acquistano spicco, si fanno molto più evidenti, e l'assetto compositivo appare come dopo lo sviluppo del negativo”*⁸³. E il motivo per cui egli presta così tanta attenzione alla composizione finale è perché essa deve

⁸¹ CARTIER-BRESSON HENRY, tradotto dall'originale *Henry Cartier-Bresson, Masters of Photography*, Art&Srl, Udine 1988, p. IV.

⁸² B. NEWHALL, *Storia della Fotografia*, cit., p. 320.

⁸³ P. POLLACK, *Storia della fotografia: dalle origini a oggi*, Milano, 1959, p. 503.

essere definitiva; in fase di stampa, infatti, Cartier-Bresson non taglia mai le sue fotografie, che perderebbero, altrimenti, l'assoluta veridicità imposta ai suoi lavori.⁸⁴

Robert Capa, di religione ebraica, era un fervente antifascista e fu costretto da giovanissimo a lasciare Budapest, sua città natale, per trasferirsi prima in Germania e in seguito, con l'arrivo al potere di Hitler, a Parigi, dove conobbe, prima, André Kertész, che aiutò il giovane con piccole somme di denaro, trovandogli un lavoro ed insegnandogli la fotografia e, solo pochi anni dopo, il coetaneo Cartier-Bresson⁸⁵.

La sua volontà di fare del fotogiornalismo lo portò a trovarsi sempre in prima linea sui fronti di guerra e, armato della sua Leica 35mm, riuscì a fermare degli attimi profondamente tragici e, soprattutto veri, delle guerre, senza il bisogno di alterare in alcun modo la fotografia nella successiva fase di stampa. Quando si pensa a Capa le immagini più conosciute sono sicuramente quelle dei suoi reportage dalla Spagna o dello sbarco in Normandia, così come quando si pensa a Cartier-Bresson non possono non venire in mente le numerose fotografie di vita parigina, intrise di ironia. Quando fondarono l'Agenzia Magnum, essi si occuparono anche di altri incarichi; Robert Capa immortalò il Tour de France del 1939 (raccolte nell'album: *France. Tour de France. July 1939*⁸⁶) (Foto. 58-60), con immagini dei ciclisti e dei loro team, ma anche della folla che si accalca sulle strade per vedere il passaggio del Tour; Cartier-Bresson, invece, nel 1957 si trova al Vélodrome d'Hiver da dove scatta alcune immagini della corsa ciclistica (raccolte nell'album *France. Paris. 1957*⁸⁷) e, qualche anno più tardi, segue il Tour de France (raccolte nell'album *France. Alsace. Milhouse. Tour de France. 1969*⁸⁸) (Foto. 61-63).

⁸⁴ Per lo stesso motivo egli, in tutta la sua lunga carriera, non userà mai il flash. Infatti, ritiene che l'utilizzo della luce artificiale, che tende ad appiattire gli spazi e a disintegrare le figure, non potrà mai dargli l'assoluta certezza che la fotografia, una volta sviluppata, rispecchi quello che egli vede nell'istante dello scatto. *Ibidem*.

⁸⁵ R. EHELAN, *Robert Capa, la collezione completa*, Phaidon Press Limited, London 2001, pp. 4-6.

⁸⁶ <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K703R1PEZ7W>.

⁸⁷ http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDWQKY_I.

⁸⁸ <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYD1G3G3G>.

2.4 Colore, flash e panning

La nascita della **fotografia a colori** è il frutto di una ricerca molto laboriosa ed estremamente lunga. Già dal primo dagherrotipo i più vari scienziati e studiosi si sono susseguiti alla ricerca di come fissare i colori, e non soltanto le immagini, su di una lastra fotografica, prima, e su una pellicola, poi.

Parlando di fotografia sportiva appare superfluo analizzare il susseguirsi degli esperimenti che hanno portato alla possibilità produrre immagini colorate perché, finché le tecnologie non sono state in grado di fissare in maniera immediata il colore, il suo uso non è entrato a far parte di questo tipo di fotografia.

L'uso diventa corrente solo in epoca moderna, quando al colore in fotografia viene riconosciuta la capacità di dare nuova espressività alle immagini.

Nelle immagini di Erwin Fieger⁸⁹, per esempio, l'ottimo utilizzo dei colori risiede nella capacità di utilizzare questi ultimi, non tanto a solo corollario dell'immagine, quanto come una tecnica imprescindibile per dare espressività e carattere all'immagine.

Guardando le immagini dei Giochi Olimpici del 1980 in Russia (Foto. 64-65), così come quelli del 1984 a Los Angeles (Foto. 66) l'attenzione è attratta dai forti contrasti cromatici equilibrati in maniera sapiente e, soprattutto, dalla loro brillantezza. Il colore diventa il soggetto dell'immagine, anche quando utilizza la tecnica del panning, in occasione del Gran Premio del 1961 (Foto. 67), è sempre il colore il protagonista, anche solo come macchia sfuocata

Un altro discorso vale per il colore della stampa sportiva. Con l'avvento della fotografia a colori, i giornali sportivi hanno riconosciuto un mezzo più reale e di effetto per corredare le loro pagine di cronaca sportiva.

Al pari dell'ambito pubblicitario e di moda, nel fotogiornalismo sportivo diventa sostanziale il colore, soprattutto dal momento in cui, in tempi recenti, lo sportivo o le squadre sono identificate dal colore dell'abbigliamento, basti pensare, ad esempio, alla realtà dello sport italiano dove, per lo sport nazionale di eccellenza che è il calcio, le squadre più popolari (Juventus, Inter, Milan) hanno una maglietta a righe che si differenzia l'una dall'altra solo dalla diversa colorazione.

⁸⁹ Nato il 10 Dicembre 1928 in Cecoslovacchia. <http://www.erwinfieger.de/vita.html>.

Ad oggi, l'invasione di fotografie sportive a colori è totale, quasi tutti i quotidiani hanno la sezione dedicata allo sport in cui la maggior parte degli articoli è corredata dall'immagine dello sportivo piuttosto che dell'evento, ma non solo i quotidiani, nascono giornali specializzati per lo sport in cui l'immagine è importante quanto il testo, ed anche libri appositamente creati per spiegare lo sport ai dilettanti.

Tra i problemi più grossi che può incontrare un fotografo, c'è quello di non avere un soggetto abbastanza illuminato. Al buio o con cattive condizioni di luce la fotografia non può essere fatta o il rischio di avere un risultato insoddisfacente è sicuramente grande. Per ovviare questa problematica, le ricerche puntarono alla creazione di un apparecchio che fosse in grado di produrre luce artificialmente: il **flash**.

Il dispositivo commercializzato in Germania con il nome Vacublitz⁹⁰ ebbe grandissimo successo, soprattutto in ambito di fotoreportage, tanto che solo un anno dopo la General Electric, in Inghilterra, produsse un prodotto analogo che chiamò Sashalite⁹¹, e nel 1933 la Philips, negli Stati Uniti, mise sul mercato la Photoflux.⁹²

L'uso di questo tipo di luce artificiale richiedeva una strumentazione sicuramente più ingombrante (essa era posta generalmente su un treppiede di lato alla macchina) ed anche il suo uso agli inizi non era dei più facili (veniva usato il metodo dell'*open flash*: si apriva l'otturatore dell'apparecchio, il lampo si accendeva e poi si richiudeva l'otturatore⁹³), ma la possibilità di creare luce senza né rumore, né fumo fece in modo che, sin da subito, fosse ampiamente utilizzata dai fotoreporter.

Una volta trovato il modo più sicuro ed efficace per ricreare la luce artificialmente, gli inventori si dedicarono alla ricerca di come sincronizzare l'otturatore della macchina

⁹⁰ I. ZANNIER, *La pratica della fotografia*, Laterza Editori, Bari 1984, p. 99.

⁹¹ <http://www.photogallery.it/storia/ibulbs.html>.

⁹² La caratteristica principale di questa nuova lampada a flash e che la differenzia dalle altre due, risiede nell'introduzione di una macchia di colore che cambiava colore e che permetteva al fotografo di vedere se il vetro era danneggiato. Questo perché c'erano stati molti incidenti, prima, dovuti all'esplosione del vetro. <http://www.fotografareindigitale.com/2012/05/il-flash-la-storia/>.

⁹³B. NEWHALL, *Storia della fotografia*, cit., p. 322.

fotografica con il lampo di luce.⁹⁴ Parlando di flash non si può tralasciare la scoperta fatta da Harold Edgerton nel 1938; egli inventò un tipo di flash ultrarapido (che si aggira su tempi di posa del decimilionesimo di secondo) usato senza l'impiego di otturatore e che permetteva di registrare sulla pellicola una serie di movimenti ravvicinati, tradotti in un'immagine multipla. Questo tipo di tecnica è definita *fotografia stroboscopica* e permette di fissare attimi di un movimento che, altrimenti, ad occhio nudo non sarebbe possibile vedere⁹⁵, come ad esempio il fluire del movimento del golfista Dennis Shute mentre colpisce con la mazza la pallina (Foto. 68).

Il suo allievo Gjon Mili, sviluppa ulteriormente questa tecnica e riesce ad arrivare a scattare fotografie in 1/100.000 di secondo⁹⁶; la prima, una foto in azione del tennista Bobby Riggs (Foto. 69), verrà scattata per la rivista LIFE, dando il via ad una lunga collaborazione.

Negli anni più recenti, furono ideati flash multipli, composti delle piccole lampadine inserite all'interno di una struttura che era in grado di farle incendiare in successione.⁹⁷

L'evoluzione finale del flash si configura alla metà degli anni '80, quando per la prima volta viene introdotta la tecnologia TTL nelle reflex analogiche ad opera di Nikon. La grande innovazione della tecnologia TTL (Through The Lens), rispetto ai flash tradizionali, risiede tutta nel fatto che misura in automatico la quantità di luce che passa attraverso l'obiettivo.⁹⁸ E sempre la Nikon, nel 2003, nell'epoca delle macchine digitali, sviluppa ulteriormente questa tecnologia producendo l'i-TTL.⁹⁹

⁹⁴ Nel 1930 Stewart brevettò un lampeggiatore che, incorporato alla macchina, era sincronizzato con l'otturatore sul piano focale. Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, tutte le nuove generazioni di macchine fotografiche, ad esclusione delle più economiche, erano munite di lampeggiatore, con una tecnologia che rimase invariata fino agli anni '50 quando si passò al condensatore a pile, che rendeva l'apparato più sicuro e che permise di ridurre notevolmente la grandezza del lampeggiatore stesso. B. COE, *La macchina fotografica: dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, cit., p.231.

⁹⁵ <http://www.rossoverdeblu.it/fotografia/fotografi/harold-eugene-fotografia-stroboscopica/>.

⁹⁶ J. LOENGARD, *Life: i grandi fotografi*, Contrasto due, Roma 2004, pp.366-375.

⁹⁷ *Ivi*, p.232.

⁹⁸ <http://www.nonsolotecnica fotografica.it/flash/espore-con-il-flash>.

⁹⁹ L'i-TTL è in grado di misurare l'esposizione direttamente sul mirino ottico (non più nel gruppo di specchi all'interno della macchina), ottimizzando ulteriormente la quantità di luce necessaria a rendere l'esposizione più efficace. ⁹⁹ <http://www.fotografareindigitale.com/2011/12/lintroduzione-del-ttl-nelle-reflex-nikon-un-po-di-storia/>.

Quando fece la sua comparsa, il flash non fu molto apprezzato dai fotografi professionisti, sia perché si tornava ad avere tempi di posa molto lunghi e poneva fotografo e soggetto in una condizione di pericolo a causa delle frequenti esplosioni del materiale utilizzato, sia perché il bagliore biancastro dei primi lampi al magnesio appiattiva le profondità, annientava le ombre e rendeva i colori (le sfumature di bianco e nero) assolutamente irreali.

Ma la latente potenzialità di questo nuovo mezzo ne farà un elemento indispensabile nell'ambito del fotogiornalismo; dal momento in cui diventa più maneggevole e sicuro tutti i fotoreporter si muniranno di macchine capaci di supportare il flash. L'uso del flash, inoltre, permette di congelare azioni che altrimenti l'occhio umano non è in grado di cogliere anche in un ambiente scarsamente illuminato, come è facile osservare nelle immagini della boxe americana degli anni '50, dove decine di fotografi a bordo ring attendono e studiano con occhio attento il momento decisivo di un pugno sferrato, o del KO dell'avversario. Le centinaia di fotografie che giungono fino ai nostri giorni, sono diventate l'emblema e la testimonianza di un periodo storico molto complesso, soprattutto dal punto di vista razziale, e, ancora oggi, non ci si può non soffermare sul grandioso spettacolo dato dalla miriade di flash che contemporaneamente illuminano il quadrato di gara

Esistono due modi in fotografia per rendere il senso del movimento: *l'immobilità* e il *panning*.¹⁰⁰

Il primo consiste nel tenere fissa la fotocamera, possibilmente appoggiata su una superficie stabile o su di un treppiede, e consentire di registrare il movimento del soggetto durante l'esposizione. Il risultato che si ottiene è quello di una fotografia in cui lo sfondo rimane fisso, mentre il movimento si traduce con una somma di scie, più o meno, definite.

Il *panning*, al contrario, consiste nel mettere a fuoco il soggetto dell'azione quando ancora è distante e cominciare ad accompagnare il movimento seguendolo con la fotocamera. Lo scatto dovrà avvenire nel momento in cui il soggetto passa davanti al fotografo¹⁰¹.

¹⁰⁰ <http://www.nikonschool.it/experience/azione3.php>.

¹⁰¹ J. EDGECOE, *Il manuale del fotografo: tutte le tecniche, i procedimenti, le attrezzature + oltre 1300 illustrazioni*, Mondadori, Milano 1978, p.165.

L'effetto sarà esattamente agli antipodi di quello dato dall'immobilità; in questo caso il soggetto sarà messo a fuoco, mentre lo sfondo sarà mosso.

Anticipato per la prima volta da Lartigue, avrà in realtà molto successo nella fotografia sportiva, perché il risultato è davvero interessante¹⁰²; guardando il risultato fotografico è ovvio come questo, certamente estremizzando, dia la stessa sensazione del vedere il movimento ad occhio nudo, infatti, così come l'occhio umano tende a girarsi per seguire il movimento, mettendo a fuoco il soggetto e sfuocando il paesaggio circostante, così fa la macchina.

Nella Formula 1 questa soluzione ebbe un grandissimo successo: Horst H. Baumann, nel 1936, fotografò la Lotus di Jim Clark durante il Gran Premio di Gran Bretagna (Foto. 70). Fotografata a brevissima distanza, l'effetto *panning* è esteso a quasi tutta l'inquadratura con il risultato che l'immagine è un'esplosione di colori in cui solo il casco del pilota è riconoscibile.

L'ampio utilizzo nell'ambito automobilistico continua ancora oggi, ma non mancano certo esempi in tutte quelle discipline sportive in cui la velocità è il perno della situazione (si può spaziare dall'atletica, al motociclismo, allo sci o al ciclismo); questa tecnica, infatti, è forse la migliore per poter rendere la sensazione della velocità e del dinamismo di un movimento.

¹⁰² B. NEWHALL, *Storia della fotografia*, cit., p. 308.

SECONDA PARTE

LA FOTOGRAFIA SPORTIVA IN ITALIA

CAPITOLO III

GLI INIZI

Il cuore e la culla della scoperta e delle prime sperimentazioni in ambito fotografico è la Francia. In Italia, secondo le notizie riportate da Comandini¹⁰³, solo pochi giorni dopo la relazione di Daguerre all'Accademia delle Scienze e delle Belle arti riunita a Parigi, in cui rese noto il suo procedimento, si effettuò la prima prova dagherrotipica.¹⁰⁴

Ma la nascita d'interesse per questo tipo di pratica la si deve ai primi dagherrotopisti itineranti, molti dei quali francesi, che da Nord a Sud, percorsero la penisola italiana pubblicizzando, tramite giornali o inventando manifesti, i nuovi ritratti fotografici, di una realtà incontestabile. Questi avvisi non erano certo rivolti alla povera gente (per la maggior parte analfabeta), ed il costo del dagherrotipo lo rendeva un lusso che poteva essere sostenuto solo dalle classi più alte.

Nel giro di pochi anni, l'evoluzione della fotografia fece degli enormi passi avanti; fu introdotta la pratica del calotipo e, poco dopo, del collodio, che permisero un abbassamento dei costi e un aumento nella facilità di utilizzo.

Nell'Italia del Grand Tour, la fotografia di architettura e paesaggio si sviluppa come in nessun altro paese al mondo. Le giovani e ricche menti brillanti dell'intera Europa, fin dal Settecento, erano solite trascorrere un periodo di formazione e di studio nel paese con la più alta concentrazione di monumenti storici al mondo. E, proprio per incentivare la conoscenza, e lo studio, di questo patrimonio, la famiglia Alinari¹⁰⁵ pubblicò nel 1855 il primo catalogo riguardante le fotografie presenti nel loro archivio iniziale¹⁰⁶.

¹⁰³ A. COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, Vallardi, Milano 1942.

¹⁰⁴ Si tratta di una prova effettuata presso il Museo di Fisica e Storia Naturale il 2 Settembre 1839 da parte di Tito Puliti, ricercatore e fisico. A. COMANDINI, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, cit., vol II, pp.846-847.

¹⁰⁵ Il capostipite della famiglia, Leopoldo Alinari (1832-1865), passa alla fotografia dall'incisione. La sua formazione avviene alla bottega di Giuseppe e Luigi Bardi, calcografi, e le sue prime fotografie sono, evidentemente, ancora legate alla costruzione scenica e alla scelta di prospettive, tipiche di questa arte, sinonimo che la fotografia di questi primi anni ancora non si è resa indipendente dalle arti più tradizionali. G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 30-32.

¹⁰⁶ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari 1986, p. 49.

Ma non è l'Italia degli uomini ad interessare i primi fotografi professionisti, piuttosto l'Italia dei luoghi e delle architetture: infatti le immagini che ci sono giunte sono la riproduzione attenta, si può dire "scientifica", dei paesaggi naturali e delle opere presenti sul territorio, in cui l'uomo e la popolazione sono solo una cornice necessaria. Il tutto rende vivo lo spirito del Grand Tour, aggiungendo, però, alle immagini delle tappe fondamentali (Venezia, Roma, Napoli, i paesaggi sublimi delle Alpi o delle campagne), una visione nuova di luoghi inesplorati.

3.1 Fotografia e Alpinismo: Vittorio Sella

Proprio di luoghi inesplorati si occupa Vittorio Sella, il padre della fotografia d'alpinismo. Alla base del suo lavoro c'è, senza dubbio, la volontà di analizzare il territorio e di riprodurre in maniera fedele i luoghi scarsamente esplorati delle alte vette, ma, d'altra parte, si riconosce, in queste, una poetica ed un'attenzione estetica che evade dalla mera documentazione per sfociare in un ambito più propriamente artistico.

La passione per la fotografia è di casa nella famiglia Sella; il padre, al ritorno da un suo viaggio a Parigi, dove frequenta i maggiori fotografi del tempo, pubblica nel 1856 *Il plico del fotografo[...]*¹⁰⁷, in assoluto il primo manuale tecnico di fotografia in italiano; e lo zio, Quintino, futuro ministro del regno, associa la passione per la fotografia¹⁰⁸ a quella per la montagna, che lo porterà a fondare il CAI (Club Alpino Italiano), nel 1863, durante l'ascensione alla vetta del Monviso ad opera dello stesso Quintino, assieme a Paolo e Giacinto di Saint-Robert e Giovanni Baracco.¹⁰⁹

Vittorio Sella era un alpinista prima che un fotografo, basti pensare all'ascesa del Monte Bianco o alla scalata del Cervino del 1882¹¹⁰ (Foto. 71-73), dove non si portò dietro la

¹⁰⁷ G.V. SELLA, *Il plico del fotografo ovvero Arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopravetro: carta, metallo, ecc. col mezzo dell'azione della luce*, Paravia, Torino 1856.

¹⁰⁸ In una lettera al fratello Venanzio egli esprime la volontà di imparare la tecnica del dagherrotipo, per la quale è rimasto profondamente affascinato: "avevo infatti deciso di impararla prima di tornare a casa e mi è graditissimo di poter pigliare quest'autunno lezioni da te" (cit.) lettera presente in P.RACANICCHI, *Vittorio Sella: fotografo, alpinista, esploratore*, in *Dal Caucaso all'Himalaya 1889-1909*, Touring Club Italiano e Club Alpino Italiano, Milano 1981, p. 15.

¹⁰⁹ <http://www.cai.it/index.php?id=1376>.

¹¹⁰ G. GARIMOLDI, *Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva*, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995, p. 80.

macchina fotografica, segno che la passione per l'alpinismo rimane al primo posto nella sua vita.

Questa grande passione non sarà un impedimento, anzi sarà uno stimolo, per la realizzazione del progetto che portò avanti con grandi sforzi e sacrifici, soprattutto a causa della scelta di utilizzare lastre con un formato 30x40, quindi molto più grandi rispetto a quelle comunemente usate (con formato 24x30) in quell'epoca.¹¹¹ La motivazione di tale scelta è chiara sin dalla prima occhiata: il grande formato, seppure molto più scomodo da trasportare, perché più ingombrante e pesante, permette di fare delle fotografie che possiedono una maggiore quantità di dettagli, ed anche la qualità della foto stessa è migliore (in fatto di nitidezza) rispetto ai formati più piccoli. Inoltre, per accentuare quella visione artistica descritta sopra, il formato quasi quadrato, rende l'immagine più simile ad una pittura piuttosto che ad una fotografia, inserendo, nel lavoro ottenuto, un'estetica che non è tanto comune nelle altre fotografie di quegli anni¹¹². La migliore espressione di queste tecniche e il miglior lavoro, dal punto di vista organico e di completezza, lo si trova nella raccolta dedicata alla catena del Caucaso (Foto. 74-75), per la quale fece tre spedizioni, e di cui ci rimangono, oltre alle fotografie di paesaggio, anche alcune dove vengono ritratti gli alpinisti della missione (ovviamente in posizione statica perché l'utilizzo di lastre al collodio presupponeva un tempo di esposizione lungo).

Perfino il famoso fotografo americano, Ansel Adams, rimase affascinato dalle fotografie di Sella, in cui riconosce una perfetta fusione fra uomo e natura propria delle prime fotografie dell'Ottocento (anche americane):

Sella non ci ha descritto solo i fatti e le forme di splendori irraggiungibili del mondo, ma ci ha dato l'essenza dell'esperienza che trova un responso nei recessi interiori della nostra mente e del nostro cuore (cit.)¹¹³

L'era del collodio determina la fine della sottomissione della fotografia alla sfera di solo sostegno per le arti tradizionali, contribuendo a creare una netta divisione fra coloro che ricercano le competenze tecniche e coloro i quali, invece, ricercano quelle più creative.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, p. 81.

¹¹³ A. ADAMS, *Vittorio Sella: la sua fotografia*, in "Fotologia", settembre 1989 n. 11, p.22.

L'Italia di questi ultimi anni dell'Ottocento è caratterizzata da una situazione politica e sociale estremamente disgregata. La nuova invenzione fotografica compare e si diffonde nel momento in cui il nostro paese era alle prese con i tentativi di unificare un territorio che, da Nord a Sud, presentava delle grosse problematiche derivanti, sia da una cultura sociale molto diversa, sia dal divario di ricchezze (in termini di sfruttamento e produttività del territorio ma anche e, soprattutto, fra classi abbienti e popolo).

Fin qui la pratica della disciplina sportiva non entra nell'ambito della fotografia se non in alcune immagini, rigorosamente statiche e con i soggetti in posa, che si limitano a ritrarre l'accento di un movimento, come si può vedere da una fotografia di Calo Wulz, *Ritratto di un giovane ginnasta* (Foto. 76), nella quale, il soggetto e la composizione sono trattate alla stessa maniera dei suoi, sicuramente più famosi, ritratti. Egli aderì al pittoricismo nel momento in cui, a seguito dell'invettiva lanciata da Boudelaire al Salons del 1859, anche in Italia cominciarono ad affiancarsi ai fotografi professionisti, che lavoravano negli atelier, i fotografi amatori che non risentivano delle regole imposte ai primi in fatto di nitidezza dei particolari o di completezza della panoramica, ma che lavoravano utilizzando molto spesso il flou (lo sfuocato) il viraggio cromatico, o l'accentuazione del ritocco.

3.2 Arretratezza italiana: la fotografia è un fatto elitario

Nel 1888, fece il suo ingresso nel mercato italiano, la Kodak N.1, consolidando il successo della fotografia e favorendo la nascita di numerosi circoli intenti a convogliare la grande massa di dilettanti in un luogo specifico dove con dibattiti, discussioni, esposizioni, potessero imparare a gestire le tecniche ed anche approfondire le tematiche di questo nuovo mezzo.

A Roma viene fondata, nel 1888, l'Associazione degli Amatori di Fotografia¹¹⁴, un circolo elitario, come tutti in quegli anni, che aveva lo scopo di *unire in stretto legame coloro che coltivavano l'arte fotografica nelle molteplici sue applicazioni* (cit.)¹¹⁵ e che fu un ottimo centro di ricerca e di scuola sia in campo di sperimentazione (utilizzando il grande

¹¹⁴ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 107.

¹¹⁵ E. DELESSERT, *Ile de Sardigne-Cagliari et Sassari-40 Vues photographiques*, Goupil, Paris, 1854.

laboratorio presente all'interno del circolo) sia nel campo dell'informazione e del dibattito.

Tra i soci di questo circolo figura il conte Giuseppe Primoli¹¹⁶, che può essere considerato come il precursore del fotoreporter in ambito italiano e, per primo in Italia (dove il guardare ed essere guardati era alle basi della socialità), dimostra come l'istantanea sia la migliore tecnica (rispetto alla posa) per immortalare la classe sociale della belle époque.

Il bisogno di documentare in maniera sistematica e puntuale la mondanità e le frivolezze della società in cui si trova, lo porta a creare una serie di immagini conseguenti che possano raccontare un avvenimento in maniera esaustiva, quindi senza esaurirsi ad una sola posa. Il racconto è l'essenza stessa del suo lavoro tanto che, quando si trova a partecipare al Grand Prix di Parigi, il 16 giugno 1889, all'ippodromo di Longchamp¹¹⁷, scatterà una serie di fotografie che raccontano, appunto, non tanto l'avvenimento sportivo in sé, ma il cerimoniale ed il contorno sociale: l'arrivo in macchina del presidente della repubblica (Foto. 77), il pubblico, di spalle, che guarda la corsa (Foto. 78), gli abiti femminili (Foto. 79), fino a giungere alla celebre immagine che ritrae una parte del pubblico con, in primo piano, delle donne arrampicate su delle sedie, intente ad osservare il momento del passaggio dei cavalli (Foto. 80).

Una volta tornato in Italia, però, risente dell'enorme divario che si è venuto a creare nel paese appena unificato, fra la sfarzosità della classe nobile, a cui lui apparteneva, ed invece la profonda miseria e le continue sofferenze a cui era sottoposto il popolo. Da questo momento in poi egli concentra il suo lavoro sulla resa sincera e crudele di questi due mondi contrapposti.

Primoli è, probabilmente, uno dei primi che decide di utilizzare la fotografia come strumento per indagare, classificare, catalogare gli uomini. La scelta avviene nel momento in cui si trova faccia a faccia con l'enorme povertà della popolazione italiana. L'Unità dell'Italia aveva aggregato popolazioni che, nella realtà, erano culturalmente molto diverse e la classe dirigente di questo nuovo Stato è costretta ad affrontare questo

¹¹⁶ La famiglia Primoli era di recente nobiltà marchigiana (furono nominati conti di Foglia solo nel 1816). Giuseppe Primoli (1851-1927) visse a Parigi, nell'ambiente della corte imperiale e in seguito in quello dell'élite romana. Ben presto si avvicina alla fotografia grazie alla sua innata capacità di osservazione e curiosità per il mondo circostante. L. VITALI, *un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, Einaudi, Torino 1968, pp. 15-17.

¹¹⁷ Ivi, pp. 66-71.

problema: ne esce così la volontà, negli ultimi anni dell'Ottocento, di trattare la diversità sul carattere degli italiani in maniera socio-scientifica, quindi con la catalogazione esatta dei modelli (briganti, prostitute, contadini,...) e, quando l'oggettività della macchina non basta, si usa l'incisione per esasperare determinati caratteri, il tutto per dimostrare come l'egemonia culturale delle classi dirigenti fosse essenziale per la politica del nuovo Stato; trattazione diversa ha invece questo tipo di fotografia con l'avvento del nuovo secolo quando l'esasperazione dei caratteri diventa un luogo comune, un topos, utilizzata dai giornali e nel dibattito politico.¹¹⁸

Ancora una volta, il mondo rappresentato nelle fotografie è quello dei circoli borghesi dove il diletto e lo svago sono alla base della vita quotidiana. Il conte Primoli aveva chiuso il secolo tramandando una visione della città nelle sue manifestazioni folkloristiche e di cronaca e Alfredo De Giorgio lo apre con le stesse tematiche¹¹⁹. Quello che egli tramanda ai posteri sono immagini di una Roma che si rinnova nel Novecento con le grandi opere pubbliche e la realizzazione di monumenti, nella quale, però, la povertà che caratterizza il popolo appena al di fuori delle mura romane non viene in nessun modo rappresentata, a sottolineare, seppur senza la volontà di questo dilettante fotografo, come la fotografia sia solo al servizio del positivismo e delle classi abbienti¹²⁰. Lo sport ripreso è sempre e ancora l'ippica dei circoli élitari dove ufficiali, belle signore, e signori eleganti sfilano a passeggio lanciando qualche occhiata alla gara in corso (Foto. 81), o ancora il salto di un cavallo ad un ostacolo a Villa Borghese (Foto. 82) o una corsa al trotto al Parioli (Foto. 83).

In Inghilterra e in Europa si è assistito nella seconda metà dell'Ottocento ad una rinascita dello sport in chiave moderna; si è visto che nascono circoli ed associazioni dediti alla pratica sportiva e che quest'ultima viene utilizzata nelle città industriali come un modo per poter tenere sotto controllo la violenza e la psicosi che dilagava fra la nuova classe operaia. In Italia la situazione è molto diversa perché l'Unità del paese è avvenuta molto tardi, comportando un ritardo anche nell'industrializzazione, e la disomogeneità della classe dirigente non ha permesso di sviluppare modelli innovativi di comportamento alla pari dell'élite inglese.

¹¹⁸ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 110-115.

¹¹⁹ L. JANNATTONI, *Roma primo Novecento: nelle immagini di Alfredo De Giorgio*, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1988, pp.7-12.

¹²⁰ *Ivi*, p. 15.

Ad aggravare ancora di più questa situazione era che l'Unità d'Italia non era avvenuta con il benessere della popolazione ma era stata un'azione voluta a forza dai potenti ed in questo contesto lo sport diventa solo un modo per temprare i difensori di una patria appena creata; lo sport è al servizio esclusivo dell'esercito in cui il binomio sportivo=soldato è il solo possibile.¹²¹

Solo con il finire dell'Ottocento comincia a crearsi, specialmente al Nord, una classe dirigente in grado di condividere pratiche collettive, fra le quali la disciplina sportiva. Ma il vero salto si ebbe nel 1908 quando l'Italia, in particolare Roma, si presentò come possibile luogo per ospitare le Olimpiadi di quell'anno¹²². Inizialmente sembrava che la proposta avesse un seguito positivo, e, per la prima volta, l'attenzione ricadde sul tema dello sport come aggregazione sociale, tema che fino ad allora era stato totalmente ignorato dalla classe dirigente. Purtroppo, a seguito della ricognizione fatta da Cuobertin, Roma venne scartata come possibile luogo d'incontro probabilmente proprio a causa dell'arretratezza italiana che rischiava di far fare un brutta figura al paese a livello internazionale¹²³. Nonostante questo giudizio, ci fu un uomo che riuscì a dimostrare che l'Italia era entrata a tutti gli effetti nella storia dello sport. Egli non vinse alcuna medaglia, sebbene rimase l'atleta più acclamato dell'intera Olimpiade: Dorando Pietri. La sua vicenda è ancora oggi ben conosciuta nell'ambito della maratona, disciplina nella quale gareggia, per l'esito ingiusto che subì la sua gara. Durante la maratona riuscì a distanziare i suoi avversari ed arrivare per primo nello stadio; qui, stremato dal caldo e dalla fatica, sbaglia il percorso allungandolo enormemente e cade quattro volte. I commissari di gara, preoccupati per la sua incolumità, lo aiutano a rialzarsi e il pubblico, affascinato da questa prova, lo incoraggia fino al traguardo (Foto. 84). Purtroppo per lui, la giuria decide per la sua squalifica e proclama vincitore Hayes, il secondo arrivato. La sua impresa viene riportata dai giornali e fa il giro del mondo; per la prima volta in Italia lo sport ha grande risalto nel giornalismo e Pietri sarà il primo eroe sportivo italiano.

Di lui ci rimane un'immagine storica mentre, sorretto da alcuni giudici di squadra, taglia il traguardo (Foto. 85).

¹²¹ R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 39-40.

¹²² *Ivi*, pp. 45,46.

¹²³ *Ibidem*.

Anche l'ambito del ciclismo risente di questo clima. Su modello del Tour de France, in Italia, la Gazzetta dello Sport inaugura nel 1909 la prima gara ciclistica, Milano-Sanremo, ed il giornale segue le tappe con recensioni e cronache dell'evento sportivo (Foto. 86). Lo stesso anno esce un nuovo editoriale, diretto da Tullo Morgagni che, durante il Giro d'Italia, esce con cadenza quotidiana correlando alla cronaca dell'evento, anche con una serie di fotografie, rimaste storiche, delle varie tappe; fra tutte, il primo piano di Luigi Ganna, vincitore di questo primo Giro, in sella alla sua bicicletta (Foto. 87-88).

CAPITOLO IV

GLI ANNI DELL'ASSOLUTISMO: LA FOTOGRAFIA SPORTIVA AL SERVIZIO DELLA PROPAGANDA

Già con la prima Guerra Mondiale, lo sport aveva cominciato ad assumere un ruolo di primo piano nella politica perché, per la prima volta, la classe governativa si era trovata di fronte alla necessità di creare un grande esercito unitario composto prevalentemente dalla classe proletaria, incontrando, così, il grande ostacolo che riguardava la pessima preparazione fisica di questa classe. Fu così che, negli agitati anni del primo dopoguerra le masse scoprono, non con poco stupore, che il corpo, se mantenuto in allenamento, quindi sano e forte, poteva esprimere con maggiore fermezza la virtù di eroismo.

Lo sport diventa un fatto di costume, così da venire scoperto dal mondo culturale, anche se in profondo ritardo rispetto agli altri Paesi. Come già descritto nel primo capitolo, nel contesto internazionale lo sviluppo dello sport inizia e si consolida nell'apparato sociale molto prima che in Italia. Prima fra tutte l'Inghilterra, patria dello sport moderno, i cui modelli e precetti sportivi furono copiati e "aggiustati" dagli altri paesi come la Francia e l'America. In questi, il campione sportivo presenta:

l'attrattiva di mettere in scena una rappresentazione metaforica del ciclo dell'esistenza: dal magma incandescente e ingovernato dell'acerbo impeto giovanile alla lotta inane per sfuggire al declino, passando per la prepotente millanteria del vigore fisico e il fermo dominio muscolare della realtà. (cit.)¹²⁴

In Italia, invece, si viveva una situazione in cui lo sport era ancora considerato come un momento di svago per coloro che facevano parte delle classi ricche, non certo del popolo, che era obbligato a lunghissimi turni di lavoro. Se in Inghilterra il dibattito sullo sport era partito proprio dagli industriali che cercavano un modo per arginare la violenza e migliorare le condizioni malsane in cui vivevano gli operai, in Italia, la

¹²⁴ R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 73.

profonda arretratezza in ambito industriale, non aveva ancora posto questa problematica¹²⁵.

Mentre negli altri paesi il secolo del Novecento si apre con lo sport visto in chiave moderna, in Italia si assiste ad una sola situazione larvale.

4.1 *L'eroe Capo*

Un importante contributo sulla diffusione dello sport, lo si deve, in grande misura al Futurismo, un movimento insieme artistico e politico che, per la prima volta, nel 1908, aveva apertamente inneggiato allo sport¹²⁶, predicando:

il culto del progresso e della velocità, dello sport e della forza fisica, del coraggio temerario, dell'eroismo e del pericolo, contro l'ossessione della cultura (cit.)¹²⁷

Essi auspicano la *creazione di molti istituti di educazione fisica* (cit.)¹²⁸ e ricercano il *predominio della ginnastica sul libro* (cit.).¹²⁹

I Futuristi erano soprattutto convinti che la pratica dello sport favorisse l'idea di velocità, in sostituzione all'odiata idea di lentezza, e lo esternavano prendendo gli elementi propri del dinamismo dei corpi e la velocità, appunto, delle discipline motoristiche.

Nel 1930 si ha la prima vera svolta con il *Manifesto della fotografia futurista*, ad opera di Marinetti e Tato¹³⁰, nel quale si assiste ad un ampliamento del concetto di fotografia creativa (rispetto al pittorialismo che ancora permeava la pratica fotografica), assimilando quelle che erano state le sperimentazioni sul Fotodinamismo dei fratelli

¹²⁵ Nel 1900 solo l'11% della popolazione italiana risultava impiegata nell'industria e fra questi, il 17% era costituito da ragazzi al di sotto dei 15 anni. Gli orari di lavoro massacranti, le pessime condizioni igienico-sanitarie e i salari che garantivano al massimo la sussistenza, rendono chiaro come non fosse possibile attribuire un ulteriore surplus energetico all'educazione del fisico. F. FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, Guaraldi, Padova 1976, p. 12.

¹²⁶ R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 74.

¹²⁷ F.T. MARINETTI, *Futurismo e Fascismo*, in R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 74.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Pseudonimo di Guglielmo Sansoni (1896-1974).

Bragaglia, ma anche, in maniera più ampia, il fotomontaggio e fotocollage di Rodcenko, e le innovazioni di Man Ray, Moholy-Nagy e Weston.

Il rapporto fra Fascismo e Futurismo non è di facile definizione ma, senza ombra di dubbio, è evidente che, nel momento in cui i nuovi partiti politici si sono trovati di fronte alla necessità di dialogare con una massa non alfabetizzata, bisognosa di messaggi semplici, per i quali l'iconografia è più adatta rispetto alla parola scritta, le nuove idee sviluppate dal Futurismo riescono a dare un profondo supporto, soprattutto considerata l'esperienza avuta nell'ambito della creazione di Manifesti per la quale, a sostegno della parola sono usate immagini. Senza dubbio, questo tipo di propaganda guarda a quella che si era formata nell'Unione Sovietica, dove era stata pensata una comunicazione prettamente visiva (quindi principalmente fotografica), indirizzata a tutte le masse analfabete, e una divulgazione data da congressi, eventi, parate. Seppure con una teorica di base diversa, Mussolini sfrutterà all'inizio le stesse forme di spettacolo dal "vivo", organizzando parate, discorsi in piazza e adunate, che attirano l'attenzione dei fotoreporters per la loro spettacolarità.¹³¹

Questo tipo di propaganda mirava a trasmettere un'idea di grandezza del neo-partito fascista¹³² per impressionare le grandi masse e per ottenere consensi. Ma là di là delle esigenze pratiche lo sport era accumulato all'ideologia fascista perché rispondeva al mito fondante della presa di potere, la marcia su Roma, dove lo squadrista veniva associato all'atleta.

Tutt'altra problematica sarà l'incontro sul piano dell'eroismo fra fascismo e sport. Che il soldato potesse essere considerato anche un atleta era una concezione che si era affermata sin dall'antica Grecia, ma all'opposto, che cioè l'atleta fosse anche un eroe non era per nulla scontato. Non per nulla, il fascismo predilige gli sport in cui si presenti il rischio dell'incidente fisico, finendo per ampliare la sfera tradizionale delle discipline sportive, inglobando anche sport come l'alpinismo e l'aviazione, ma soprattutto le competizioni motoristiche. A questo, era associato, da una parte, il culto del corpo fascista che doveva rispondere ad un modello di forza e virilità che trova maggiore

¹³¹ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 198.

¹³² M. CANELLA, S. GIUNTINI, *Sport e fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2009, p.171.

espressione in un corpo giovane¹³³ e, dall'altra, il mito dell'uomo nuovo, che avrebbe dovuto annullare la tensione individuale per mettersi al servizio della collettività.

Allo scopo di promuovere e valorizzare la dottrina sportiva, Mussolini impronta la sua figura di capo anche sulla superiorità in ambito sportivo attraverso una serie di fotografie, sapientemente costruite e censurate, che lo ritraggono alle prese con gli più svariati sport.

La figura di Mussolini è stata, fino ad oggi, la più fotografata nella storia d'Italia¹³⁴, e l'immagine che viene trasmessa propone una visione del duce che non permette repliche, quella di un eroe che deve essere ammirato ma anche imitato.

La sua idea di sportività è a metà fra quella ancora Ottocentesca di sport come *pedagogia del corpo e della disciplina*¹³⁵, e quella che si sta affermando nel Novecento di *sport come ardimento e rischio*¹³⁶.

In un articolo de *La Stampa* si legge:

A Villa Torlonia pratica ogni giorno uno sport. Il lunedì marcia. Egli percorre con gioia e senza sforzo apparente parecchi chilometri, ad un'andatura rapida e cadenzata qualunque sia il tempo. [...]. Il martedì è dedicato al nuoto. I moderni sistemi del nuoto sono conosciuti dal Duce che si tuffa con audacia in piscina e nel mare[...]. Sulla sua motocicletta o sulle auto da corsa Egli divora il mercoledì [...]. Il giovedì Egli salta tutti gli ostacoli con facilità da perfetto e audace cavaliere. Due ore di volo e di motonautica occupano il venerdì [...]. Il sabato è consacrato ad una lunga seduta di scherma, seguita da una di pugilato. [...]. Infine se talvolta di domenica accade al Capo del Governo di prendere un'ora di riposo complementare Egli non dimentica l'indispensabile educazione fisica [...]. (cit.)¹³⁷

Questo tipo di articoli erano molto frequenti durante la dittatura fascista e servivano a far trasparire l'immagine di un personaggio che affrontava ogni tipo di impresa ed ogni tipo di sport, senza nemmeno sentire il peso della fatica, creando nell'immaginario comune una figura al limite del divismo. A dimostrazione di queste sue imprese l'uso della fotografia divenne essenziale.

¹³³ *Ivi*, p.86.

¹³⁴ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 203.

¹³⁵ M. CANELLA, S. GIUNTINI, *Sport e fascismo*, cit., pag. 173.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *La Stampa*, 2 Dicembre 1934 in R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, op. cit., p. 88.

Nel 1924, Mussolini fonda l'Istituto L.U.C.E.¹³⁸ (L'Unione Cinematografica Educativa) che serve ad organizzare e controllare tutti nuovi mezzi visivi di comunicazione di massa, cinema e fotogiornalismo, e solo quattro anni più tardi venne istituito anche un Archivio Fotografico Nazionale, che aveva il suo nucleo nei quasi 35 mila negativi del vecchio Gabinetto Fotografico¹³⁹, acquisito grazie ad una convenzione con la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, e arricchito da fotografie, fatte eseguire dall'istituto Luce stesso, che documentano le opere d'arte ed il paesaggio italiano. Accanto allo scopo primo di raccolta di immagini per promuovere l'Italia all'estero, si affianca la necessità di riprodurre anche l'Italia *fascista e militare*.¹⁴⁰ Ovviamente, essendo un organismo statale, le fotografie dell'Istituto LUCE devono trasmettere l'immagine del Duce come simbolo da imitare e sono sottoposte ad una rigida censura prima di essere, in qualsiasi modo, divulgate. Gli stessi fotografi che collaborano, e che sono per lo più anonimi, sono obbligati a non ritrarre mai la figura di Mussolini in situazioni che possano essere sconvenienti o che, in qualsiasi modo, possano metterlo in ridicolo.

Che la fotografia sportiva riguardante la figura di Mussolini segua questi precetti è evidente nelle centinaia di immagini che sono pervenute fino ai nostri giorni, ma da notare, è che nessuna di esse è un'istantanea: il duce è sempre in posa. Memorabile è la fotografia che lo ritrae mentre nuota a Riccione con la testa fuori dall'acqua (Foto. 89), ma salta subito all'occhio come questa sia un'immagine creata e impostata a tavolino; la posizione della testa per chiunque sappia nuotare, è del tutto innaturale, ma questo non è sicuramente un esempio isolato.

È ritratto alle prese con lo sci, mentre scende dalle piste sulle Alpi; in sella ad una motocicletta, alla guida di un'auto da competizione, in groppa al suo cavallo mentre salta un ostacolo. E altre ancora lo riprendono schermitore, mentre sta per scoccare il colpo decisivo, timoniere al bordo di uno yacht, ed alle prese con un rovescio durante una partita di tennis (qualche esempio in fotografia: Foto. 90-92). In tutte queste, la composizione fotografica è utilizzata per mettere in risalto il vigore del corpo e la supremazia atletica: i fotografi, usano un repertorio che già faceva parte della fotografia

¹³⁸ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 255.

¹³⁹ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 198.

¹⁴⁰ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 255.

costruttivista, per rendere lo stile fascista, con riprese dall'alto verso il basso, che ben si adattano a far sembrare la figura di Mussolini molto più alta e imponente di quanto fosse in realtà, mentre il primeggiare come atleta, è sottolineato dal fatto che in tutte le fotografie egli compare da solo e al centro della scena.

A essere disdegnate nella galleria di immagini sportive sono le attività più popolari come il calcio, la boxe, il ciclismo. Il motivo è semplice: come si è detto fin ora, le fotografie in cui il duce primeggia nella disciplina sportiva, sono un'ottima propaganda; in questo senso verranno usati solo sport singoli, e non certo di squadra (un leader può solo guidare una squadra, non certo confondersi in essa), per cui la vittoria dovrebbe essere ripartita fra più persone, ed anche, gli sport più popolari, i cui campioni cominciano ad essere conosciuti a livello nazionale (sono gli anni di Bartali e Carnera, solo per citarne alcuni) che lo porterebbero ad un necessario confronto delle sue *performance* con atleti riconosciuti, un rischio che il Capo, in quanto invincibile, non può certo correre.

4.2 *La fotografia sportiva e le masse*

Un altro aspetto che concerne la fotografia sportiva riguarda lo sport di massa. In questo campo, il progresso tecnico dell'istantanea, che permette di bloccare azioni molto veloci, associato al tema dello sport, sono un ottimo mezzo per la propaganda fascista.¹⁴¹

In un testo dedicato allo sport si legge:

Educare fisicamente, cioè virilmente, la gioventù italiana: ecco uno dei compiti fondamentali del Regime, la cui urgenza e la cui bellezza è da tutti sentita. (cit.)¹⁴²

I mezzi per favorire la pratica dello sport di massa e per garantirne il controllo ad ogni livello della società, non tardarono ad arrivare: fu necessario creare dei luoghi deputati

¹⁴¹ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 254.

¹⁴² L. FERRETTI, *Il libro dello sport*, Libreria del Littorio, Roma-Milano 1928, p.189.

alla pratica dello stesso: Onb (Opera nazionale balilla)¹⁴³, Ond (Opera nazionale dopolavoro)¹⁴⁴ e Coni (Comitato Olimpico Nazionale Italiano).¹⁴⁵ I primi due si dovevano occupare dell'attività creativa e associativa dei giovani e degli adulti, mentre alla terza spettava la preparazione degli atleti professionisti.

Lo scopo era:

L'educazione integrale del fanciullo, dell' adolescente, del giovane-
educazione fascista- affidata alle camicie nere nel triplice stadio di
Balilla, Avanguardia e Milizia. (cit.)¹⁴⁶

Insieme alla teorizzazione sulla disciplina, si affiancò un doveroso piano di rinnovamento e ampliamento degli impianti, che erano per lo più antiquati e limitati.¹⁴⁷ Nel 1927 Turati decise di sottoporre a Mussolini un progetto che prevedeva la dotazione di un campo sportivo in ogni comune, che doveva corrispondere al progetto-tipo progettato da lui stesso con il nome di Campo Sportivo del Littorio. Ogni campo:

Dovrà essere costruito in modo da poter ospitare tutte le
manifestazioni sportive a carattere prevalentemente popolare che più
si addicono alla preparazione atletica e militare della gioventù. (cit.)¹⁴⁸

In tutte le scuole venne istituita l'ora di ginnastica, in cui tuttavia, più che ad un insegnamento ginnico i giovani, ed i bambini, erano "addestrati" alla marcia e ad

¹⁴³ Fondata nel 1929, si occupava sia della formazione del programma scolastico di educazione fisica (permeato da una profonda arretratezza rispetto alle idee che cominciavano a circolare sull'esercizio fisico, che si limitavano ad un addestramento mediocre e superficiale alla disciplina militare), sia del tempo libero (organizzando saggi ginnici, parate e sfilate e convogliando i giovani in colonie e gite organizzate). F. FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, op. cit., pp. 34-35.

¹⁴⁴ Fondata nel 1925, si occupava della gestione del tempo libero dei lavoratori con il fine di standardizzare la loro vita associativa in un momento in cui il miglioramento delle condizioni di lavoro e la riduzione degli orari, aumentavano l'esigenza di trovare attività accessorie che potessero essere gestite e controllate direttamente dal governo. *Ivi*, pp. 36-38.

¹⁴⁵ Organo già esistente (era stato fondato nel 1906 e nel 1914 aveva assunto il nome di CONI), nel 1927, il regime, lo innalzò ad organo direttivo di tutte le attività agonistiche, con il compito, sostanzialmente di curare e coccolare i campioni, ai quali si chiedeva di mantenere alto il prestigio della nazione alle competizioni internazionali. R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 78.

¹⁴⁶ L. FERRETTI, *Il libro dello sport*, cit., p. 218.

¹⁴⁷ F. FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁸ A. PARBONI, *L'organizzazione sportiva fascista in L'Italia turistica e sportiva*, Aesti, Firenze 1930, p. 695.

obbedire agli ordini (Foto.93-94). E la pratica dello sport era presente anche nel tempo libero, nelle colonie in montagna o al mare, e nel dopolavoro e doposcuola.

Se, da un lato, la pratica totalitaria dello sport è dovuta a questo tipo di organizzazione politica che si inserisce e regola ogni aspetto e momento della vita quotidiana, dall'altro il martellante uso che se ne fece della fotografia in quest'ambito, abituò il popolo italiano a sentirsi parte di una collettività condivisa. Sui giornali, sui manifesti, sugli opuscoli del Regime, sono inserite, a corollario della cronaca di un'adunata, di una parata, le fotografie di migliaia di giovani sportivi, nelle divise scolastiche o dei vari circoli sportivi, che sfilano al fianco della milizia o che organizzano spettacoli o gare in cui misurarsi in forza ed abilità(Foto. 95).

Per rendere l'idea di grandezza, anche per la fotografia di sport a livello di massa, vengono seguite delle accortezze tecniche derivanti dal costruttivismo: l'uso di una diagonale dal basso verso l'alto, ad esempio serve per riempire l'inquadratura in una fotografia che ritrae dei giovani mentre fanno ginnastica e l'uso del fotomontaggio e del fotocollage affiancano la figura di Mussolini all'avvenimento.

Se non si tratta di un momento politico, anche le feste locali e folkloristiche sono il luogo per queste esperienze. Al tema della nazionalizzazione dello sport in Italia fu dedicata la Mostra Nazionale dello Sport inaugurata al Palazzo dell'Arte di Milano nel 1935¹⁴⁹, e in questa, più che in tutte le altre esposizioni organizzate dal regime, la fotografia diventa la testimonianza essenziale nell'allestimento delle sale. Il percorso espositivo era così organizzato: nella prima sala, al centro del salone, c'era un enorme fotomontaggio composto da vari ritratti di Mussolini sovrastati dalla scritta DUX, che mostrava la figura del Duce nel momento del saluto romano ed al comando di un motoscafo; sulla parete di fronte, c'era la gigantografia di una folla di curiosi che sembravano inneggiare alle prodezze di Mussolini. Il piano terra era dedicato agli sport dedicati all'*uomo libero* (il rugby, il calcio¹⁵⁰, l'atletica, il pugilato), seguiti da quelli con protagonista la macchina (motociclismo, automobilismo, aeronautica, motonautica). Al primo piano piano, invece,

¹⁴⁹ A. RUSSO, *Il fascismo in mostra in Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma 1999, pp. 21-23.

¹⁵⁰ All'ingresso di questa sala era posta una gigantografia che rappresentava una folla in uno stadio ripresa a volo radente; in basso una serie di fotografie più piccole ritraevano le varie squadre del campionato italiano assieme alle magliette dei calciatori più famosi; appese al soffitto, sagome fotografiche ritraevano gli idoli di questa disciplina. *Ivi*, p. 22.

i protagonisti erano gli sport in cui l'uomo sfida la natura con strumenti di lui creati (il canottaggio, la vela, il pattinaggio, lo sci) ed altre sezioni dedicate agli sport più di élite, come l'ippica, il tennis¹⁵¹ e la scherma. Il percorso espositivo si chiudeva con una sezione in cui erano rappresentate le attività collettive organizzate dal regime.

La finalità era molto chiara: sotto lo sguardo vigile di Mussolini e del suo regime, il popolo italiano appariva come un popolo di atleti, forti e dinamici e i fotomontaggi delle grandi folle ordinate, trasmettevano un'idea dell'italiano pronto ad esaltarsi ed assistere alla vittoria (parallelamente anche in campo politico). Le immagini, infine di sportivi ed atleti che troneggiavano sullo sfondo delle sale, erano, infine, un monito per tutti gli spettatori.¹⁵²

Nell'ambito della fotografia sportiva dei grandi eventi internazionali, invece, gli stili sono perfettamente in linea con quelli internazionali del tempo, e, non di rado, per le pagine di cronaca di questi avvenimenti, sono utilizzate le fotografie delle grandi agenzie internazionali rendendo, perciò, quasi del tutto assenti, gli elementi tipici della propaganda fascista analizzati fino ad ora.¹⁵³ Un esempio saranno i volti e le pose dei pugili che assomigliano alle locandine che ritraggono gli eroi dei film americani, uniche fra tutte le fotografie di Primo Carnera, il *gigante buono*. Di lui, avendo raggiunto il suo massimo successo negli Stati Uniti, sono giunte fotografie che lo ritraggono, appunto, come i divi del cinema (basti provare a metterle a confronto, ad esempio con una fotografia di Humphrey Bogart, icona del cinema hollywoodiano di quegli stessi anni) in cui il soggetto, in posa, è ripreso da $\frac{3}{4}$ mentre guarda un punto al di fuori dell'obiettivo (Foto. 96). Anche la necessità di cogliere il momento di un'azione non può corrispondere all'idea di costruzione che pervade la fotografia fascista; prendendo sempre come esempio Carnera, le istantanee scattate durante gli incontri, arrivano in Italia dimostrando momenti di gloria, mentre abbatte un avversario o viene proclamato

¹⁵¹ Questa sala era connotata da una fantasiosa ed elaborata composizione fotografica, caratterizzata da fotografie poste inclinate su di un tavolo che riproducevano i momenti salienti del tennis italiano e, al centro della sala, un enorme cristallo che riproduceva in sequenza alcuni fotogrammi, che spiegavano fasi e movimenti dello sport, con un'impostazione molto simile a quella di Muybridge. *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ M. CANELLA, S. GIUNTINI, *Sport e fascismo*, cit., pag. 177.

campione, che renderanno tanto orgogliosi il governo fascista¹⁵⁴ e il popolo tutto, ma anche momenti di disfatta (Foto.97-98).¹⁵⁵

Un altro esempio sono le Olimpiadi Berlinesi del 1936, ed i campionati di calcio del 1928 che non furono certo fotografati secondo l'estetica fascista, forse per l'impossibilità, appunto, di trovare una giusta posa per un atleta in azione¹⁵⁶. Ci fu, invece, gran risalto per l'architettura degli stadi Olimpici di Berlino, mentre poche foto ricordano il campionato di calcio, per cui, alla specificità propria del gioco, è impossibile riconoscere una connotazione razziale.¹⁵⁷

4.3 La stampa

Anche in questo campo il fascismo è allo stesso tempo sinonimo di svolta ma anche di repressione nell'ambito della cultura italiana.

Alla fine della prima Guerra Mondiale, in Italia c'erano pochissime testate sportive, e solo una, La Gazzetta dello Sport, contava un certo prestigio. La causa è da ricercare nell'incredibile arretratezza rispetto ai paesi più evoluti, quali Inghilterra e Francia che già vantavano un'esperienza pluriennale, dovuta alla rudimentalità delle attrezzature tecniche ed alla lentezza dei progressi (il giornale italiano è ancora sottoposto ad un impostazione grafica severa e rigida e ad un materiale iconografico scarso e di bassissima qualità).¹⁵⁸ Ad aggravare ancora di più questa situazione, c'era la convinzione che il giornalista sportivo fosse un fallito, un perdigiorno, perché non era stato in grado di rinnovarsi. In Italia, l'unica rivista che ha un posto di rilievo nella rappresentazione visiva della modernità, è *l'Illustrazione Italiana* che dalla fine del XIX secolo dedica un

¹⁵⁴ La propaganda fascista cercò in tutti i modi, peraltro riuscendovi, di utilizzare la figura di Carnera a sostegno della superiorità del popolo italiano. Le fotografie mostrano un uomo che risponde perfettamente ai canoni di sportività, virilità, forza, ricercati dai fascisti.

¹⁵⁵ Le fotografie scattate durante l'incontro con Joe Luis, campione negro, e che vedranno la sconfitta di Carnera non arriveranno mai in Italia, il MinCulPop ne vieterà la pubblicazione, perché non è accettabile che il soldato italiano bianco si sia fatto mettere al tappeto da un nero; è necessario proteggere la superiorità razziale. *La Domenica di Repubblica*, Domenica 5 Giugno 2005, pp. 34-35 in <http://download.repubblica.it/pdf/domenica/2005/05062005.pdf>.

¹⁵⁶ M. CANELLA, S. GIUNTINI, *Sport e fascismo*, cit., pag. 174.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ F. FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, cit., p. 152.

piccolo spazio all'interno della rubrica allo sport con scene di caccia alla volpe o di scherma (su modello delle stampe inglesi degli stessi anni). Ma, sebbene sia l'unica ad occuparsi di questa tematica, non riconosce la potenzialità della fotografia sportiva, o meglio dello sport in generale, e la dimostrazione ne è il pochissimo spazio dato alle cronache delle Olimpiadi del 1896.¹⁵⁹ Con la fine della prima Guerra Mondiale, invece, l'interesse si risveglia, e la rivista riesce ad ampliare il suo pubblico facendo conoscere gli atleti anche alla borghesia.

Quando finalmente si cominciò a guardare agli esempi internazionali in ambito giornalistico, *Vu*, *Berliner Illustrierte Zeitung* e non ultima *Life*, che per primi riconobbero alla fotografia un ruolo determinante come mezzo espressivo, anche la stampa italiana cominciò ad ampliare la quantità di spazio dedicato alle fotografie¹⁶⁰. Leo Longanesi fu il primo che riuscì a capire quale fosse la strada per un nuovo giornalismo, caratterizzato dalla presenza costante della fotografia, alla quale, all'inizio era dedicata l'ultima pagina del periodico *Omnibus*.¹⁶¹ Le immagini provenivano quasi tutte dall'archivio dell'Istituto LUCE, oppure da agenzie estere controllate dalla censura fascista, e i soggetti erano i divi del cinema e dello sport.¹⁶² La rivista non ebbe lunga vita e contemporaneamente alla sua chiusura, nasce la rivista *Tempo*, prodotta da Alberto Mondadori, che riesce a capovolgere i vecchi rapporti fra immagine e testo, facendo prevalere la prima. Patellani, fotografo che collaborò con la rivista, denominò fototesti gli articoli perché questi avevano più immagini che parole; ma l'elemento di vera freschezza di questo periodico è la voglia, da parte dei collaboratori, di usare una fotografia più vera, non costruita, in cui le finzioni lasciassero il posto alle cose concrete, al pari dell'ideologia di Carrier-Bresson. A lui si deve la formulazione, in linea teorica, del nuovo modo di fare giornalismo, teorizzata su un articolo pubblicato su *Fotografia*:

Un tempo i giornali che andavano per la maggiore si guardavano dal pubblicare fotografie, e tenevano alla nudità delle pagine come ad una tradizione dalla quale non ci si può staccare senza cadere nel ridicolo o nel banale[...].Forse domani si arriverà al quotidiano fotografico, ma già sin d'ora è nata una nuova specie di giornalista inseparabile dalla macchina fotografica, che gli è indispensabile strumento di

¹⁵⁹M. CANELLA, S. GIUNTINI, *Sport e fascismo*, cit., pag. 175.

¹⁶⁰I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 284.

¹⁶¹Il giornale ebbe la sua prima pubblicazione nel 1937, ma fu chiusa dopo solo due anni a causa di un articolo su Leopardi che il MInculpop aveva trovato sconveniente e dissacratorio. *Ivi*, p. 285.

¹⁶²*Ibidem*.

mestiere[...].La fotografia ha vinto. Per la sua impareggiabile comunicatività ed infine perché infrena ed inquadra tanta fantasia spesso inutile. (cit.)¹⁶³

Allo stesso tempo assume un atteggiamento critico verso l'impostazione che, fino ad allora, veniva utilizzata in fotografia, dall'uso della deformazione prospettica (con riprese dall'alto verso il basso) all'inquadramento diagonale (che trova sfacciatamente dilettantistico).

Ma prima di poter arrivare ad un tipo di consapevolezza che permettesse alla fotografia sportiva di seguire questi precetti e di dedicarsi alla ripresa del reale, preoccupandosi esclusivamente di poter cogliere il momento "magico" di un'azione, non bisogna tralasciare l'uso, come già è stato dimostrato nella propaganda fascista del giornalismo sportivo. La *Gazzetta dello Sport* è l'unico giornale che si riesce a mantenere anche sotto la dittatura, ovviamente sottomettendosi alle regole imposte dal governo. Tra il 1924 ed il 1929 sorsero ben 73 nuove testate giornalistiche:¹⁶⁴ *Lo Scarpone*, *Goal*, *Il Tifone*, solo per citarne alcuni, ed in altri casi la nascita di altre promosse dallo stesso Mussolini come *Lo Sport Littorio*, *Lo Sport Fascista*, con il solo scopo di diffondere la pratica di alcuni sport che non avevano abbastanza rilievo sui giornali già esistenti. Ma il caso più emblematico del controllo fascista sulla stampa sportiva dell'epoca lo si deve al *Corriere dello Sport*, già esistente come trisettimanale dal 1928, rinominato *Il Littoriale*, per evidenti esigenze propagandistiche, al quale viene destinato il compito di affiancare il CONI e di diventare il giornale sportivo ufficiale al seguito della Federazione¹⁶⁵. Non ebbe mai molta fortuna; riuscì a coprire, a malapena, la richiesta creatasi nella zona centrale dell'Italia, ma, al settentrione, non riuscirà mai a scalfire il primato della *Gazzetta dello Sport*.

A questi anni, nonostante il senso critico che si deve tenere per il tipo di uso che si fece della fotografia, bisogna riconoscere, in campo giornalistico, la capacità di cambiamento sotto l'aspetto tecnico per quanto riguarda l'impaginazione (si passa dalle sei alle otto

¹⁶³ F. PATELLANI, *il giornalista nuova formula*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E. F. SCOPINICH, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943. http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/percorsi/Il_giornalista_nuova_formula.pdf.

¹⁶⁴ R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, op. cit., p.94.

¹⁶⁵ F. FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, cit., pp.160-161.

colonne, una maggiore chiarezza dei titoli e la loro chiarificazione) ed anche per l'utilizzo pionieristico delle fotografie sportive per movimentare l'altrimenti piatta grafica della prima pagina.

CAPITOLO V

SPORT E FOTOGRAFIA DAL DOPOGUERRA

La fine della guerra segna la fine di un'epoca. L'Italia entra in un periodo di forte rinnovamento, sia politico che culturale; velocemente si assiste al passaggio da una timida ricostruzione ad un vero e proprio miracolo economico, con la conseguenza che cambiano anche gli stili di vita dovuti al graduale imborghesimento delle classi e dal calo degli addetti all'agricoltura.

La ricostruzione segna il momento in cui gli italiani danno il meglio di sé per creare un nuovo paese all'insegna della democrazia e in grado di poter contendere, in ambito industriale, con gli altri paesi d'Europa, ma, soprattutto, è il momento in cui, dopo le limitazioni imposte durante il periodo fascista, si torna alla libertà di parola e di stampa. Le reazioni, in questo senso, saranno molteplici e contrastanti: da una parte prevale la volontà di documentare un'Italia devastata, uscita da una guerra che ha portato solo fame e miseria, mentre dall'altra comincia a farsi spazio una volontà più fresca, più leggera, che cerca di far sorridere.

5.1 "Fare gli italiani"

In ambito fotografico si sente la necessità di creare un nuovo linguaggio iconografico, lontano da tutte le artificiosità (l'uso della diagonale, il fotomontaggio, le riprese dall'alto verso il basso), che erano state proprie dell'uso della fotografia nella propaganda fascista; un nuovo linguaggio che fosse in grado di *ricostruire un tessuto culturale e commerciale*.¹⁶⁶ Si sviluppa quello che viene definito il *Neorealismo*, ripreso dagli altri ambiti della cultura¹⁶⁷, che integra lo scenario reale con i personaggi e la vita di tutti i giorni. Si scopre un'Italia diversa da quella tramandata dagli "Alinari", un'Italia che non è fatta solo di architetture, archeologia e paesaggi, e nemmeno solo di personaggi atavici ritratti nelle pose piatte e stereotipate, ma è una riscoperta dell'"altra" Italia, quella dei

¹⁶⁶ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 243.

¹⁶⁷ Quando si parla di "Neorealismo" non possono non venire in mente film come *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, una sorta di reportage che descrivono il mondo dei vinti, dei miserabili, di uomini o paesaggi "dimenticati da Dio".

contadini, quella delle strade gremite di gente che passeggia o che si reca al lavoro, è la testimonianza dello sforzo della ricostruzione, ma anche della miseria e delle macerie.

Il Friuli, il Polesine e il Sud sono i luoghi maggiormente frequentati da questi nuovi fotografi, che in questi paesi colpiti più duramente dalla depressione e dalla miserie coniano un nuovo linguaggio espressivo fatto di immagini crude e fredde, senza nessun uso di estetismi formali, per un'indagine sociologica che mai prima di allora si era affermata in Italia.¹⁶⁸ I modelli sono quelli che derivano dalla fotografia americana, in particolare dalle fotografie della *Farm Security Administration (FSA)*,¹⁶⁹ che dagli anni Quaranta cominciarono a circolare anche in Italia, illustranti i problemi degli agricoltori dell'America centrale; ed anche il modello del fotografo vagabondo, incarnato nel libro *American Photographs* di Walker Evans, esploratore itinerante di un'America sconosciuta.¹⁷⁰

Dopo il narcisismo fotografico perpetuato dal fascismo per decenni, la ricerca della "realtà" è alla base della nuova cultura, e, le fotografie-documento trovano ampio spazio nel nuovo e multiforme panorama del periodico illustrato. Si possono distinguere, per semplificare, due tipi di periodici: il settimanale (politico, sociale, culturale,) più ambizioso, con trattazione colta del testo e delle fotografie (che servivano solo come commento ad un testo), e dall'altra, il periodico, essenzialmente più popolare e dove l'uso delle immagini è necessario e predominante rispetto al testo.¹⁷¹ I rotocalchi, saranno un ottimo veicolo pubblicitario, già nei primi anni del dopoguerra, per la nuova industria e, di conseguenza, sono abituati ad avere a che fare con un pubblico (quello del lettore italiano) molto distratto e che preferisce l'immediatezza delle immagini rispetto al contenuto.

Per molti anni (fino alla diffusione della televisione) i rotocalchi raggiungono la popolazione italiana portando nelle case notizie, composte da immagini, che spaziano dalla cronaca nera, alla cronaca mondiale, allo sport ed alla politica, il tutto confezionato a misura dell'italiano medio.

¹⁶⁸ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 295

¹⁶⁹ In Italia ne vengono ripresi i modelli, non i fini, perché le fotografie della FSA sono immagini di propaganda, volute e finanziate, dall'allora, Governo Roosevelt per descrivere una situazione drammatica con lo scopo di ottenere consensi. A.RUSSO, *Storia Culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, p. 8.

¹⁷⁰ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 255.

¹⁷¹ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 272.

In questo contesto di rinnovamento non bisogna dimenticare, inoltre, che sono gli anni in cui il popolo italiano cerca l'avanspettacolo, il teatro ed il cinema comico, tutte forme di cultura che servono a regalare un attimo di estraniamento dalla situazione, ancora difficile, del dopoguerra, ma non solo, perché il progresso industriale ed economico che ha investito il paese e lo sviluppo della fotografia documentaria, cominciano a rendere consapevoli gli italiani di quali profondi squilibri sussistano all'interno del loro stesso paese. La fotografia ha reso un enorme servizio allo studio sociologico inoltrandosi nei paesi più poveri e dimenticati, ma dall'altro lato, ha anche sottolineato un fenomeno che non poteva più essere tralasciato. Sebbene già durante il periodo fascista, si era cercato di creare un'Italia comune unita all'insegna dell'amore per la Patria e per il Duce, nella realtà questa unione non si ebbe mai del tutto, e le differenze, soprattutto fra Nord e Sud Italia, ma anche solo tra una città ed un paese di montagna, rimasero enormi.

Lo sport riuscì a "fare gli italiani",¹⁷² o meglio fu il Giro d'Italia, che riuscì ad appiattire le differenze culturali creando una comunità che, in maniera condivisa e con valori semplici, si stringeva attorno ai suoi beniamini, ma soprattutto fu un'occasione che permise di migliorare la conoscenza geografica del paese, grazie e soprattutto ai fotografi sportivi che seguono il Giro e immortalano, insieme agli atleti, anche luoghi e paesi di cui tutti si dimenticavano, persino lo Stato.

Ma la lezione del fascismo in fatto di sport, sul suo controllo per ottenere approvazione delle masse, non viene dimenticato con la fine della guerra e il 1948 nasce l'Unione italiana sport popolari (Uisp) che sancisce l'inizio di un approccio allo sport democratico.¹⁷³

La fotografia diviene il mezzo per la propaganda e la documentazione dell'evento sportivo; in quanto mezzo istantaneo, all'immagine si comincia a riconoscere una valenza descrittiva che non può essere assolta dalla cronaca fatta di parole in quest'Italia analfabeta, così che aumentano le fotografie sui giornali, ma anche il loro l'utilizzo per cartelloni e manifesti.

Il Giro d'Italia sarà fra il 1945 e il 1960 lo sport più seguito, quello in cui ci sono le più grandi sfide, i più grandi campioni e, di conseguenza, il più fotografato.¹⁷⁴

¹⁷² R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 138.

¹⁷³ D.MARCHESINI, *L'Italia del Giro d'Italia*, Società Editrice il Mulino, Bologna 1996, p. 173.

¹⁷⁴ Sarà più seguito anche del calcio che fino al 1968 (anno in cui riesce a vincere il titolo europeo) non ha grande risonanza in ambito sportivo. *Ivi*, p. 175.

Il fatto che per poter vedere il Giro non ci sia bisogno di biglietto (il perché è evidente: si corre per le strade) assicura una vastità di pubblico non paragonabile con nessun'altro sport e le fotografie mostrano come ad ogni tappa, ad ogni tratto, la quantità di persone che accorrono per assistere al passaggio del proprio beniamino sia enorme. Non è solo un fatto economico che spinge a questo tipo di partecipazione ma, soprattutto, il fatto che il ciclismo si trova ad essere in sintonia con i modi di vivere dell'epoca: la bicicletta era il mezzo di trasporto più usato, era sinonimo di fatica, ma poteva essere anche metafora di riscatto sociale. Nella strumentalizzazione politica il ciclismo, con il forte aiuto del giornalismo sportivo, diviene simbolo dell'Italia da ricostruire, nella quale è necessario rimboccarsi le maniche per costruire un paese migliore; così come quando il ciclista affronta una salita per la quale sa di dover fare un grosso sforzo atletico, così gli italiani devono essere pronti ad affrontare sacrifici per formare un paese migliore, ma allo stesso tempo, così come la volata finale può innalzare a gloria l'atleta, così l'italiano volenteroso può riscattarsi da una sua bassa condizione sociale. Sono messaggi di speranza per un popolo ed un paese in fase di ricostruzione e c'è una vicenda che riassume in sé tutte queste tematiche.

Si tratta della rivalità Bartali-Coppi.

I due avversari in campo ciclistico restano ancora oggi i due campioni forse più ricordati e fotografati della storia del Giro. Che la loro avversità sia stata strumentalizzata dalla politica del tempo non lascia alcun dubbio, ma questo non toglie che il popolo fosse diviso a metà fra l'amore per uno o per l'altro dei due campioni.

La fotografia gioca un ruolo importante in questo senso perché documenta in maniera fedele le loro vittorie, i testa a testa, e le fatiche dei due protagonisti (Foto. 99-102).

Ma ce n'è una che riassume in sé tutte le tematiche fino ad ora affrontate, quella in cui i due si passano una borraccia sul passo di Galibier, immortalata dal fotografo Carlo Martini¹⁷⁵ (Foto. 103). I due non svelarono mai quale fosse la direzione (se Bartali la stava passando a Coppi o viceversa), ma questa foto mostra quello che nessuna parola può descrivere (rispetto, amore per la strada, sportività, coraggio) e diviene un simbolo e un monito per gli italiani; la dimostrazione che oltre alla rivalità (ed alle diversità) ci può e ci deve essere un sentimento condiviso (il proprio Stato) perché, solo così, si

¹⁷⁵ <http://www.fattodiritto.it/focus-storie-di-sport-e-diritto/coppi-e-bartali-unimmagine-che-va-oltre-le-parole/>.

possono superare i momenti difficili per raggiungere uno scopo comune (la ricostruzione).

5.2 fotografia e sport per tutti

La fine degli anni '50 segna un altro momento decisivo. La ricostruzione era sulla via della conclusione ed il progresso economico cominciava a dare i suoi frutti. Si registra un aumento dello stipendio medio della popolazione che porta ad un cambiamento nelle abitudini; il ceto medio può ora permettersi degli sfizi e delle voluttà che fino a qualche anno prima erano al di fuori della loro portata e, di conseguenza, anche il tempo dedicato allo svago aumenta.

In ambito fotografico, l'abbassamento dei costi dovuto all'invasione nel mercato delle pellicole a colori, delle reflex 35 mm e delle 6x6, dei flash elettronici e la commercializzazione delle macchine straniere (Kodak, l'Agfa, la Ilford)¹⁷⁶, sommata all'inserirsi dei modelli americani¹⁷⁷ nella trattazione fotografica, si ottiene il risultato della nuova fotografia in Italia.

Con il boom economico, l'ambiente culturale diventa irriconoscibile rispetto a qualche anno prima, la società si avvia verso una tensione dei più poveri ad elevarsi alle stesse condizioni dei più ricchi (sintomatico è lo spostamento di migliaia di italiani che dagli anni '60, abbandonano le loro città ogni estate per recarsi, almeno un qualche giorno, alle nuove zone balneari¹⁷⁸). Allo stesso modo l'ambiente sportivo cambia. Il popolo italiano comincia a non volerne più sapere di sacrifici, che vengono intrapresi ora solo come un mezzo per raggiungere il benessere borghese. Il senso della fatica e dello

¹⁷⁶ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p.248.

¹⁷⁷ Nel 1956 la mostra *The Family Of Man* venne allestita in Italia (Roma, Firenze, Milano) e l'avvenimento fece registrare il più alto numero di affluenze, anche di pubblico non specializzato, come mai prima per una mostra di fotografia. Pensata da Steichen per celebrare il XXV anniversario dalla nascita della Fondazione MoMA, fu la prima esposizione fotografica a carattere mondiale che lanciasse un messaggio di pace e celebrasse l'umanità intera, in piena Guerra Fredda, il momento più critico per l'inera storia mondiale. Le immagini erano state richieste attraverso annunci, alle grandi agenzie fotografiche (Magnum, FSA,...) o tratte direttamente dagli archivi delle riviste specializzate (Life,Vogue,...). Il percorso espositivo era pensato come un labirinto in cui le immagini rappresentavano le fasi della vita di un uomo (nascita, innamoramento, matrimonio, nascita dei figli, rapporto-padri figli, gioco infantile). A.RUSSO, *Storia Culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit. pp. 171-172.

¹⁷⁸ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 345-346.

sforzo, dimostrate dalle fotografie del Giro, ed in particolare dal primo piano di Giorgio Lotti,¹⁷⁹ durante il Giro d'Italia del 1965 (Foto. 104), quando riesce a scattare un'immagine di Felice Gimondi di un'intensità espressiva come forse non ce ne sono mai state nella fotografia sportiva, non sono più in grado di rispondere ai nuovi bisogni. Egli, maestro del ritratto, è tra gli spettatori durante la tappa che vede impegnati i ciclisti alle prese con il Passo dello Stelvio¹⁸⁰ mentre grossi fiocchi di neve cominciano a cadere. In questa impervia salita Lotti riprende Gimondi mentre, una volta sfilati gli occhiali, osserva il percorso davanti a sé; stringe, il fotografo, l'inquadratura sui soli occhi cerchiati dal ghiaccio, tramandando un'immagine che è il simbolo stesso della forza e della fatica.

Il ciclismo aveva aperto alla strada per una coscienza comune, ma ora si fa strada lo sport del calcio, che, esempio unico quello italiano, propone la retorica del successo e del risultato. Con il calcio si andava ad affermare una sorta di emulazione del tifoso con il proprio beniamino, e la fotografia, insieme all'apparato scritto, cercano di trasmettere sempre di più un'immagine dell'atleta come uno del popolo, come un amico o vicino di casa.

Il suo successo è sicuramente da ricercare nella capacità di essere spettacolo: i movimenti sono danza e nelle pause il protagonista può litigare o simulare. Sono gli stessi atleti che si mettono in gioco per rendere la propria immagine indimenticabile e le fotografie sono il mezzo per amplificare questi momenti. Parlando di simulazione e spettacolo, è la fotografia scattata a Michel Platini (Foto. 105) che riesce meglio di chiunque altra a dimostrare quanto un gesto o una situazione creata durante una competizione, e fotografata nel momento giusto, diventi importantissima per la propria immagine. La foto in questione è stata scatta dal fotografo Salvatore Giglio durante la partita Juventus-Argentinos Juniors del 1985. Dopo un gol annullato per fuorigioco, Platini si sdraia a terra (la posizione ricorda quella della statua del Canova di Paolina Borghese) in mezzo al campo da gioco e guarda consolato la porta avversaria. Salvatore Giglio è l'unico fotografo che non segue, con la macchina, il proseguo dell'azione, ma che

¹⁷⁹ Nasce a Milano nel 1937 e collabora con riviste importanti quali *L'Europeo*, *l'Illustrazione Italiana* e dal 1964 fa parte dello staff di *Epoca*. Dopo la chiusura della testata lavora con *Panorama* fino al 2002. <http://www.giorgiolotti.it/biografia/Biografia.html>.

¹⁸⁰ AA.VV., *Foto:box*, Contrasto books, 2009, p.460.

continua a mantenere la sua attenzione sul giocatore. Il merito è quello di essere riuscito a scattare un'immagine che, ancora oggi, è l'immagine simbolo del giocatore.

Essendo l'immagine e la spettacolarità dell'evento, l'elemento fondante, la fotografia si concentra sulla rappresentazione di questo fenomeno, mettendo in campo, è proprio il caso di dirlo, tutte le migliori tecniche e tecnologie dell'istantanea per cogliere il momento magico. I fotografi, sempre più numerosi, si collocano sulla linea di bordo campo ed il più vicino possibile all'azione. Insieme alle loro fotografie, dotate di grande forza espressiva, sono riusciti, a creare dei miti, rimasti nell'immaginario comune e rendere *topos* dei gesti immortalati proprio in queste occasioni, come la fotografia della rovesciata compiuta da Carlo Parola e prontamente immortalata da Carlo Bianchi durante la partita Fiorentina-Juventus del 1950 (Foto. 106). Chiunque, da bambino, abbia preso in mano un album di figurine della Panini, ricorda sicuramente l'immagine del calciatore che sembra quasi volare per intercettare la palla (Foto. 107). Ebbene, il merito dell'immagine del "Signor Rovesciata" che tutti ricordano, è da attribuire proprio a Carlo Bianchi ed alla sua velocità di scatto.

Lo sport del calcio è stato lo Sport, e lo è tuttora, in assoluto più fotografato e seguito, ma dagli anni Settanta, il senso di egualitarismo e democratizzazione¹⁸¹, derivati dai moti del '68, permette ai fotografi sportivi di dedicarsi ad immortalare eventi più di nicchia, facendo scoprire all'Italia ed agli Italiani nuove discipline e raccontando storie di nuovi personaggi.

Il tennis comincia ad essere seguito grazie alle vittorie di Adriano Panatta negli Internazionali di Roma e, solo due settimane dopo, nel Roland Garros (Foto. 109). Ma quel che più di tutto ha attirato l'attenzione dei fotoreporter su questo sport è stata la qualificazione per la Coppa Davis del 1976. La competizione si teneva a Santiago del Cile e gli anni sono quelli della dittatura di Pinochet. Adriano Panatta insieme a Antonio Zugarelli, Corrado Barazzutti, Paolo Bertolucci e Nicola Pietrangeli (Foto. 109), partono, non senza polemiche, alla volta del Cile. In questo caso, non è il gioco ad interessare i fotografi, ma è la provocazione di Panatta e del suo compagno di doppio Bertolucci a scatenare gli scatti. I due si presentano alla giornata del doppio indossando una maglietta Fila rossa, in segno di dissenso verso il governo dittatoriale. La loro fotografia,

¹⁸¹ R. BASSETTI, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, cit., p. 197.

ritratti vicino alla Coppa Davis, è un altro tassello della storia dello sport italiano (Foto. 110).

Restando sempre nello sport di nicchia, gli anni Settanta vedono anche lo sci protagonista. La *Valanga Azzurra* composta formata da Pier Gros, Gustavo Thoeni, Erwin Stricker, Helmut Schmalzi e Tino Pietrogiovanna, riesce in un'impresa mai compiuta prima: tutta la squadra riuscirà a piazzarsi nei primi posti nella gara di Berctesgaden per la Coppa del Mondo. Di questa impresa, purtroppo non rimangono immagini perché nessun fotografo si sarebbe mai aspettato che questo potesse succedere. Mentre la foto con i tre italiani sul podio, faceva il giro del mondo, anche gli ultimi due si piazzarono al quarto e quinto posto.

Ed insieme a questa nuova visione dello sport, cambia anche l'uso che ne viene fatto in fotografia. Già nel corso degli anni Sessanta i fotoreporter cominciarono a prendere coscienza della loro professione delineando una frattura della fotografia artistica, da quella documentaria. Ad incrementare la difficoltà che stava attraversando la fotografia è il caso della televisione che, da oggetto per pochi, si diffonde ben presto in ogni casa italiana, soppiantando per sempre quella necessità di documentazione per le immagini che fino ad allora era stato l'elemento portante per la fotografia.

La fotografia sportiva è sempre stata legata a filo unico con il giornalismo e, per questo motivo, resta al di fuori delle tendenze che dagli anni Settanta hanno pervaso la cultura fotografica del nostro paese e non solo, nella ricerca di un linguaggio autonomo e riconosciuto come espressione artistica, sebbene esistano delle eccezioni.

Se, agli albori, la fotografia sportiva è al servizio, come abbiamo visto, prima della propaganda fascista, poi della ricerca di valori comuni in un'Italia frammentata e per ultima come espressione della lotta di classe e dell'ascesa al successo, con la presa di coscienza del fotogiornalismo, in genere, e specificatamente sportivo, il fine della fotografia sportiva diventa un altro, più legato all'industria dello sport che ai valori fino ad ora promulgati.

CAPITOLO VI

FOTOGRAFIA SPORTIVA E COMUNICAZIONE

Il Novecento è considerato come il secolo della comunicazione e quando comparve lo sport risultò subito evidente che l'enorme interesse che suscitava nelle masse lo avrebbe portato ad esserne indiscutibilmente collegato.¹⁸² Come già evidenziato nel capitolo precedente, il ciclismo degli anni Venti e Trenta è il primo caso che dimostra come una pratica sportiva e la sua affermazione sia dovuta principalmente dal mondo della comunicazione (ricordiamo che il Giro d'Italia è un evento inventato ed organizzato dalla Gazzetta del Spor), e di come le sfide, ad esempio quelle già citate fra Coppi e Bartali, siano state utilizzate per aumentare la tiratura del giornale.

Dopo queste prime esperienze, lo sport ha scandito momenti importanti della storia italiana, anticipando situazioni e prevedendo trasformazioni, ma non solo, è stato anche un agente di mutamenti sociali e mediatici.

Negli anni si è assistita ad una esasperazione di tutta quella che è la comunicazione sportiva, ad opera dei giornali prima, e di radio e televisione in epoca più recente, che hanno portato ad una frammentazione delle proposte sportive, stimolando, in questo settore, un continuo bisogno di differenziazione, nel racconto e nella rappresentazione. Dal punto di vista della fotografia, il bisogno di specializzazione si comincia a sentire quando il dualismo radio-televisione invade la sfera sportiva, donando allo spettatore l'immediatezza dell'informazione e della spettacolarizzazione che fino a poco prima era stata prerogativa della fotografia. Se fino agli anni Sessanta la fotografia sportiva è complementare alla descrizione dell'evento sportivo ed alla formazione di una coscienza comune, con l'avvento dei nuovi mass media, la funzione puramente descrittiva viene a cadere a favore di una ricerca che la porta ad interpretazioni ed usi diversi. Per semplificare è possibile suddividere le nuove ricerche in tre macro-filoni: un primo

¹⁸² S. BALDUCCI, *L'industria della comunicazione sportiva: analisi, teorie, metodologie e strumenti*, Angeli, Milano 2007, pp. 22-23.

racchiude in sé tutte quelle fotografie che si occupano di comunicazione/documentazione dell'evento sportivo, siamo nell'ambito della fotografia ad uso giornalistico; il secondo, riguarda la fotografia ad uso pubblicitario, ed infine il terzo prende in considerazione la fotografia al servizio della sponsorizzazione, siamo in questi ultimi due nell'ambito del marketing sportivo. I tre paragrafi successivi tentano di spiegare il perché di questa suddivisione.

6.1 Fotografia e giornalismo

Per capire che tipo di utilizzo viene fatto in ambito giornalistico della fotografia, è innanzitutto indispensabile partire dalla presa di coscienza della figura del fotoreporter che avviene tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il fotogiornalismo in Italia si sviluppa assai tardi rispetto ad altri paesi, e la causa è da ricercare, come già analizzato nel capitolo precedente, nell'uso elitario della fotografia e dalla cultura letteraria-umanistica che da sempre pervade il nostro paese. La professione del fotoreporter è stata, quindi, trattata per anni in rapporto di sudditanza rispetto a quella di cronista e, solo negli anni Cinquanta, si comincia a riconoscerle una certa autonomia, parallelamente alla diffusione delle opere di Cartier-Bresson e di Robert Capa.¹⁸³

La fiducia nell'ideologia del momento decisivo, nella ricerca del gesto o della situazione irripetibile, ribalta completamente quelle che fino ad allora erano state le basi dell'uso della fotografia, aprendo un dibattito che porta alla divisione della fotografia descrittiva-documentaria, dalla corrente più "artistica", che persegue una ricerca e una meditazione sul linguaggio fotografico. Questo dibattito, che ancora oggi non si può dire terminato, aumenta il divario, già presente, fra fotografi-artisti e fotografi-documentari.

In ambito sportivo, il dibattito tocca solo relativamente i fotografi di questo genere, perché essi, e le loro fotografie, vivono in funzione della stampa che sempre più ne richiede l'utilizzo, soprattutto nel momento in cui, con il diffondersi dei nuovi media (radio e televisione), cambia completamente il rapporto tra spettatore e sport. Il fotografo si trova a doversi confrontare con altri mezzi comunicativi che rendono obsoleti i modelli fino ad ora seguiti per trattare di sport. La mera fotografia descrittiva, in cui lo sportivo o l'evento sono fotografati in funzione di un testo di cronaca, non è più

¹⁸³ A. RUSSO, *Storia Culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, p.278.

richiesta né è più di nessuna utilità ai giornali, loro fonte di sostentamento, ma si comincia a ricercare una fotografia in cui sia lo spettacolo, il soggetto dell'immagine. Per spettacolo si intende, in questo caso, un momento dell'azione o della competizione di particolare impatto visivo ed emozionale, sia questo un goal, una rimonta o l'arrivo al traguardo.

Prima di arrivare a questo livello di presa di coscienza, la fotografia ed il giornalismo italiano hanno dovuto passare una fase di assestamento fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Gli anni Cinquanta segnano la linea di confine fra lo sport per pochi ed invece lo sport di massa; come è stato dimostrato nel secondo capitolo, alla visione di epoca fascista e del primo dopoguerra dello sport come mezzo di propaganda, a partire dagli anni Cinquanta si assiste ad un sostanziale cambiamento della visione e fruizione dello sport, in concomitanza con l'industrializzazione del paese. In questo nuovo contesto industriale e capitalistico si sviluppa una nuova categoria di sportivi, detti "passivi"¹⁸⁴, i quali non partecipano in prima persona alla pratica sportiva ma la seguono sui giornali, e più di recente in televisione. Per sopperire al bisogno di informazioni che richiede questa nuova categoria si affiancano in Italia, alla più vecchia *Gazzetta dello Sport*, fondata nel 1913, e de *Il Littorale* (rinominato *Corriere della Sera* dopo la caduta del fascismo), *Stadio* (nato a Bologna nel 1945) e *Tuttosport* (anch'esso del 1945), entrambi divenuti quotidiani nel 1951¹⁸⁵. A rendere possibile la contemporanea presenza delle quattro testate corrisponde la suddivisione d'interesse dell'italiano sul territorio nazionale.¹⁸⁶

A causa della predominanza delle grosse testate sportive¹⁸⁷, dell'aumento dello spazio dedicato allo sport nei quotidiani d'informazione, ma soprattutto del fenomeno televisivo che dalle Olimpiadi del 1960 diventa a tutti gli effetti il canale comunicativo

¹⁸⁴ A. BISCARDI, *Da Bruno Roghi a Gianni Brera: storia del giornalismo sportivo*, Guaraldi, Rimini 1973.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp.116-117.

¹⁸⁶ I quattro grandi giornali, si dividono l'Italia: la *Gazzetta dello Sport* copre il territorio di Milano, *Tuttosport* quello di Torino, *Stadio* la zona di Bologna ed infine *Il Corriere dello Sport* quella di Roma e del Sud Italia.

¹⁸⁷ Secondo uno studio effettuato da Angelo del Bocca, con dati purtroppo non molto certi, si stima che nei due anni fra il 1965 ed il 1967, la tiratura di questi quattro giornali (superiore alle 100.000 copie) li fa entrare nella classifica dei 19 giornali più venduti in Italia. Questi dati sono ancora più sbalorditivi se confrontati anche con l'aumento delle tirature di altri giornali politici e d'informazione, per i quali, dopo l'inserimento di rubriche dedicate allo sport, si assiste ad un aumento complessivo di vendite, che diventa rilevante il lunedì in cui gli inserti di cronaca per gli avvenimenti della domenica contano un numero di pagine cospicuo.

preferito per la cronaca sportiva, nasce l'esigenza di una specializzazione in grado di rendere competitivo un giornale rispetto al suo concorrente. A dare uno stimolo in più a giornalisti e fotografi per cercare un nuovo linguaggio sportivo collabora la nascita della trasmissione radiofonica *Tutto il calcio minuto per minuto*, che è capace di cambiare le abitudini degli italiani incollandoli con le orecchie alla radio nei giorni festivi e, soli dieci anni più tardi, la nascita del programma televisivo *Novantesimo minuto*.

L'era della televisione, come si è detto, ha una forte influenza sia sui fruitori "passivi" dello sport, sia sulla stampa specializzata che evolve passando da un'informazione di tipo cronachistico, ad una revisione critica, con articoli che oscillano fra le valutazioni tecniche e le trasposizioni metaforiche¹⁸⁸. Altri fattori influiscono sulla stampa: la razionalizzazione avvenuta nel lavoro delle redazioni (il giornalista diventa specializzato e si elabora un linguaggio prettamente sportivo e la figura del fotografo comincia ad essere riconosciuta a livello professionale); le innovazioni tecniche avvenute nel campo dell'editoria (sfruttate in maniera assolutamente disinvolta nella stampa sportiva che gioca con titoli, colori e fotografie). Tramontano i modelli classici soppiantati da una trattazione grafica innovativa e di maggior impatto, fanno la comparsa i titoli a carattere cubitale che occupano gran parte della pagina, con stili diretti e semplici atti ad attirare l'attenzione del pubblico, e fotografie che occupano quasi tutto il restante spazio.

Riconosciuti i nuovi limiti (dati dai nuovi media), i giornalisti si imbattono nella necessità di trovare nuovi modi per mantenere attiva la pubblicazione del giornale, creando con la televisione e la radio un rapporto di alleanza più che di concorrenza. Se la cronaca non è più sufficiente alla sussistenza di un giornale sportivo, allora i giornalisti trovano altre argomentazioni che attirino nuovo pubblico e che fidelizzino quello già esistente. Non si tratta più, quindi, di raccontare la gara, la competizione perché, per questa, la televisione e la radio lo fanno in maniera immediata ed esaustiva, ma il *fatto* (che sia questo un gol, piuttosto che un sorpasso o la vincita) diventa l'occasione per allargare i confini dettati dalla singola competizione a comprendere l'intera cornice.

La novità più rilevante è sicuramente l'interesse che il giornalismo, e di conseguenza il fotografo, cominciano ad avere per tutto ciò che accade dietro l'obiettivo della cinepresa. La televisione, così come la radiocronaca non sono in grado, ovviamente di trasmettere e

¹⁸⁸ A. BISCARDI, *Da Bruno Roghi a Gianni Brera: storia del giornalismo sportivo*, cit.

raccontare quello che succede al di fuori del campo da gioco; mentre la fotografia, diventa l'alleato essenziale per raccontare e mostrare al mondo anche la passione degli spettatori mentre gioiscono o si disperano assieme al loro beniamino (non a caso sarà proprio fra gli anni Sessanta e Settanta che nasceranno i gruppi di tifoseria organizzata) o degli allenatori mentre incitano il loro allievo o esultano al raggiungimento del traguardo.

Quando si parla di interesse per lo sport, e la sua conseguente trattazione sui giornali sportivi, è indispensabile prendere come riferimento il gioco del calcio che dagli anni Settanta diventa a tutti gli effetti un fenomeno sociale totale ed un vero e proprio mezzo di comunicazione di massa, soppiantando per sempre il primato del ciclismo. Esso è, senz'ombra di dubbio, lo sport più seguito in Italia, basti confrontare l'elevata visibilità che gli è data nei giornali rispetto a qualsiasi altro tipo di sport; visibilità garantita sia dal numero di pagine dedicate al calcio, sia dall'enorme quantità di fotografie, che spesso e volentieri occupano quasi tutta la pagina, di questo sport e dei suoi protagonisti.

A titolo di esempio per dimostrare il ruolo sempre maggiore che la fotografia acquista in ambito giornalistico, in rapporto sia alle innovazioni editoriali che al ruolo sempre maggiore che acquista il calcio nella diffusione di massa, si sono prese in considerazione le quattro prime pagine della *Gazzetta dello Sport* uscite in corrispondenza delle vittorie ai Mondiali degli "azzurri" nel 1934, 1938, 1982 e 2006. Si è scelto di prendere in esempio queste quattro prime pagine in primo luogo perché coprono gli anni presi in considerazione nell'uso della fotografia in ambito giornalistico e, in secondo luogo, perché raccontano la storia del calcio dal punto di vista delle vittorie più importanti, che portano ad un aumento di interesse dei fotografi che riconoscono in questo sport la maggiore fonte di sostentamento.

Partendo dal 1934, la prima pagina segue ancora quelli che sono i precetti di uno stile classico della trattazione giornalistica, ma soprattutto è da notare come essa sia divisa a metà fra la vittoria degli italiani ai campionati del Mondo e la vittoria di Learco Guerra al Giro d'Italia, a dimostrazione di quanto sostenuto fino ad ora nella visibilità di uno sport rispetto ad un altro. L'uso della fotografia non ha nessuna valenza descrittiva ma ricopre uno spazio molto ristretto all'interno della pagina. Sono tre immagini: due più piccole e ravvicinate sono due primi piani di calciatori della squadra italiana ed una terza è, sempre in primo piano, ritrae il viso del vincitore del Giro.

Con la prima pagina del 1938 si cominciano a notare alcune differenze nell'uso della fotografia. Sebbene siano ancora seguiti i modelli classici: il titolo dell'articolo principale è articolato su due righe ed il testo, con la cronaca completa dell'evento, è molto lungo e riempie quasi tutto il restante della pagina; le fotografie acquistano maggiore rilevanza. Ancora una volta si limitano ai primi piani dei giocatori, ma la differenza sostanziale risiede nel fatto che l'uso che viene fatto di queste immagini diventa un valido sostegno visivo per il riconoscimento dei protagonisti di questa "impresa". Il fascismo è molto sensibile all'uso della vittoria come propaganda, ma soprattutto, così come abbiamo messo in luce con il caso del boxer Carnera, è incline all'uso dell'atleta vincitore come conferma della supremazia della razza italiana. Analizzata da questo punto di vista, è evidente come la scelta di presentare, sulla prima pagina del giornale, i primi piani dei giocatori e dell'allenatore, associate alla figura di Mussolini, siano in linea con i precetti della propaganda dell'epoca.

Un grosso salto in avanti ci porta alla vittoria dei Mondiali avvenuta nel 1982. Le trasformazioni che sono state messe in luce nell'ambito dell'editoria e della nuova organizzazione, in fatto di impaginazione, avvenuta fra il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, sono riassunte in maniera magistrale in questa prima pagina. In primo luogo è il titolo che la *Gazzetta* dell'11 Luglio 1982 intitola la vittoria degli Italiani ad esprimere nel modo migliore i cambiamenti: *Italia-Germania 3-1. Campioni del Mondo!*

La televisione è ormai entrata nelle case di tutti, e rispetto agli inizi (ricordiamo che in ambito sportivo il primo momento di rilievo lo ebbe con le Olimpiadi di Roma nel 1960) ha sviluppato ormai un linguaggio proprio, acquisendo il ruolo unico e di primo piano nella cronaca dell'evento. Alla fotografia non è più richiesto di ritrarre i giocatori perché gli italiani li conoscono ormai molto bene, ma quello che viene richiesto è di immortalare immagini che trasmettano il *pathos* della vittoria e che siano di grande impatto visivo. Dopo più di quarant'anni l'Italia di Bearzot riesce a riconquistare la Coppa del Mondo. Il successo è festeggiato dalla squadra portando in trionfo il loro allenatore, momento immortalato nella grande fotografia al centro della pagina, ma è proprio la coppa, innalzata dal capitano della squadra Zoff, che riesce, meglio di qualsiasi altra parola, a riassumere la felicità e l'orgoglio di questa squadra; la didascalia recita: *Nel sorriso del portiere c'è la gioia di tutti gli italiani*¹⁸⁹. Questa fotografia entra a far parte della storia dello sport italiano; ancora oggi, per appassionati e tifosi, rivedere questa immagine

¹⁸⁹ *La Gazzetta dello Sport*, 11 Luglio 1982, p. 1.

significa rivivere il momento più emozionante della storia del calcio. Il significato emozionale di questa immagine rimane invariato fino al 2006, anno della quarta vittoria dell'Italia, e dell'ultima prima pagina presa in considerazione per questo confronto. Che questa prima pagina si voglia porre come ideale continuazione di quella del 1982 è evidente dalla ripresa dei temi e soprattutto dall'impostazione grafica e stilistica. A cominciare dal titolo: *Tutto vero! Campioni del mondo* e, a seguire, dal trafiletto che affianca la figura di Lippi (allenatore nel 2006) a quella di Bearzot (allenatore nel 1982), l'impresa degli "azzurri" ai Mondiali di calcio del 2006 è trattata, dal punto di vista della comunicazione, in maniera simile rispetto a quella di ventiquattro anni prima.

Non sono solo i testi a rimandare il lettore indietro nel tempo, ma soprattutto la fotografia L'immagine di Zoff (capitano nel 1982 della squadra italiana) che alza la coppa è diventata, nel ricordo dei tifosi, come il simbolo della vittoria, e, l'orgoglio trasmesso da quel sorriso, è divenuto lo specchio dell'orgoglio italiano. È stata, per questo, un'immagine che ha svolto il suo scopo, quello di rendere icona la vittoria e la squadra. Senza dubbio, quindi, la scelta di inserire la fotografia di Cannavaro, mentre compie lo stesso movimento di alzare la Coppa verso il cielo, piuttosto che una qualsiasi altra della competizione, al centro della prima pagina è da ricercare proprio nella volontà di trasmettere le stesse emozioni.

A questa ricerca "romantica" ed emozionale, si deve, però affiancare, anche un altro fattore: il superamento dei tre milioni di lettori¹⁹⁰, un record, che la Gazzetta dello Sport aveva ottenuto sulla scia del successo dopo la vittoria dell'Italia ai Mondiali di Spagna nel 1982. È inevitabile, quindi, anche se non è possibile provarlo con fonti certe, concludere che la scelta della fotografia che ha fatto il giro del mondo sia da ricondurre alla speranza di emulare se non superare quel record.

6.2 Fotografia e pubblicità

L'elemento chiave per capire ed analizzare lo sport in epoca contemporanea è il riconoscimento di questo come media.¹⁹¹

¹⁹⁰ S. BALDUCCI, *L'industria della comunicazione sportiva: analisi, teorie, metodologie e strumenti*, cit., p. 123.

¹⁹¹ M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare: mass media e società moderna*, Net, Milano 2002.

Definire lo sport come medium significa riconoscere la sua capacità di diversificazione, di penetrazione, all'interno della vita sociale degli individui, ed anche la capacità di generare interesse per cui è *difficile ipotizzare processi comunicativi dai quali i media siano esclusi, al punto da modificare radicalmente i comportamenti quotidiani e la qualità della vita* (cit.).¹⁹²

Nel rapporto con la stampa (e in seguito con televisione e radio) lo sport è riuscito ad affermare la sua supremazia dal punto di vista della leadership economica, sociale e comunicativa, tanto che non esiste Nazione o personaggio che non abbia usato lo sport come mezzo per raggiungere fini o obiettivi, o come elemento comunicativo per favorire la legittimazione di sé stesso o della propria attività.¹⁹³

Il passaggio dal riconoscimento di queste proprietà al marketing sportivo è comunque stato lungo e difficile. Le difficoltà sono da ricondurre allo stesso fenomeno che ha ritardato lo sviluppo della fotografia sportiva, cioè la tradizionale visione aristocratica (per cui lo sport era considerato un fenomeno "plebeo") che porta gli studiosi a ricondurlo, in maniera semplicistica, ad una categoria di sottoprodotto della cultura di massa. Nonostante la tradizionale diffidenza dell'élite culturale italiana, lo sport e la pubblicità sono riconosciuti come due potenti strumenti di comunicazione di massa che erano in grado di sintetizzare valori di eccellenza e di visibilità morale. Il primo acquista, con il secondo dopoguerra, la capacità di coinvolgere un pubblico sempre maggiore, mentre la seconda diventava un "marchio parlante" in cui l'uso della fotografia è il mezzo comunicativo migliore in un paese ancora prevalentemente analfabeta. In questo senso entrambi erano funzionali al nuovo mercato industriale che si andava formando in Italia. Solo verso la fine degli anni Ottanta il marketing ha fatto la sua apparizione nel mondo dello sport, generando un aumento sempre maggiore di afflusso di denaro dovuto a diversi fattori¹⁹⁴ che hanno dato vita ad un circolo virtuoso in cui sponsor, media e pubblico sono attratti da squadre o atleti vincenti.

La trasformazione dello sport da fenomeno popolare e di intrattenimento, ad attività economica comporta un cambiamento radicale nell'utilizzo della fotografia sportiva. Se

¹⁹² *Ivi*, p. 72.

¹⁹³ M. NICHOLSON, *Sport and the media: managing the nexus*, Elsevier, Amsterdam 2007, pp.95-98.

¹⁹⁴ I fattori presi in considerazione dal marketing sportivo sono: l'incremento del valore delle sponsorizzazioni e dei diritti televisivi, la fruizione da parte del pubblico e la nascita e sviluppo del merchandising. B. RICCI, *Campione, farò di te una star! : la gestione professionale dei campioni dello sport*, Angeli, Milano 2004 p. 43.

in ambito giornalistico, come è già stato messo in evidenza, il cambiamento è dovuto al maggior spazio che questa viene ad occupare all'interno di una pagina, ed all'informazione che riesce a dare; nell'ottica del marketing sportivo, essa serve a legittimare, affiancare, pubblicizzare un atleta o una squadra al suo sponsor. Il passaggio è, quindi, dall'ambito informativo al comunicativo. Quando si parla di comunicazione ci si riferisce ad una necessità, propria ormai di tutte le aziende, di indirizzare i propri prodotti ad un mercato pubblico, e lo sport non fa differenza. Nonostante mantenga un'efficacia nell'espansione della notorietà e sulla crescita di interesse in un pubblico sempre più ampio di persone, per l'industria sportiva è essenziale oggi individuare i target¹⁹⁵ ai quali intende rivolgersi per sviluppare una mirata comunicazione capace di rispondere agli obiettivi che si vogliono raggiungere.

Una volta individuati i destinatari della comunicazione, bisogna mettere a punto il contenuto del messaggio che si desidera trasmettere. In ambito sportivo il più importante ed imprescindibile sarà il risultato agonistico, ma in questo caso l'operatore di marketing non può intervenire, né può influenzarlo in nessun modo; può invece intervenire creando una struttura adeguata in grado di consolidare ed amplificare gli effetti delle vittorie sul campo.¹⁹⁶

Tra gli strumenti che posso essere utilizzati per tali scopi, oltre alla già citata trilogia stampa-radio-televisione, si aggiunge in tempi moderni la pubblicità.¹⁹⁷ Il taglio della pubblicità sportiva è di tipo emotivo, cioè si fonda sulla capacità di un atleta o di una squadra di creare una rete di consensi.

Viviamo in un'epoca in cui la pubblicità è il mezzo di comunicazione per eccellenza, ogni giorno e in ogni luogo essa ci raggiunge: sui giornali, nei manifesti che sono ormai parte del panorama urbano, per televisione, in internet, insomma ogni momento della nostra vita, o quasi è scandito da consigli, più o meno voluti, da parte di aziende che, con i più svariati mezzi, cercano di convincerci che il loro prodotto o servizio sia per noi

¹⁹⁵ Con target si identificano i destinatari della comunicazione che variano dai sostenitori della società (per i quali si creano giornali ufficiali e spazi dedicati) ad una più generica categoria di appassionati (identificabili solo come amanti del gesto atletico e per i quali è necessario il tramite dei mass-media in grado di trasmettere le prestazioni atletiche ed un gioco sempre più spettacolare).S. CHERUBINI, *Il marketing sportivo: analisi, strategie, strumenti*, Angeli, Milano 1997, pp. 152-155.

¹⁹⁶ *Ivi*, p.156.

¹⁹⁷ Per pubblicità si intende: *ogni forma di comunicazione di massa, a pagamento e con esplicita indicazione dell'inserzionista, volta ad indurre, direttamente od indirettamente, ad azioni vantaggiose per l'inserzionista stesso.* (cit.). S. CHERUBINI, *Il marketing sportivo: analisi, strategie, strumenti*, cit., pp. 159.

indispensabile. In termini generali, la fotografia è divenuta indispensabile in quanto visibilmente stimola la nostra attenzione e, tramite l'accostamento dello sport o del testimonial sportivo all'azienda pubblicizzata, riesce a comunicare in maniera diretta i suoi molteplici valori.

Per primo la velocità e il dinamismo, temi analizzati sin dalle prime esperienze nel campo fotografico e molto cari ai futuristi, che nel ciclismo trovano il mezzo per esprimersi: è il caso, ad esempio, della campagna pubblicitaria per il treno Italo. La pubblicità è stata concepita attraverso la collaborazione fra l'agenzia pubblicitaria TBWA e la HMNS e le fotografie sono state affidate ad Anna Faragona¹⁹⁸. Nelle prime due (Foto. 115) la fotografia rende il taglio ironico e divertente che si è voluto dare a questa campagna, dove i partecipanti al Giro d'Italia sono comodamente seduti in treno per godere del comfort che il treno offre; ma è nella terza (Foto. 116), invece, che si giustifica lo scopo di sottolineare come la proprietà intrinseca della velocità delle gare ciclistiche sia il legame con Italo, fotografando ciclisti in scia che compongono la sagoma del treno.

Per secondi la fatica e il sacrificio che sono ben espressi nelle immagini riprese per la campagna pubblicitaria della linea di abbigliamento Adidas Techfit. La campagna è stata ideata dall'agenzia TBWA che utilizza delle fotografie scattate da Marco Cremascoli¹⁹⁹ durante una reale performance dei tre testimonial del rugby italiano (Mauro e Mirco Bergamaschi insieme a Martin Catrogiovanni). Il fotografo riesce a riprendere il momento di maggiore sforzo e il sacrificio che questi tre atleti compiono mentre, sfidando la pioggia, corrono con il pallone in mano verso l'agognata meta. L'immagine, quindi, serve a valorizzare la performance degli atleti che usano questa particolare linea di abbigliamento (Foto. 118-120).

Ad Eolio Perfidio²⁰⁰ è affidata la parte fotografica per un altro valore sportivo: l'amicizia e la solidarietà. Per pubblicizzare la giornata nazionale dello sport paralimpico egli fotografa la campionessa mondiale di scherma Valentina Vezzali, riconoscibile peraltro solo dal nome sulla tuta, mentre si appresta a gareggiare contro un'avversaria (Foto. 121). In questo caso la fotografia esprime, con estrema sensibilità, la solidarietà e l'amicizia verso gli atleti diversamente abili, ma non solo, infatti la scelta di mettere sullo stesso piano, quindi su di una sedia a rotelle, la Vezzali, vuole trasmettere il valore di

¹⁹⁸ <http://collettivosp.wordpress.com/tag/anna-faragona/>.

¹⁹⁹ <http://www.marcocremascoli.it>.

²⁰⁰ <http://www.eoloperfido.com/aboutme.html>.

parità di ogni individuo, che purtroppo è solo in questi ultimi decenni che ha cominciato ad essere riconosciuto. Sempre di amicizia e di valore di squadra parla un'altra pubblicità dell'Adidas, pensata dall'agenzia di comunicazione BCUBE²⁰¹, questa volta in maniera più esplicita perché la fotografia immortalava la squadra italiana di rugby mentre, abbracciati, si preparano ad affrontare insieme una nuova sfida ((Foto. 122).

In ultima analisi, è lo sport come portatore del valore della salute fisica ad attrarre le aziende che producono alimentari. Infatti, affiancare un testimonial sportivo ad un alimento, diventa il mezzo per garantire al pubblico che quel determinato prodotto è di ottima qualità, perché, si sa, l'atleta deve avere una buona alimentazione e sceglie solo le qualità migliori: la Grissin Bon (Foto. 123) utilizza l'immagine di Carolina Kostner, pattinatrice italiana, per dimostrare come il grissino sia leggero, mentre la fotografia di Flavia Pennetta (Foto. 124) con racchetta da tennis in mano e volto segnato dalla fatica, pubblicizza²⁰² la bevanda Gatorade come dissetante e come modo efficace per scacciare la fatica.

6.3 Fotografia e sponsor

Affiancare un prodotto ad uno sport, come abbiamo visto, assicura l'entrata in gioco di molti valori che sono propri della disciplina sportiva, ma, nel panorama di marketing contemporaneo, non è più solo la pubblicità intesa in modo classico che può garantire il necessario ritorno d'immagine. A questa si affiancano sempre più altri due strumenti: la promozione²⁰³ e le pubbliche relazioni²⁰⁴. Le tre variabili sono, oggi, legate in maniera indissolubile, tanto che non può esistere una senza l'altra.

²⁰¹ http://bcubeitalydemo.lbdevelop.com/?page_id=2.

²⁰² L'immagine fa parte della campagna pubblicitaria "Sete di gloria" pensata in occasione degli Internazionali Bnl di Roma. L'agenzia DLV BBDO si è avvalsa della collaborazione con Nicola Carignani per la parte fotografica. <http://archivio.youmark.it/article/37945/news-Nuova-campagna-Gatorade-adv-e-stampa,-firma-DLV-BBDO-youmark>.

²⁰³ Promozione intesa come: *l'insieme delle attività volte a sollecitare il consumatore, l'intermediario o eventuali consiglieri di acquisto attraverso incentivi che possono generare una reazione a breve termine.* (cit.) S. CHERUBINI, *Il marketing sportivo: analisi, strategie*, cit., p. 217.

²⁰⁴ Pubblica relazioni intese come: *attività varie di comunicazione tendenti a costruire presso vari pubblici, attraverso contatti con persone di una certa influenza, uno stato favorevole all'azienda ed ai suoi prodotti, in termini di conoscenza, apprezzamento e comportamenti.* (cit.) *Ibidem*.

Parlare di promozione significa prendere in considerazione un altro elemento che caratterizza la struttura delle aziende sportive dei nostri giorni: la sponsorizzazione.²⁰⁵

A differenza della pubblicità classica, la sponsorizzazione utilizza i mezzi di comunicazione in maniera indiretta, tramite l'accostamento del suo nome all'evento o personaggio sponsorizzato creando un legame fra le due parti.²⁰⁶

Al fianco dei nuovi media di comunicazione (con particolare riferimento a televisione ed internet) la fotografia si impone come uno dei modi più efficaci per la comunicazione degli elementi fin ora descritti, per il suo carattere emozionale e, soprattutto, per la sua capacità di poter durare nel tempo.

L'esempio migliore, in tal senso, si riscontra ancora una volta nel ciclismo ed in particolar modo, nel dualismo Fausto Coppi-Bianchi. Le aziende di biciclette erano fondamentali nel ciclismo perché fornivano il mezzo necessario alla pratica dell'attività agonistica e, dall'altro lato, il ciclismo era funzionale all'azienda perché era in grado di offrire una maggiore visibilità rispetto agli altri sport: la scritta "Bianchi" sulla maglietta di Coppi, pubblicizza per tutta Italia la bicicletta sulla quale corre il campione (Foto. 125-126). Certo il vedere il marchio dell'azienda su di un capo di abbigliamento aiuta la sua riconoscibilità, così come le continue vittorie hanno senza dubbio portato al successo dell'impresa sponsor, ma l'ampia diffusione non sarebbe mai esistita, se non in maniera nettamente inferiore, senza la fotografia. L'identificazione fra il campione e l'azienda è garantita dalle decine di immagini scattate durante le sue gare, nelle quali la casacca bianco-celeste, con impressa il nome dell'azienda, diventa protagonista quasi quanto l'atleta, garantendo una riconoscibilità anche per coloro che non potevano assistere in prima persona al passaggio del Giro ma che lo seguivano sui giornali.

L'azienda Bianchi aveva la funzione di quello che oggi è definito sponsor tecnico²⁰⁷, così come oggi lo è, ad esempio, la già menzionata Adidas, sponsor della nazionale Italiana di

²⁰⁵ Il fenomeno nasce nella prima metà degli anni Cinquanta come mecenatismo sportivo (l'imprenditore-filoso decideva di realizzare investimenti nella propria squadra del cuore al fine di ottenere una qualche promozione personale o un aumento di notorietà per la propria azienda), ma negli anni Settanta si riconosce la valenza economica di tale pratica, trasformandola in un contratto commerciale a tutti gli effetti. P. ZAGNOLI, *Sport-marketing: il nuovo ruolo della comunicazione*, Angeli 2005, pp. 327-328.

²⁰⁶ S. CHERUBINI, *Il marketing sportivo: analisi, strategie, strumenti*, cit., p. 249.

²⁰⁷ Lo sponsor tecnico si lega tecnicamente allo sport e spesso si riferisce ad aziende che forniscono attrezzatura e abbigliamento all'atleta o alle squadre. S. BALDUCCI, *L'industria della comunicazione sportiva: analisi, teorie, metodologie e strumenti*, cit., p. 89.

Rugby, nonché produttrice di molte calzature sportive; ma il panorama di marketing contemporaneo ha favorito la divulgazione di molti altri tipi di sponsorizzazione.

Non per forza, quindi, lo sponsor deve essere un'azienda che si occupa di produzione di attrezzature sportive, ma si allarga fino a comprendere quelli che rientrano nella categoria di:

- sponsor di settore²⁰⁸: è il caso della Red Bull, nota bevanda energetica, che riesce ad avere un'ottima visibilità grazie ai loghi impressi sull'abbigliamento o sulle attrezzature che gli atleti utilizzano nelle loro performance e che sono immortalati, sia durante le gare, che in campagne fotografiche pensate appositamente per identificare l'atleta con il suo sponsor²⁰⁹(Foto. 127-130)
- sponsor extra-settore²¹⁰: ad esempio la Marlboro, multinazionale di tabacchi e sponsor ufficiale della Formula 1 (Foto.131-132). Il logo è sempre stato impresso ben visibile sulle vetture, prima con il nome intero del prodotto e in anni più recenti con il solo codice a barre. Da quest'anno, invece, le limitazioni statali in fatto di campagne pubblicitarie sul fumo, hanno costretto la Formula 1 a cercare nuovi finanziatori (Santander, Kasperky) (Foto.133).

Non sempre sono riconducibili in maniera intuitiva a quello scambio di valori citato prima, ma hanno come comune obiettivo quello di allargare la loro conoscenza ad un pubblico maggiore e differenziato, e la conoscenza dipende dalla comunicazione che viene fatta.

Per garantire la corretta trattazione di questa esigenza diventa indispensabile strutturare un ufficio stampa professionale al proprio interno o, in alternativa, affidarsi a strutture esterne, che si occupino, da un lato, dell'immagine complessiva dal punto di vista delle performance della squadra o dell'atleta, e dall'altra della visibilità degli sponsor e della pubblicità. Se l'azienda che sponsorizza non ottiene il giusto ritorno in termini di immagine non avrà più interesse ad investire del denaro presso la società sportiva, mentre dall'altra parte la società, perdendo lo sponsoring sarebbe costretta a

²⁰⁸ Sono produttori di beni e servizi non direttamente destinati agli sportivi ma che possono essere utilizzati ai fini agonistici ,ad esempio bibite energetiche o prodotti dietetici. *Ibidem*.

²⁰⁹ <http://www.redbull.com/it/it/athletes>.

²¹⁰ Sono produttori di beni e servizi che non hanno niente a che fare con lo sport e che talvolta ne sono molto distanti. S. BALDUCCI, *L'industria della comunicazione sportiva: analisi, teorie, metodologie e strumenti*, cit., p. 89.

cercare nuovi finanziatori con il conseguente enorme dispendio in termini di tempo e di energie.

Prendiamo in analisi il caso de La Press. Nata a Torino nel dopoguerra come Agenzia Fotogiornalistica con il nome di Publifoto, è diventata oggi l'azienda leader nel settore del fotogiornalismo sportivo.²¹¹ Si occupa di gestire l'immagine fotografica di atleti, ad esempio Alessandro del Piero (Foto. 134) e di alcune delle più importanti società sportive italiane, fra cui la Juventus, per la quale ha curato tutta la produzione fotografica (dal marketing, alla cronaca sportiva, alle pubblicazioni della società) sin dal 1997²¹² (Foto.135-136). La società ha a disposizione 24 fotografi che seguono la squadra in ogni partita e che sono in grado di fornire le immagini giuste e più opportune, anche dal punto di vista commerciale, ai media.²¹³ L'obiettivo è di diffondere fotografie che siano sempre coerenti con l'immagine complessiva che il club, o società sportiva, ha deciso di trasmettere.

Il caso dell'agenzia La Press mette in evidenza come la gestione organizzata e coerente degli aspetti fotografici di una società sportiva sia l'elemento fondante di una buona comunicazione, sia questa incentrata sulla promozione dell'evento, sia sotto l'aspetto pubblicitario che sulla visibilità degli sponsor (Foto.137-139).

Con quest'ultimo capitolo conclusivo, si è cercato di dimostrare come la fotografia sportiva in Italia sia oggi ricondotta, e relegata, all'ambito della comunicazione. Dal punto di vista giornalistico, essa è utilizzata per creare l'immediatezza visiva capace di emozionare il lettore, con le indimenticabili performances degli atleti, che in questo modo sarà invogliato all'acquisto del giornale. Mentre, nell'ambito degli aspetti correlati all'industria sportiva (pubblicità e sponsorizzazione), essa è utilizzata per creare un'immagine della società o dell'atleta che risponda alle loro scelte di marketing.

²¹¹ <http://www.lapresse.it/chi-siamo/lapresse>.

²¹² S. CHERUBINI, M. CANIGIANI, A. SANTNI, *Marketing, comunicazione, eventi: l'esperienza dello sport*, Angeli, Milano 2005, p. 125.

²¹³ S. CHERUBINI, M. CANIGIANI, A. SANTNI, *Marketing, comunicazione, eventi: l'esperienza dello sport*, cit., pp. 126-127.

CONCLUSIONE

La tesi si proponeva di porre in evidenza come la fotografia sportiva in Italia si sia sviluppata come sostegno visivo ai messaggi che sono stati attribuiti allo sport.

L'analisi della fotografia durante il periodo fascista dimostra, senz'ombra di dubbio, che l'uso fatto, è al servizio dell'ideologia e della propaganda. Fotografare l'atleta, fosse questo lo stesso Mussolini o i giovani italiani, aveva lo scopo di "educare" il popolo italiano alla cura del proprio corpo ed al senso dell'ordine e della disciplina, in visione dell'arruolamento nell'esercito per difendere la patria.

I principi di base cambiano con la fine della guerra, ma la fotografia sportiva mantiene la sua funzione di supporto visivo. Le sperimentazioni che, nel contesto internazionale, hanno segnato lo sviluppo di un linguaggio autonomo in questo campo, in Italia sono giunte assai tardi. Se, a questa problematica, si aggiunge la diffidenza, se non addirittura totale sfiducia, che l'*intelligentia* attribuisce alla fotografia, e ancor di più al fotografo sportivo, appare evidente come non si siano potuti creare i presupposti per la formazione di un linguaggio indipendente.

Solo in tempi recenti, si parla degli anni Sessanta, al fotografo sportivo è stata riconosciuta una certa indipendenza e il riconoscimento della sua professionalità.

Dal linguaggio retorico, nella fotografia, del periodo fascista, si passa, negli anni Sessanta, ad uno realistico in cui le immagini sportive adottano uno stile semplice ed efficace per trattare di valori, comuni a tutti gli italiani.

Tirando le fila, ho potuto dimostrare che la fotografia, ai nostri giorni, è utilizzata a scopo comunicativo. Fare comunicazione significa avviare un piano capace di individuare e quindi indirizzare i prodotti di un'azienda verso i target selezionati.

Per quanto riguarda lo sport, i prodotti sono la performance e l'atleta. Ed è proprio nella comunicazione dell'industria sportiva verso i suoi interlocutori che si vede come l'uso della fotografia serva alla ricerca di consensi.

In primo luogo nell'utilizzo che ne viene fatto nel giornale o nella rivista specializzata, dove diventa l'elemento centrale dell'articolo, occupando molto spesso molta più superficie di quest'ultimo. Le tecnologie digitali permettono di scattare una successione velocissima di foto in pochi secondi e la capacità del fotografo sta nel saper prevedere

l'azione di gioco; queste immagini possono essere utilizzate dopo pochi minuti dal loro scatto, garantendo una visione sempre fresca ed aggiornata della competizione sportiva. In secondo luogo nella pubblicità, dove l'atleta o l'associazione sportiva diventano l'immagine simbolo di un'azienda, ed infine, nell'uso fatto dallo sponsor che, tramite l'accostamento del suo logo all'atleta, acquista visibilità.

Da qualsiasi punto di vista si voglia analizzare il tema proposto è chiaro come la fotografia si sia sempre dimostrata il mezzo più efficace per rendere percepibile al maggior numero di persone il messaggio che si voleva divulgare.

Le fotografie, a volte, valgono più di mille parole.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

AA.VV., *Modern Photography Magazine*, Dicembre 1953

AA. VV., *Roger Fenton: Photographer of the 1850s*, Hayward Gallery, London (4 February to 17 April 1988), Catalogue produced by Yale University Press, south Bank Board and author, 1988

AA.VV., *Aleksandr Rodcenko*, Roma, Palazzo delle Esposizioni 11 ottobre 2011-8 gennaio 2012, Skira, Ginevra-Milano 2011,

AA.VV., *Foto:box*, Contrasto books, Milano 2009

AA.VV., *Il Divenire della Fotografia: tecniche, strumenti, immagini 1839-1990*, mostra tenutasi a Mestre (Venezia) 16/1/93 - 7/2/93, a cura della Associazione Artigiani Mestre, L'altra riva, Venezia, 1993

AA.VV., *J'aime la France: capolavori della fotografia dai Nadar a Kertesz 1855-1895*, Fondazione Antonio Mazzotta Milano, Foro Bonaparte 50, 23 gennaio-15 marzo 1998, Edizioni Mazzotta, Milano 1998

AA.VV., *La Fotografia tra storia, svago e mestiere: 2 Maggio/27Maggio 1978*, catalogo della mostra tenutasi a Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Verona, 1978

ADAMS ANSEL, *Vittorio Sella: la sua fotografia*, in *Fotologia*, settembre 1989 n. 11

ANTONELLA RUSSO, *Storia Culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Einuadi, Torino 2011

ASSIRELLI ALESSANDRO, *Un secolo di manuali Hoepli: 1875-1971*, Hoepli, Milano 1992

BALDUCCI STEFANO, *L'industria della comunicazione sportiva: analisi, teorie, metodologie e strumenti*, Angeli, Milano 2007

BASSETTI REMO, *Storia e storie dello sport in Italia: dall'Unità a oggi*, Marsilio, Venezia 1999

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica : arte e società di massa*, Einuadi, Torino 1991

BIRGUS VLADIMIR, *Czech Photographic avant-garde : 1918-1948*, The MIT Press Cambridge, Massachussets, London 2002

BISCARDI ALDO, *Da Bruno Roghi a Gianni Brera: storia del giornalismo sportivo*, Guaraldi, Rimini 1973

BONNEFOY YVES, *Henry Cartier-Bresson Fotografo*, Fratelli Alinari, Firenze 1992

BORHAN PIERRE, *André Kertész: lo specchio di una vita*, Federico Motta Editore, Milano 1998

BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1970

CANELLA MARIA, GIUNTINI SERGIO, *Sport e fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2009

CARTIER-BRESSON HENRY, tradotto dall'originale *Henry Cartier-Bresson, Masters of Photography*, Art&Srl, Udine 1988

CHANY PIERRE, *Le Fabuleuse Histoire du Tour de France*, La Martinière, France 1997

CHERUBINI SERGIO, CANIGIANI Marco, SANTNI Andrea, *Marketing, comunicazione, eventi: l'esperienza dello sport*, Angeli, Milano 2005

CHERUBINI SERGIO, CANIGLIANI MARCO, *Il co-marketing sportivo: strategie di cooperazione nel mercato sportivo*, Angeli, Milano 1999

CHERUBINI SERGIO, CANIGLIANI MARCO, *Il marketing delle società sportive*, Guerini, Milano 1996

CHERUBINI SERGIO, *Il marketing sportivo: analisi, strategie, strumenti*, Angeli, Milano 1997

CLAIR JEAN, *Henry Cartier-Bresson*, Centre National de la Photographie, Paris 1982

COE BRIAN, *La macchina fotografica: dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Garzanti Editore, Milano 1978

COLLINS DOUGLAS, *The Story of Kodak*, Harry N. Abrams, New York 1990

COMANDINI ALFREDO, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX, 1801-1900: giorno per giorno illustrata*, Vallardi, Milano 1942

D'AUTILIA GABRIELE, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012

DELESSERT EUGENE, *Ile de Sardigne-Cagliari et Sassari-40 Vues photographiques*, Goupil, Paris, 1854

EDGE COE JOHN, *Il manuale del fotografo: tutte le tecniche, i procedimenti, le attrezzature + oltre 1300 illustrazioni*, Mondadori, Milano 1978

EHELAN RICHARD, *Robert Capa, la collezione completa*, Phaidon Press Limited, London 2001

FELICE FABRIZIO, *Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936*, Guaraldi, Padova 1976

FERRETTI LANDO, *il libro dello sport*, Libreria del Littorio, Roma-Milano 1928

FRIZOT MICHAEL, *Etienne-Jules Marey*, introduction, documentation et notices par Michael Frizot, Centre National de la Photographie, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1984

FRIZOT MICHEL, *E.J. Marey. 1830/1904, La photographie du mouvement*, Centre National d'art et de culture Georges Pompidou Musée National d'art moderne, Paris 1904

GAILLARD AGATHE, *Kertész*, Belfond, Paris 1980

GARIMOLDI GIUSEPPE, *Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva*, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995

GASTINE Louis, *La chronophotographie*, Gauthier-Villars, Paris 1897

GERNSHEIM HELMUT E ALISON, *Storia della fotografia*, Adelphi Edizioni, Milano 1966

GILARDI ANDO, *Eadweard Muybridge, il magnifico voyeur*, Milano 1980

GRECO ANDREA, *Ricordi fotografici giornalineschi. Vamba e la promozione della fotografia ne il giornalino della domenica*, AFT, n.36, 2002

HENDRICKS GORDON, *Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures*, Secker & Warburg, Londra 1975

IRWIN RICHARD L., SUTTON WILLIAM A., MCCARTHY LARRY M., *Sport promotion and sales management*, Champaign : Human kinetics 2002

JANNATTONI LIVIO, *Roma primo Novecento: nelle immagini di Alfredo De Giorgio*, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1988

KEIM JEAN-A., *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976

LAFFONT ROBERT, *Jacques Henry Lartigue: Memoires sans memoire, anno 1912*, Paris 1975

LARTIGUES JACQUES HENRY, *Jacques Henry Lartigue fotografie*, a cura del Ministero de la Culture et de la Communication. France / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue per le fotografie, edizione italiana per Federico Motta Editore, Milano 1998

LAVRENTIEV ALEXANDER, *Alexander Rodchenko: photography is an Art*, "Interros" Publishing Program, 2006

LEMAGNY JEAN CLAUDE, ROUILLÉ ANDRÉ, *Storia della fotografia*, Firenze, 1988

LOENGARD JOHN, *Life: i grandi fotografi*, Contrasto due, Roma 2004

MANDELL RICHARD D., *Storia culturale dello sport*, Laterza, Roma 1989

MARCHESINI DANIELE, *L'Italia del Giro d'Italia*, Società Editrice il Mulino, Bologna 1996

MATTEW NICHOLSON, *Sport and the media: managing the nexus*, Elsevier, Amsterdam 2007

MCLUHAN MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare: mass media e società moderna*, Net, Milano 2002

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ, *Pittura Fotografia Film*, Einuadi Editore, Torino 1987

MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion, all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979

NEWHALL BEAUMONT, *Storia della fotografia*, Einaudi Torino, 1984

NORRIE DAVID, *A sporting History – The Priory Collection*, Vision Sport Publishing, Kingston upon Thames, Uk 2012

PARBONI ALESSANDRO, *L'organizzazione sportiva fascista in L'Italia turistica e sportiva*, Aesti, Firenze 1930

PIERO RACANICCHI, *Vittorio Sella: fotografo, alpinista, esploratore*, in *Dal Caucaso all'Himalaya 1889-1909*, Touring Club Italiano e Club Alpino Italiano, Milano 1981

PIVATO STEFANO, *Lo sport nel XX secolo*, Collana *XX secolo*, Giunti Editore, Firenze-Milano 1994

POLLACK PETER, *Storia della fotografia: dalle origini a oggi*, Garzanti Editore, Milano, 1959

RICCI BARBARA, *Campione, farò di te una star! : la gestione professionale dei campioni dello sport*, Angeli, Milano 2004

RODCENKO ALEKSANDR, *Diario*, Roma 1934

RODCENKO ALEKSANDR, *I Percorsi della fotografia contemporanea*, Roma 1928

RUSSO ANTONELLA, *Il fascismo in mostra in Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma 1999

SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore, Milano 1991

SANDER GERD, *August Sander, la fotografia non ha ombre oscure!*, mostra organizzata dall'archivio August Sander/fondazione City-Treff colonia, Fratelli Alinari, Firenze 1996

SCHARF AARON, *Arte e Fotografia*, Edizioni Einaudi, Torino 1979

SEABORNE MIKE, *Photographers' London 1839-1994*, Museum of London, Londra 1995

SELLA VENANZIO GIUSEPPE, *Il plico del fotografo ovvero Arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopravetro: carta, metallo, ecc. col mezzo dell'azione della luce*, Paravia, Torino 1856

SHANK MATTEW, *Sports marketing: a strategic prospective*, Pearson, Upper Saddle River 2005

SONTAG SUSAN, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992

SUDAKOV GRIGORIJ, *Pionieri della fotografia Sovietica 1917-1940*, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Idea Books Edizioni, Milano 1983

TAUSK PETER, HOFSTATTER HANS H., *100 temi di fotografia*, Milano 1977

VITALI LAMBERTO, *un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, Einaudi, Torino 1968

WEBER EUGENE, *Tour de France: 1903-2003*, prefazione, edizioni Dauncey, Hugh & Hare, Geoff, Routledge, USA 2003

WESTERBEEK HANS, SMITH Aaron, *Sport business in the global marketplace*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

ZAGNOLI Patrizia, *Sport-marketing: il nuovo ruolo della comunicazione*, Angeli 2005

ZANNIER ITALO, *70 anni di fotografia in Italia*, Modena, 1978

ZANNIER ITALO, *La pratica della fotografia*, Laterza Editori, Bari 1984

ZANNIER ITALO, *Storia e tecnica della fotografia: con un'antologia di testi*, Edizioni Laterza, Roma 1993

SITOGRAFIA

<http://archivio.youmark.it/article/33401/news-TBWA-Italia-per-adidas-Techfit-e-Clima365,-testimonial-6-assi-dello-sport-youmark>

<http://archivio.youmark.it/article/37945/news-Nuova-campagna-Gatorade-adv-e-stampa,-firma-DLV-BBDO-youmark>

http://bcubeitalydemo.lbdevelop.com/?page_id=2

<http://chez-edmea.blogspot.it/2010/08/jacques-henry-lartigue.html#.Uk6dTpVRYy4>

<http://collettivosp.wordpress.com/tag/anna-faragona/>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bisson_2.jpg

<http://download.repubblica.it/pdf/domenica/2005/05062005.pdf>

<http://eleonoraroaro-loop.tumblr.com/post/20400020063/marey-saut-a-la-perche-1890-1891-fucile>

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_\(1844-1916\)_-_Study_in_the_human_motion.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_(1844-1916)_-_Study_in_the_human_motion.jpg)

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Johnson_jeff.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg

<http://everydaykaybee.blogspot.it/2011/02/historical-photographer-auguste-rosalie.html>

<http://flopetersgallery.com/de/artists/jacques-henri-lartigue>

<http://fredhatt.com/blog/tag/sculpture/>

<http://la-vie-en-photo.blogspot.it/2012/08/as-olimpiadas-arte-da-fotografia-e.html>

<http://laurencemillergallery.com/currentexhibition%20-%20muybridge.html>

http://sandroiovine.blogspot.it/2007_03_01_archive.html

<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Thomas_Eakins_Man_Pole-Vaulting.j

<http://www.20thcenturylondon.org.uk/avery-john>

<http://www.cyclemagazine.it/cycle/2013/06/un-pomeriggio-destate-mercoledi-1-luglio-1903/>

<http://www.designplayground.it/2011/12/distortions-andre-kertesz/>

<http://www.eoloperfido.com/aboutme.html>

<http://www.erwinfieger.de/vita.html>

<http://www.fattodiritto.it/focus-storie-di-sport-e-diritcoppi-e-bartali-unimmagine-che-va-oltre-le-parole/>

<http://www.fotografareindigitale.com/2012/05/il-flash-la-storia/>

<http://www.higherpictures.com/ImageViewer.aspx?id=304&s=41>

<http://www.hmns.it/HMNS.html>

http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1930-1959.htm

<http://www.lapresse.it/sport>

<http://www.lartigue.org/us2/jhllartigue/chronologie/jhlp-chronoimg04.html>

http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/percorsi/Il_giornalista_nuova_formula.pdf

<http://www.marcocreмасcoli.it>

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=48966

<http://www.nonsolotecnicafotografica.it/flash/espore-con-il-flash>

<http://www.oswaldgallery.com/artists/jacques-henri-lartigue>

<http://www.photogallery.it/storia/ibulbs.html>

<http://www.photographymuseum.com/bissonlg.html>

<http://www.photographymuseum.com/climbers.html>

<http://www.pubblicitaitalia.it/201305026457/creativity/italo-sfreccia-al-giro-ditalia-con-tbwaitalia-e-hmns>

<http://www.redbull.com/it/it/athletes>

<http://www.rossoverdeblu.it/fotografia/fotografi/harold-eugene-fotografia-stroboscopica>

<http://www.tbwa.it/#/ITA/home>

http://www.wimbledon.com/en_GB/history/index.html

<http://youmark.it/rubriche/vince-chi-va-come-un-treno-italo-per-il-giro-ditalia-campagna-di-tbwaitalia-e-hmns>

FONTI APPENDICE FOTOGRAFICA

1. ROGER FENTON, Guerra di Crimea

1.1 British Headquarters, 1856. Salt print

<http://www.leegallery.com/roger-fenton/roger-fenton-photography>

1.2 Valley of Shadow of Death, Crimean War, 1855. Salt print

<http://triviumproject.com/artist/roger-fenton/#2>

1.3 Artillery Wagons, sullo sfondo Balaklava, 1856. Salt print

http://www.1stdibs.com/art/photography/black-white-photography/roger-fenton-artillery-wagons-balaklava-distance/id-a_29301

2. ROGER FENTON, partita di cricket fra Hunsdonbury Club e Royal Artillery, Hertfordshire 25 Luglio 1857.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/mar/27/roger-fenton-early-photography-cricket#>
3. AUGUSTE ROSALIE BISSON, ascesa del Monte Bianco, 1859. Collodio umido 45 x 30
<http://www.summitpost.org/1rst-ascent-of-mont-blanc/848557>
4. AUGUSTE ROSALIE BISSON, ghiacciaio di Bossons, 1860. Albumem print 9,5" x 15,5"
<http://www.photographymuseum.com/bissonlg.html>
5. AUGUSTE ROSALIE BISSON, partenza per i Grands Mulets, 1854. Collodio umido, 45 x 30
<http://www.summitpost.org/1rst-ascent-of-mont-blanc/848557>
6. GABRIEL LOPPÉ, ghiacciaio di Bossons, Chamonix, 1896 ca. Olio su tela, 25,4 x 33
<http://www.johnmitchell.net/Toussaint-Gabriel-Loppé-1825-1913-The-Glacier-des-Bossons-Chamonix-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=545102>
7. AUGUSTE ROSALIE BISSON, ladders passage, 1859. Collodio umido
<http://www.summitpost.org/1rst-ascent-of-mont-blanc/848557>
8. EADWEARD MUYBRIDGE, "Occident" al trotto, luglio 1877. Albumem print, 10,2 X 16,5 cm
HENDRICKS GORDON, Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures, Secker & Warburg, Londra 1975
9. EADWEARD MUYBRIDGE, trotto del cavallo Occident
HENDRICKS GORDON, Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures, Secker & Warburg, Londra 1975
10. EADWEARD MUYBRIDGE, corsa del cavallo Sallie Gardner di proprietà di Leland Stanford, Palo Alto 19 giugno 1878
HENDRICKS GORDON, Eadweard Muybridge: the father of the motion pictures, Secker & Warburg, Londra 1975
11. EADWEARD MUYBRIDGE, Tennis, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, Muybridge's complete Human and animal locomotion, all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion, Dover Publication, New York, 1979
12. EADWEARD MUYBRIDGE, Football, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, Muybridge's complete Human and animal locomotion, all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion, Dover Publication, New York, 1979

13. EADWEARD MUYBRIDGE, Boxe, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
14. EADWEARD MUYBRIDGE, Cricket, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
15. EADWEARD MUYBRIDGE, Baseball, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
16. EADWEARD MUYBRIDGE, Lancio del peso, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
17. EADWEARD MUYBRIDGE, Lancio del giavellotto, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
18. EADWEARD MUYBRIDGE, salto in orizzontale, Calotipo 1887, 29 x 24 pollici
MUYBRIDGE EADWEARD, *Muybridge's complete Human and animal locomotion*, all 781
Plates from the 1887 *Animal Locomotion*, Dover Publication, New York, 1979
19. THOMAS EAKINS, studio del movimento umano, 1868
[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_\(1844-1916\)_-
_Study_in_the_human_motion.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Eakins,_Thomas_(1844-1916)_-_Study_in_the_human_motion.jpg)
20. ETIENNE-JULES MAREY, Salto, 1887
<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>
21. Kodak n. 2 Cartridge Hawk-Eye Model B, 1926
<http://fotoriflessiva.blogspot.it/2012/03/kodak-no2-cartridge-hawk-eye-model-b.html>
22. AUGUST SANDER, Fantino, Vienna 1930
SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore,
Milano 1991
23. AUGUST SANDER, Pilota, Koln, ca. 1920
SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore,
Milano 1991
24. AUGUST SANDER, membro di un'associazione sportiva, Herdorf ca. 1910

SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore, Milano 1991

25. AUGUST SANDER, Associazione ciclistica, Westerwaldi ca. 1926

SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore, Milano 1991

26. AUGUST SANDER, squadra di football, Puderbach ca. 1922/23

SANDER AUGUST, *Uomini del XX secolo, ritratti 1892-1952*, Federico Motta Editore, Milano 1991

27. Cerimonia di apertura della I Olimpiade, Atene aprile 1895

<http://strims.pl/s/FotoHistoria/t/mydwjf/pierwsze-nowozytne-igrzyska-olimpijskie-w-atenach-6-14-kwietnia-1896-roku-1467x1080>

28. ALBERT MAYER, ciclisti pronti sulla linea di partenza, Atene 1896

<http://www.olympic.org/photos/athens-1896#PhotoView>

29. ALBERT MAYER, gara di scherma, Atene 1896

<http://www.olympic.org/photos/athens-1896#PhotoView>

30. ALBERT MAYER, Salto in alto, Atene 1896

<http://www.olympic.org/photos/athens-1896#PhotoView>

31. ALBERT MAYER, atleti alla partenza dei 100mt piani, Atene 1896

<http://www.olympic.org/photos/athens-1896#PhotoView>

32. ALBERT MAYER, vincitore della prima maratona Louis Spirydon, Atene 1896

<http://www.olympic.org/photos/athens-1896#PhotoView>

33. Gol della vittoria dell'Everton Vs Newcastle, Londra 1906

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

34. Ritiro della coppa della FA, Londra 1906

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

35. Jack Johnson contro Tommy Burns, 1910

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

36. Furnival Girl's Rowing Eight, 1907

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

37. squadra femminile di tiro al piattello, 1911

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

38. Dorothea Douglass vince alla finale del torneo femminile di Tennis, , All England Lawn Tennis and Croquet Club, Wimbledon 1908

http://da.wikipedia.org/wiki/Fil:London_1908_Lawn-Tennis_WomensSingle.jpg

39. Dorf Dimson mentre scende con lo slittino a Saint-Moritz, gennaio 1908

YAPP NICK, *150 ans de photos de press*, Vol.1, The Hulton Deutsch Collection Ltd, Grund, Paris 1995

40. Kodak Brownie camera, fotografata l'8 giugno 2005 da Håkan Svensson

<http://www.nikonschool.it/corso-breve-storia-fotografia/1889-1935.php>

41. JACQUES HENRI LARTIGUE, Concours de planeurs. Edmund Allen, Combegrasse, agosto 1922

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

42. JACQUES HENRI LARTIGUE, Corsa di motociclette Paris-Tours, passaggio di un concorrente a Orléans, 1912.

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

43. JACQUES HENRY LARTIGUE, Partenza del pilota Arthur Duray, Circuito d'Alvernia 1905

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

44. JACQUES HENRY LARTIGUE, Il grande corridore Nazzaro fa segno a Wagner di accelerare. Gran premio dell'ACF, circuito di Dieppe, 26 Giugno 1912

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

45. JACQUES HENRY LARTIGUE , Gran Premio dell'ACF, circuito di Lione, 1914

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

46. JACQUES HENRY LARTIGUE, Grand Prix de l'ACF, automobile Delage, Circuit de Dieppe 26 giugno 1912 Stampa su gelatina ai sali d'argento

AA. VV., *Jacques Henry Lartigue, fotografie 1902-1913*, Catalogo della mostra tenutasi a Torino, Documenta fotografia, Gennaio 1977

47. L'albergo Reveil-Matin alla periferia parigina: da cui prese il via la prima edizione del Tour de France

<http://www.cyclemagazine.it/cycle/2013/06/un-pomeriggio-destate-mercoledi-1-luglio-1903/>

48. Vittoria di Charles Laeser alla quarta tappa, Tour de France, Bordeaux 1903

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoire_de_Charles_Laeser_lors_de_la_4e_é_tape_du_Tour_1903_à_Bordeaux.jpg

49. Maurice Garin posa con Leon Georget alla fine del primo Tour de France, 1903

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eerste_Tour_de_France_-_First_Tour_de_France.jpg

50. Maurice Garin vincitore del Tour con il figlio, Parco dei Principi 1903

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tour_1903_10.jpg

51. ALEXANDER RODCHENKO, Political Football photomontage per il magazine *Za rubezhom* 1930

LAVRENTIEV ALEXANDER, *Alexander Rodchenko: photography is an Art*, "Interros" Publishing Program, 2006

52. ALEXANDER RODCHENKO, Parata sportiva 1932

LAVRENTIEV ALEXANDER, *Alexander Rodchenko: photography is an Art*, "Interros" Publishing Program, 2006

53. ALEXANDER RODCHENKO, Tuffandosi in acqua, 1932 (1934)

<http://www.palazzoesposizioni.it/categorie/la-biografia-di-aleksandr-rodenko>

54. ALEXANDER RODCHENKO, Alle parallele. 1937

LAVRENTIEV ALEXANDER, *Alexander Rodchenko: photography is an Art*, "Interros" Publishing Program, 2006

55. ANDRE KERTESZ, Gambe, 1928. 6,5 x 9 vetro

BORHAN PIERRE, *André Kertész: lo specchio di una vita*, Federico Motta Editore, Milano 1998

56. ANDRE KERTESZ, Nuotatore sott'acqua, Esztergom, Ungheria 1917. 4,5 x 6 vetro

BORHAN PIERRE, *André Kertész: lo specchio di una vita*, Federico Motta Editore, Milano 1998

57. ANDRE KERTESZ, Copertina di *Vu*, Parigi 1928

BORHAN PIERRE, *André Kertész: lo specchio di una vita*, Federico Motta Editore, Milano 1998

58. ROBERT CAPA, The Tour de France bicycle race, Magnum Photos, July 1939
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K703R1PEZ7W>

59. ROBERT CAPA, spettatori, Magnum Photos, July 1939
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K703R1PEZ7W>

60. ROBERT CAPA, ciclisti durante una salita, Magnum Photos, July 1939
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K703R1PEZ7W>

61. HENRY-CARTIER BRESSON, ciclisti al Velodromo d'Hiver, Magnum Photos, Parigi 1957

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDWQKY_I

62. HENRY-CARTIER BRESSON, Massaggiatore, Velodromo d'Hiver, Magnum Photos, Parigi 1957

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDWQKY_I

63. HENRY-CARTIER BRESSON Velodromo d'Hiver, Magnum Photos, Parigi 1957

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDWQKY_I

64. ERWIN FIEGER, Pietro Mennea vincitore dei 200 metri, Olimpiadi Russia 1980

<http://www.erwinfieger.de/udssr.html>

65. ERWIN FIEGER, Miruts Yifter ETH vincitore maratona, Olimpiadi Russia 1980

<http://www.erwinfieger.de/udssr.html>

66. ERWIN FIEGER, Tuffo dalla torre di 10m, Olimpiadi Los Angeles 1984

<http://www.erwinfieger.de/losangeles.html>

67. ERWIN FIEGER, Ferrari, Gran Premio 1961

<http://www.erwinfieger.de/farbfotos.html>

68. HAROLD EDGERTON, Dennis Shute golfista, fotografia stroboscopica 1938

<http://www.rossoverdeblu.it/fotografia/fotografi/harold-eugene-fotografia-stroboscopica/>

69. GJON MILI, Bobby Riggs tennista, fotografia stroboscopica, 1941

LOENGARD JOHN, *Life: i grandi fotografi*, Contrasto due, Roma 2004

70. JIM CLARK BAUMANN, Gran Premio d'Inghilterra 1963

<http://www.artitude.eu/it/news/1302--car-fetish--il-fascino-dell-auto,-dal-futurismo-alla-contemporaneita>

71. VITTORIO SELLA, attraversata del Monte Bianco da Courmayeur a Chamonix e ritorno, 1881. Stampata su carta ad annerimento diretto, da lastra alla gelatina bromuro d'argento, 24 x 30 cm.

GARIMOLDI GIUSEPPE, Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995

72. VITTORIO SELLA, panorama dal Monte Mars, 1879. Stampata a contatto su carta al platino, da lastra al collodio umido, 30 x 34 cm.

GARIMOLDI GIUSEPPE, Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995

73. VITTORIO SELLA, Cervino dai pressi della vetta del Dent d'Herens, 1885

GARIMOLDI GIUSEPPE, Fotografia e alpinismo: storie parallele, la fotografia di montagna dai pionieri all'arrampicata sportiva, con una appendice di Angelo Schwarz, Priula & Verlucca editori, Torino, 1995

74. VITTORIO SELLA, prima spedizione sul Caucaso centrale, 1889

http://www.nationalgeographic.it/wallpaper/2012/12/08/foto/caucaso_russia-1407971/1/

75. VITTORIO SELLA, terza spedizione sul Caucaso centrale, 1896

http://www.nationalgeographic.it/wallpaper/2012/12/08/foto/caucaso_russia-1407971/1/

76. CARLO WULZ, ritratto di un giovane atleta mentre esegue un esercizio di ginnastica, 1910/1920. Gelatina ai sali d'argento

<http://www.edu.alinari.it/search.aspx>

77. GIUSEPPE PRIMOLI, arrivo del presidente della repubblica Sardi Carnot al Grand Prix de Paris all'ippodromo di Longchamp, 16 giugno 1889

VITALI LAMBERTO, un fotografo fin de siècle: il conte Primoli, Einaudi, Torino 1968

78. GIUSEPPE PRIMOLI, pubblico allo steccato durante le corse al Grand Prix de Paris all'ippodromo di Longchamp, 16 giugno 1889

VITALI LAMBERTO, un fotografo fin de siècle: il conte Primoli, Einaudi, Torino 1968

79. GIUSEPPE PRIMOLI, eleganze femminili al Grand Prix de Paris all'ippodromo di Longchamp, 16 giugno 1889

VITALI LAMBERTO, un fotografo fin de siècle: il conte Primoli, Einaudi, Torino 1968

80. GIUSEPPE PRIMOLI, il pubblico del Peso Grand Prix de Paris all'ippodromo di Longchamp, 16 giugno 1889
VITALI LAMBERTO, un fotografo fin de siècle: il conte Primoli, Einaudi, Torino 1968
81. ALFREDO DI GIORGIO, concorso ippico, maggio 1913
JANNATTONI LIVIO, Roma primo Novecento: nelle immagini di Alfredo De Giorgio, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1988
82. ALFREDO DI GIORGIO, concorso ippico a Villa Borghese, 1913
JANNATTONI LIVIO, Roma primo Novecento: nelle immagini di Alfredo De Giorgio, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1988
83. ALFREDO DI GIORGIO, corsa al trotto al Parioli, 19 giugno 1911
JANNATTONI LIVIO, Roma primo Novecento: nelle immagini di Alfredo De Giorgio, Editalia-Edizioni d'Italia, Roma 1988
84. Dorando Pietri sostenuto da alcuni giudici di gara, 24 Luglio 1908
<http://www.gettyimages.it/Search/Search.aspx?contractUrl=2&language=it&family=editorial&assetType=image&mt=photography&p=dorando+pietri>
85. Dorando Pietri mentre taglia il traguardo incoraggiato dai giudici di gara, 24 Luglio 1908
<http://edition.cnn.com/2012/07/11/worldsport/gallery/london-olympics-1908/index.html>
86. un ciclista mentre affronta una salita alla Milano-Sanremo, 1909
http://noticias.lainformacion.com/deporte/ciclismo/los-10-mitos-del-giro-de-italia_7tMLUpakDdCRhtZKLIdQp6/
87. Primo piano del vincitore Luigi Ganna alla Milano-Sanremo, 1909
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Luigi_Ganna.jpg
88. Luigi Ganna stremato alla fine della Milano-Sanremo
<http://it.wikipedia.org/wiki/File:1234883933LuigiGanna-Milaan-1909.jpg>
89. Il Duce sportivo mentre nuota a Riccione, 1933
FELICE FABRIZIO, Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936, Guaraldi, Padova 1976
90. Il Duce sportivo mentre scia sulle Alpi, 1937

FELICE FABRIZIO, Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936, Guaraldi, Padova 1976

91. Il Duce sportivo a cavallo, 1927

<http://www.archivioluce.com/archivio/>

92. Il Duce sportivo, appassionato automobilista, 1935

FELICE FABRIZIO, Sport e fascismo: la politica sportiva del regime 1924-1936, Guaraldi, Padova 1976

93. Esercitazione ginnica delle Piccole Italiane, Forlì 1935

<http://www.archivioluce.com/archivio/>

94. Un'esercitazione ginnica durante un sabato fascista, 1935

<http://www.archivioluce.com/archivio/>

95. Trecento ciclisti all'Opera nazionale Dopolavoro salutano Mussolini, Roma 1932

<http://storiadigitale.zanichellipro.it/storiadigitale/percorso/404/lo-stato-moderno-origine-e-sviluppi>

96. Ritratto del pugile Primo Carnera

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Primo_Carnera.jpg

97. Primo Carnera contro Jack Sharkey Garden Bowl, New York 29 giugno 1933

<http://www.studioesseci.net/immagini.php?IDmostra=299>

98. Primo Carnera è proclamato Campione Mondiale dei Pesi Massimi, 29 giugno 1933.

<http://loestyle.blogspot.it/2008/07/con-i-pugni-e-con-il-cuore.html>

99. Gino Bartali conduce su Fausto Coppi, 1940

<http://www.bikeraceinfo.com/photo-galleries/rider-gallery/coppi-fausto.html>

100. Fausto Coppi, Gino Bartali, Vito Ortelli e Aldo Ronconi, Passo Rolle 1946

<http://www.bikeraceinfo.com/photo-galleries/rider-gallery/coppi-fausto.html>

101. Fausto Coppi e Gino Bartali, Giro d'Italia 1954

<http://www.bikeraceinfo.com/photo-galleries/rider-gallery/coppi-fausto.html>

102. Fausto Coppi si gira indietro a guardare Gino Bartali, Giro d'Italia 1949

<http://www.bikeraceinfo.com/photo-galleries/rider-gallery/coppi-fausto.html>

103. CARLO MARTINI, Fausto Coppi e Gino Bartali mentre si scambiano una bibita, Passo del Galibier, Tour de France 4 luglio 1952

<http://guide.supereva.it/fotografare/interventi/2003/03/131268.shtml>

104. GIORGIO LOTTI, primo piano di Felice Gimondi, Passo dello Stelvio 1965

AA.VV., Foto:box, Contrasto books, Milano 2009

105. SALVATORE GIGLIO, Michel Platini si sdraia a terra dopo l'annullamento di un gol per fuorigioco, Juventus-Argentinos Juniors 1985
<http://www.spaziojuve.it/2012/pillole-di-juventinita-salvatore-giglio-storico-fotografo-bianconero/>
106. CARLO BIANCHI, il "Signor Rovesciata, Carlo Parola, Fiorentina-Juventus 1950
<http://community.gazzetta.it/forum/viewtopic.php?f=155&p=2131707>
107. Logo della Panini, dalla fotografia della rovesciata di Carlo Parola
<http://www.paninionline.com/collectibles/institutional/it/it/>
108. Adriano Panatta, Campionati Italiani Assoluti, Roma 1970
http://sport.sky.it/sport/tennis/photogallery/2011/09/14/amarcord_coppa_davis_1976_cile_italia.html
109. Adriano Panatta, Antonio Zugarelli, Corrado Barazzutti e Paolo Bertolucci, Santiago del Cile 19-17 dicembre 1976
http://sport.sky.it/sport/tennis/photogallery/2011/09/14/amarcord_coppa_davis_1976_cile_italia.html
110. Adriano Panatta e Paolo Bertolucci indossano la maglia rossa in segno di protesta contro il governo Pinochet, Santiago del Cile 19-17 dicembre 1976
<http://tennis.it/coppa-davis-grazie-ancora-cile/>
111. *La Gazzetta dello Sport*, Prima pagina, 11 giugno 1934
112. *La Gazzetta dello Sport*, Prima pagina, 20 giugno 1938
113. *La Gazzetta dello Sport*, Prima pagina, 30 giugno 1982
114. *La Gazzetta dello Sport*, Prima pagina, 10 luglio 2006
115. ANNA FARAGONA, Campagna pubblicitaria Italo, TBWA 2012
<http://www.tbwa.it/#/ITA/campagne>
116. ANNA FARAGONA, Campagna pubblicitaria Italo, TBWA 2012
<http://www.tbwa.it/#/ITA/campagne>
117. ANNA FARAGONA, Campagna pubblicitaria Italo, TBWA 2012
<http://www.tbwa.it/#/ITA/campagne>
118. MARCO CREMASCOLI, Mauro Bergamaschi per la Campagna pubblicitaria Adidas Techfit, 2013
<http://www.marcocremascoli.it/new/adidas-techfit/>
119. MARCO CREMASCOLI, Martin Castrogiovanni per la Campagna pubblicitaria Adidas Techfit, 2013

<http://www.marcocremascoli.it/new/adidas-techfit/>

120. MARCO CREMASCOLI, Mirco Bergamaschi per la Campagna pubblicitaria Adidas Techfit, 2013

<http://www.marcocremascoli.it/new/adidas-techfit/>

121. EOLO PERFIDO, Valentina Vezzali per la III giornata dello Sport Paralimpico, campagna pubblicitaria Enel Cuore Onlus, 2008

<http://www.enel.com/enelcuore/it->

[IT/comunicazione/media_gallery/campagne/?itemid=6&type=video&pagenumber=1](http://www.enel.com/enelcuore/it-IT/comunicazione/media_gallery/campagne/?itemid=6&type=video&pagenumber=1)

122. BCUBE, Federazione Italiana Rugby, campagna pubblicitaria per la presentazione delle nuove divise, 2012

<http://bcubeitalydemo.lbdevelop.com/?work=adidas>

123. Carolina Kostner per la campagna pubblicitaria di GissinBon 2010

<http://www.carolina-kostner.it/I-sponsors.htm>

124. NICOLA CARIGNARI, Flavia Pennetta per la campagna pubblicitaria Gatorade, 2011

<http://archivio.youmark.it/article/37945/newskNuovakcampagnakGatoradekadvkek%20stampa,kfirmakDLVkBBDokyoumark>

125. FEDERICO PATELLANI, Fausto Coppi con la maglietta "Bianchi", Milano. Gelatina bromuro d'argento, 24 x 36 mm

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0025432/>

126. Fausto Coppi con la casacca celeste della squadra Bianchi

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0025432/>

127. Red Bull sponsor di Antonio Cairoli

<http://www.redbull.com/it/it/athletes>

128. Red Bull sponsor di Marta Menegatti

<http://www.redbull.com/it/it/athletes>

129. Red Bull sponsor di Roland Fischnaller

<http://www.redbull.com/it/it/athletes>

130. Red Bull sponsor di Alessandro Pittin

<http://www.redbull.com/it/it/athletes>

131. Marlboro sponsor per la Formula 1, GP Australia 1994

<http://formulaoneitalia.altervista.org/Blog/fastback-gp-australia-1994/>

132. Marlboro sponsor per la Formula 1, 2010

<http://retroonline.it/13/05/2013/attualita/gp-di-barcellona-formula-1-alonso-e-ferrari-re-di-spagna/>

133. KASPERSKY sponsor per la Formula 1, GP Spagna 2013

<http://retroonline.it/13/05/2013/attualita/gp-di-barcellona-formula-1-alonso-e-ferrari-re-di-spagna/>

134. LaPresse agenzia fotografica si occupa dell'immagine di Alessandro Del Piero

<http://www.lapresse.it/chi-siamo/agenzia-fotografica>

135. LaPresse agenzia fotografica per il Club Juventus

<http://www.lapresse.it/chi-siamo/agenzia-fotografica>

136. LaPresse agenzia fotografica per il Club Juventus

<http://www.lapresse.it/chi-siamo/agenzia-fotografica>

137. LaPresse agenzia fotografica per la squadra di basket EA7 Armani Milano, Eurolega Season 2012/2013

<http://archivio.lapresse.it/index/album>

138. LaPresse agenzia fotografica per la squadra di basket EA7 Armani Milano, Eurolega Season 2012/2013

<http://archivio.lapresse.it/index/album>

139. LaPresse agenzia fotografica, Parigi-Nizza 2013

<http://archivio.lapresse.it/index/album>