

PUBLICA

Linguaggi Grafici
FOTOGRAFIA

a cura di

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

PUBLICA

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Borri
Paolo Ceccarelli
Enrico Cicalò
Enrico Corti
Nicola Di Battista
Carolina Di Biase
Michele Di Sivo
Domenico D'Orsogna
Maria Linda Falcidieno
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Elisabetta Gola
Riccardo Gulli
Emiliano Ilardi
Francesco Indovina
Elena Ippoliti
Giuseppe Las Casas
Mario Losasso
Giovanni Maciocco
Vincenzo Melluso
Benedetto Meloni
Domenico Moccia
Giulio Mondini
Renato Morganti
Stefano Moroni
Stefano Musso
Zaida Muxi
Oriol Nel.lo
João Nunes
Gian Giacomo Ortu
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

Linguaggi Grafici

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò
Francesco Cotana
Eleonora Dottorini
Alexandra Fusinetti
Amedeo Ganciu
Valeria Menchetelli
Marta Pileri
Simone Sanna
Francesca Savini
Andrea Sias
Ilaria Trizio
Michele Valentino

Tutti i testi di PUBBLICA sono sottoposti a double peer review

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino (a cura di)

Linguaggi Grafici. FOTOGRAFIA

© PUBLICA, Alghero, 2023

ISBN 978 88 99586 31 7

Pubblicazione Dicembre 2023

PUBLICA

Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design

Università degli Studi di Sassari

WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

- 12 **I linguaggi grafici della fotografia:
ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni**
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino
- 28 **I linguaggi grafici della fotografia:
temi, sguardi ed esperienze**
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

LINGUAGGI

- 46 **Identità fotografica.**
Linguaggio in evo-luzione o invo-luzione?
Igor Todisco, Ornella Zerlenga
- 84 **Riflessi.**
**Il linguaggio fotografico
nella figurazione grafica e pittorica**
Edoardo Dotto
- 112 **Il disegno della fotografia.**
**Il rilievo dell'immagine architettonica
nel pensiero teorico di Robert Venturi**
Francesca Sisci
- 138 **Nuovi *musées imaginaires*.**
Cultura e applicazioni dello *screenshot*
Giovanni Rasetti

SGUARDI

- 158 **L'equivoco fotografico**
Gianluca Camillini, Jonathan Pierini
- 180 **La fotografia come immagine e memoria della città.
La Napoli di Giorgio Sommer**
Manuela Piscitelli
- 206 **L'attimo fuggente e 'geometrico' nelle fotografie
di Henri Cartier-Bresson**
Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti
- 232 **L'io e la fotografia.
L'immagine dell'anima dai ritratti di Penn
agli autoscatti di Vaccari**
Gaia Leandri
- 250 **Salti nel buio. L'esperienza itinerante
nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin**
Andrea Scalas
- 268 **Fotografare i borghi:
l'esperienza in Abruzzo**
Giovanni Caffio, Giuseppe Marino

TECNICHE

- 294 **La fotografia come 'misura'.
Il rilievo attraverso le immagini e la fruizione interattiva**
Domenico Mediatì
- 328 **La restituzione prospettica da fotografia
per la ricostruzione di edifici perduti.
Via Libertà, Palermo, 1958-1971**
Fabrizio Agnello, Federica Maria Bonello, Mirco Cannella
- 354 **Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale
e le nuove tecnologie per la costruzione di *Digital Twin***
Daniele Calisi, Stefano Botta, Alessandro Cannata

- 380 **La fotografia per il restauro
e la conservazione delle opere d'arte**
Laura Baratin, Francesca Gasparetto, Veronica Tronconi
- 406 **La fotografia come strumento di acquisizione
di dati architettonici, territoriali, ambientali e strategici**
Amedeo Ganciu, Andrea Sias
- 430 **Fotografia a 360° per il *Geo-processing* 3D.
Un linguaggio visuale speditivo e affidabile per documentare
il patrimonio architettonico in territori *cluster***
Raffaella De Marco

SPERIMENTAZIONI

- 460 ***Layered Reality Control*: la ri-costruzione dell'immagine
fotografica nella composizione di layout creativi**
Sara Antinozzi, Barbara Messina
- 484 **Foto-collage di architettura.
Pratiche autoriali e crediti artistico culturali**
Simone Sanna
- 512 **Dal contesto al frammento, tra preesistenza e prefigurazione.
Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage
tra le rappresentazioni architettoniche
nella Roma degli anni Trenta**
Antonio Schiavo
- 540 **Fotomontaggi e collages fotografici in Unione Sovietica
e Germania tra gli anni '20 e '40**
Marcello Scalzo
- 570 **Fotografia e *concept art* nell'era
dell'intelligenza artificiale**
Barbara Ansaldi
- 592 **Immagine e intento.
Viaggio nel potenziale abilitativo delle IA generative**
Lorenzo Ceccon, Matteo Cavaglià

- 622 **Fotografie di città nell'AI:
sperimentare identità mediate dalle reti neurali**
Irene De Natale

NARRAZIONI

- 638 **Fotografia per non vedenti.
L'opera di Luigi Ghirri**
Daniele Colistra, Sidorela Furxhiu
- 660 **Le 'fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole
tra propaganda politica e prospettiva naturale**
Alessio Bortot
- 682 **Tempo e movimento per e della rappresentazione
di un istante**
Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele, Rosina Iaderosa
- 712 **Fotografia e narrazione cinematografica**
Alexandra Fusinetti
- 728 **Il *photojournalism*: evoluzione e prospettive**
Marta Pileri

DOCUMENTAZIONE

- 758 **Fotografare il patrimonio costruito,
tra espressività narrativa e oggettività documentale**
Maria Pompeiana Iarossi
- 782 **La costruzione di un'immagine:
la rappresentazione fotografica ufficiale
nell'Esposizione Colombiana del 1893**
Francesco Cotana
- 810 **La fotografia come memoria.
Architettura e collezioni del Museo Provinciale di Potenza
nella prima metà del XX secolo**
Giuseppe Damone

- 826 **La fotografia come documento storico-critico.**
**Un contributo al restauro del patrimonio architettonico
perugino e il caso del complesso conventuale di San Domenico**
Francesca Funis, Simona Salvo
- 854 **Frontiere della visualità: la stenoscopia**
Daniele Colistra
- 876 **Il contributo dell'immagine fotografica
alla narrazione dei paesaggi d'acqua**
Silvia La Placa
- 900 **Il ruolo della fotografia nella narrazione del design italiano.**
Lo studio Ballo&Ballo per il catalogo della mostra
Italy: The New Domestic Landscape
Rosa Chiesa, Paola Proverbio
- 918 **Storie d'interni in vendita.**
**L'evoluzione nell'uso dell'immagine fotografica
nei cataloghi IKEA**
Giovanna Ramaccini

Linguaggi Grafici

FOTOGRAFIA

Obiettivo del volume è indagare le potenzialità, i ruoli, i campi di applicazione e le prospettive di ricerca di uno degli strumenti culturali di indagine, di rappresentazione e di lettura della realtà più trasversali e capillari: la fotografia. Perfezionata a partire dai primi decenni dell'Ottocento, dopo avere attraversato una sequenza accelerata di evoluzioni tecniche la fotografia ha rivoluzionato tutti gli ambiti del pensiero e dell'espressione artistica e creativa, conquistando un ruolo culturale preminente e raggiungendo una diffusione che permea completamente la società contemporanea. Il fascino esercitato dall'idea di 'scrivere con la luce', le potenti implicazioni culturali dell'atto di riprodurre una porzione di realtà in maniera istantanea e automatizzata, la capillare e democratica facilità di accesso e di utilizzo dello strumento, hanno permesso alla fotografia di aprire nuove possibilità tecniche e ampi territori di esplorazione all'interno di molteplici contesti. Dal momento della sua 'invenzione', il mezzo fotografico si è prepotentemente affermato, non soltanto permettendo la riproduzione di immagini, ma anche stimolando altre forme di produzione basate sulle fotografie attraverso la sperimentazione di linguaggi grafici innovativi e inediti filoni d'indagine. Dalla profotografia alla ritrattistica, dalla pubblicità al reportage, dalla documentazione storica all'ibridazione tecnica, dall'architettura al design, dalla filosofia alla

cultura visuale, fino a giungere al *selfie*, alla *screenshot culture* e alla produzione automatizzata di immagini tramite algoritmi di AI, la fotografia ha modificato il nostro sguardo e ha scritto una storia che ci pone, oggi, di fronte all'impossibilità di rinunciare al suo utilizzo, ma che allo stesso tempo necessita di una riflessione circa il ruolo che le immagini fotografiche svolgono nella vita quotidiana. Dal ritratto degli antenati ottocenteschi appeso alle pareti delle nostre stanze (fotografia come memoria iconografica) all'istantanea della lista della spesa o della lavagna di appunti (fotografia come pro-memoria sostitutivo della scrittura), la fotografia rimane lo strumento privilegiato per la riproduzione del reale ed è per questo impiegata in molteplici situazioni che spaziano tra arte e scienza, tra opera autoriale e cultura popolare.

Questo volume si propone come spazio di riflessione sulla fotografia come forma di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, con l'obiettivo di esplorarne il ruolo culturale, le potenzialità applicative, le ragioni, le funzioni, gli utilizzi, le modalità operative e i linguaggi espressivi. Saranno accolti contributi scientifici sia di carattere generale che relativi a specifici ambiti di applicazione o a casi di studio, sia riferiti alla storia che riconducibili all'attualità, sia di taglio teorico-culturale che tecnico-metodologico, purché indaghino aspetti significativi di questa categoria di artefatti visivi.

SGUARDI

**Il ruolo della fotografia nella narrazione
del design italiano. Lo studio Ballo&Ballo
per il catalogo della mostra *Italy: The New
Domestic Landscape***

**The role of Photography in the Narrative
of Italian Design. The Ballo&Ballo studio
for the Exhibition Catalog *Italy: The New
Domestic Landscape***

Rosa Chiesa¹, Paola Proverbio²

¹Università IUAV di Venezia
rchiesa@echostudio.eu

²Università Cattolica del Sacro Cuore
paola.proverbio@unicatt.it

AR

C 45561

3151

pag. 75 - Moma

8



fotografia di design
studio Ballo&Ballo
narrazione visiva
catalogo
The New Domestic Landscape

design photography
Ballo&Ballo studio
visual storytelling
catalogue
The New Domestic Landscape

Negli anni Cinquanta la fotografia in Italia diventa protagonista di numerose iniziative editoriali volte alla comunicazione del ‘nascente’ design italiano – nuova forza culturale e commerciale – partecipando altresì alla creazione di una originale identità delle realtà imprenditoriali che andavano via via presentandosi sulla scena e che necessitavano di un’immagine fotografica che veicolasse opportunamente le loro produzioni.

Aldo Ballo e Marirosa Toscani Ballo, con lo studio fotografico che fondano a Milano nel 1953, condividono fin da principio la vocazione a ritrarre gli oggetti. La singolare capacità nel saper rappresentare l’idea progettuale si deve anche ai contatti diretti che la coppia stabilisce con i molti amici designer, architetti e grafici, tanto che progressivamente lo studio dei Ballo diventa il riferimento per numerosi progettisti.

Lo studio Ballo&Ballo si distingue quindi per l’impostazione di una espressività che astrae ed eleva a icona l’oggetto, facendone non solo il protagonista della costruzione del racconto visivo ma consegnandolo alla storia.

Quando nel 1972 viene allestita al MoMa di New York la mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, il curatore Emilio Ambasz pone nel progetto per il catalogo un’attenzione non inferiore a quella per la mostra. L’imponente corpus fotografico che qualifica la prima parte del volume viene affidata dall’architetto argentino quasi esclusivamente allo Studio Ballo&Ballo. Partendo dalle immagini e dall’esplorazione del materiale originale dell’Archivio Ballo&Ballo recentemente donato al Civico Archivio Fotografico del castello Sforzesco di Milano e intersecando le originarie intenzioni curatoriali, l’articolo riflette sul ruolo e sul valore

During the 1950s, photography in Italy was the focus of many editorial initiatives aimed at promoting the emerging Italian design, which was becoming a new cultural and commercial force. At the same time, photography played a crucial role in creating a unique identity for the emerging entrepreneurial entities that required a photographic image to effectively showcase their products. Aldo Ballo and Marirosa Toscani Ballo founded a photography studio in Milan in 1953. They shared a passion for portraying objects from the outset.

The ability to represent design ideas is due to the direct contacts the couple establishes with many designer, architect, and graphic designer friends. As a result, the Ballo studio gradually becomes a reference for numerous designers.

The Ballo&Ballo studio is known for its objective approach to expressiveness, which abstracts and elevates the object to an icon. This makes the object not only the protagonist of the visual story but also consigning it to history.

When the exhibition *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design* was held at MoMa in New York in 1972, curator Emilio Ambasz paid equal attention to the project for the catalogue as he did to the exhibition itself. The first part of the volume contains an impressive photographic collection, which is mainly curated by the Argentine architect and entrusted to Studio Ballo&Ballo. Starting from the images and the research of the original material of the Ballo&Ballo archive, recently donated to the Civic Photographic Archive of the Castello Sforzesco in Milan, and intersecting with the original curatorial intentions, the paper reflects on the role and value

dell'immagine fotografica nella costruzione del racconto del design italiano. In particolare appare significativo di questa vicenda verificare la proficua complicità messa in campo tra narrazione testuale e iconografica, mirata a sollecitare il pubblico americano – secondo le intenzioni di Ambasz – a comprendere “che il design in generale, e quello italiano in modo particolare, significava qualcosa di più della semplice creazione di oggetti destinati a soddisfare esigenze funzionali ed emotive [...] non solo prodotto dell'intelligenza creativa, ma anche esercizio dell'immaginazione critica” (Ambasz, 1997).

La storia del design ha a lungo misconosciuto il ruolo della fotografia, riabilitandone solo in anni recenti il valore centrale e fondativo rispetto alla conoscenza e interpretazione degli oggetti. Il caso studio qui proposto appare dunque rilevante come occasione per avviare una riflessione sul ruolo della fotografia nella relazione con l'industrial design in Italia e sull'inedita organizzazione dello Studio Ballo, capostipite di una modalità di 'fare fotografia' ancora oggi nota a livello internazionale. Nonostante la sua notorietà, la vicenda dello Studio Ballo&Ballo, scuola-bottega per almeno due generazioni di fotografi, resta tuttavia ancora poco indagata.

of the photographic image in the construction of the narrative of Italian design.

In particular, it is significant to verify the fruitful complicity between textual and iconographic narration, aimed at urging the American public - according to Ambasz's intentions - to understand “that design in general, and Italian design in particular, meant something more than the simple creation of objects destined to satisfy functional and emotional needs [...] not only a product of creative intelligence, but also an exercise of critical imagination” (Ambasz, 1997). The history of design has long misunderstood the role of photography. Only in recent years has it been rehabilitated for its central and founding value in relation to the knowledge and interpretation of objects.

The presented case study is relevant as it provides an opportunity to reflect on the relationship between photography and industrial design in Italy, as well as the unique organization of Studio Ballo. The studio is known for pioneering a style of photography that is still recognized internationally today.

Despite its fame, the story of Studio Ballo&Ballo, a school-workshop for at least two generations of photographers, still remains little researched.

Introduzione

L'analisi della vicenda espositiva *The New Domestic Landscape*, tenutasi al Moma nel 1972, offre l'occasione di riflettere sul ruolo svolto dall'immagine fotografica nella costruzione del racconto del design italiano. Il valore storiografico della fotografia infatti è stato fondamentale nella divulgazione prima e iconizzazione poi di molti oggetti ben noti del Made in Italy. La descrizione di un oggetto da un lato e la sua interpretazione simbolica dall'altro si sono inevitabilmente appoggiate al *medium* fotografico, malgrado quest'ultimo sia stato spesso considerato uno strumento puramente tecnico. Il metodo utilizzato nella costruzione del discorso intreccia i materiali bibliografici disponibili in uno stringente confronto con le risposte raccolte dal protagonista-curatore [1] della mostra, considerata un episodio portante nella storia del design italiano.

Tra le fonti bibliografiche sono state considerate, oltre ai contributi originali inseriti nel catalogo stesso della mostra, articoli e saggi pubblicati all'epoca, così come le successive riflessioni critiche che hanno sottolineato la natura duplice della mostra stessa (Dardi, Pasca, 2019). L'esplorazione del materiale originale che costituisce l'Archivio Ballo&Ballo – recentemente donato al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano [2] – ha fornito una fonte ineludibile a sostegno dell'ipotesi che si va qui sostenendo: non tanto è centrale il ruolo della fotografia tout court ma quello della fotografia dei Ballo che aveva assunto già a quella data la valenza di vero e proprio commentario critico. Alcuni elementi distintivi delle fotografie dei Ballo infatti si sono rivelati funzionali sia al progetto editoriale che ha accompagnato la mostra presa in esame, sia a una disseminazione conoscitiva visiva del patrimonio del design italiano.

Italy: The New Domestic Landscape, la fotografia al centro

Nel 1972 si tiene presso il MoMA di New York la mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, curata dal giovane architetto di origine argentina Emilio Ambasz, all'epoca curatore di Design del Dipartimento di Architettura e Design del museo [3], che organizza da un lato una selezione di centottanta oggetti significativi raccolti tra la produzione del decennio precedente in Italia, dall'altro

Fig. 1

Negativo a colori dall'archivio Ballo&Ballo con la numerazione per l'archiviazione e l'annotazione "pag. 75 per MoMA". L'immagine illustra il progetto della macchina da scrivere Valentine di Ettore Sottsass per la Olivetti.

Fig. 2

Negativo b/n dall'archivio Ballo&Ballo con la numerazione per l'archiviazione e l'annotazione "pag. 74 per MoMA". L'immagine illustra il progetto del telefono Grillo – premiato con il Compasso d'oro nel 1967 – di Marco Zanuso e Richard Sapper per la Siemens.



BU
Gillo
pag. 74 x Moma
pag. 127 x PAC

AR
045563

commissiona una serie di ‘ambienti’ a diversi architetti/designer dell’epoca come opportunità per esprimere una visione critica sullo scenario domestico italiano.

La grande mostra del 1972, che colpirà profondamente il pubblico americano, viene ricordata come “vero evento nodale del periodo, istituita per celebrare il design italiano oltreoceano” (Frateili, 1989, pp. 108,109) ma soprattutto viene considerata come “forse il primo episodio storico di una correlazione diretta fra produzione di design e sua inquadratura teorico-critica, tramite il catalogo” (Frateili, 1989, pp. 108,109). Va ricordato che la mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, pur con il suo portato di originalità, può essere inscritta in una fitta traiettoria di relazioni tracciata tra il vecchio e il nuovo continente dagli anni trenta agli anni cinquanta.

Una serie di precedenti occasioni espositive e commerciali – si pensi a episodi come quelli orchestrati da Gio Ponti con Singer & Son (Casali, 2020) prima e con l’azienda Altamira di New York poi – divennero occasione per la diffusione del gusto e l’apprezzamento del prodotto del design italiano negli Stati Uniti almeno dagli anni cinquanta, coronando ciò che Ponti affermava dalle pagine di *Domus* già nel 1954: “innamorare gli americani del gusto italiano”. (Ponti, 1954, p. 56)

La differenza rispetto alle precedenti occasioni pare rivelarsi nella proficua complicità messa in campo tra narrazione testuale e iconografica, mirata a sollecitare il pubblico americano – secondo le intenzioni di Ambasz – a comprendere la dimensione critica oltre che quella creativa: “che il design in generale, e quello italiano in modo particolare, significava qualcosa di più della semplice creazione di oggetti destinati a soddisfare esigenze funzionali ed emotive [...] non solo prodotto dell’intelligenza creativa, ma anche esercizio dell’immaginazione critica” (Ambasz, 1997, p. 26).

La preparazione della mostra si rivela lunga e complessa. Ambasz dedica un enorme impegno per realizzarla arrivando a garantire personalmente la produzione, nei tempi consoni, del catalogo. “Il MoMA non si fidava (cioè l’allora direttore delle pubblicazioni, Richard Oldenburg) che io completassi il catalogo in tempo per l’inaugurazione della mostra.” [4] Alla fine il catalogo è arrivato al MoMA trenta giorni prima dell’inaugurazione della mostra. [4] Quest’ultimo è realizzato interamente su progetto di Ambasz stesso: “Ho scelto tutti gli oggetti e ho progettato la

Fig. 3
Doppia pagina dal catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, progetto grafico Emilio Ambasz.

'Some, taking their cue from Pop art, adopt forms from the manmade elements that compose our milieu, presenting them transformed in little else but scale' (pp. 95-97).

'For a few designers, the cultural premises predominant today have no validity and can therefore provide only a false basis for any formal inquiry. Devoid of any firm elements, they return, in a somewhat self-deprecatory attempt at purification, to the human figure as the source of all formal truth' (p. 98).

'Other designers seek neither to add anything to, nor to alter, the profile of our environment: they use the device of giving their designs the guises of nature' (pp. 99-101).

'Conversely, others satisfy the same intention by assembling their designs solely from already existing industrial elements, recovered from the surrounding industrial landscape; by this recycling, they avoid the proliferation of new formal matrices' (p. 102).

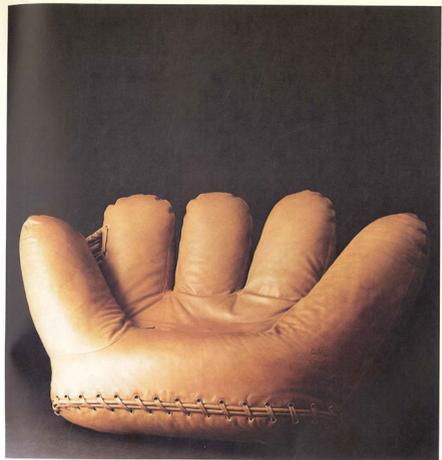
'Confronted with the erosion of the simplistic doctrine of functionalism, some designers produce objects whose function is not evident from their form, and whose structural properties, in fact, contradict the behavior one would expect from that form. In such cases, no longer does "form follow function" but, on the contrary, aggressively conceals it' (p. 103).

'Recognizing that the object in our society often serves as a fetish, some designers underscore that quality by assigning to their designs an explicitly ritualistic quality. The object is given sculptural form and conceived as an altarpiece for the domestic liturgy' (pp. 104-106).

'For some designers, the object can be stripped of its mystique only if it is tamed, if it is made to assume the role of house pet. Reduced to graspable size, the object no longer intimidates us; endowed with the stability of inert matter, and created for no specific function, such objects can be allowed into our home in the certainty that they will never evidence the passage of biological or social time' (p. 107).

'Other groups are more concerned with ironic manipulation of the sociocultural meanings attached to existing forms, rather than with changing those forms. Specifically, they design deliberately kitsch objects, as a way of thumbing their noses at objects created to satisfy the desire for social status and identification' (p. 108).

'Some of these designers are involved in a process of revival. For the most part, they restate forms created by the earliest modern movements in design—mainly, Art Nouveau and the Bauhaus—since these forms have by now become understood, and the complex set of ideas that they once connoted have by now become explicit. Sometimes, however, in their nostalgia for the past, they reach back even to medieval times' (p. 109).



Piero Lomazzi, Donato O'Umbino, and Jonathan De Pas
Die sedia, 1970 (1971)
Polyurethane covered in leather, 33 7/8x45 3/4
x41 1/8 inches (86x117x105 cm)
Poltronova. Gift of the manufacturer
55

veste grafica del libro e la sua configurazione complessiva, nonché la copertina come è riportata nel libro.” [4]

Il catalogo è organizzato su un layout a doppia griglia per quanto riguarda la sezione antologica degli oggetti, con un generoso uso dei bianchi che conferisce importanza ad alcuni oggetti fotografati e isolati nella pagina; il ritmo è assicurato, nella fitta sequenza di immagini, dall’alternanza di scatti in bianco-nero e colore, con una netta prevalenza dei primi. [5]

Per l’evento/mostra e per il catalogo le fotografie assumono un ruolo determinante, testimoniato dal lungo iter per la loro realizzazione cominciato già in Italia con gli scatti degli oggetti e degli *environment* poi esposti a New York (Scodeller, 2014). Dichiarò ancora Ambasz: “Non ho utilizzato immagini fornite da nessuna azienda. Tutti gli oggetti sono stati fotografati ex novo. Venivano raccolti in un magazzino preso in affitto da Gondrand, fuori Milano. Ogni giorno il mio assistente si recava in macchina a prendere un oggetto, passava la dogana di Milano, pagava un deposito temporaneo e, a fine giornata, ripercorreva in modo inverso lo stesso tragitto riportando l’oggetto fuori Milano.” [4]

Costruito includendo le immagini di tutti gli oggetti esposti, il catalogo, prima ancora di quella realmente allestita negli spazi del MoMA, rappresenta di per sé una mostra: “È un documento letterario eccezionale, soprattutto grazie ai notevoli collaboratori, alla fotografia dei Ballo e al design unico della copertina” [4]. Un documento dunque che, attraverso l’eccezionalità e la qualità delle riproduzioni fotografiche, prevalentemente ad opera dello studio Ballo&Ballo (nella prima parte del catalogo), offre una magistrale testimonianza dell’unicità del disegno industriale italiano nel mondo ma al contempo attesta il ruolo primario della fotografia nella costruzione storiografica della giovane disciplina, così come nella comunicazione commerciale (cataloghi aziendali, riviste ecc.) del design del nostro Paese.

Dopo la prefazione e l’introduzione di Ambasz, la narrazione è affidata alla lunga, ordinata e densa sequenza delle immagini dei Ballo che vengono particolarmente ringraziati dal curatore come i maggiori protagonisti della creazione fotografica del manufatto: “*Our heartfelt admiration and thanks go to Aldo Ballo, who photographed most of the objects for this book and made the enlargements shown in the exhibition containers*” (Ambasz, 1972, p. 15). Aggiunge inoltre Ambasz nelle pagine successive: “*All color and*

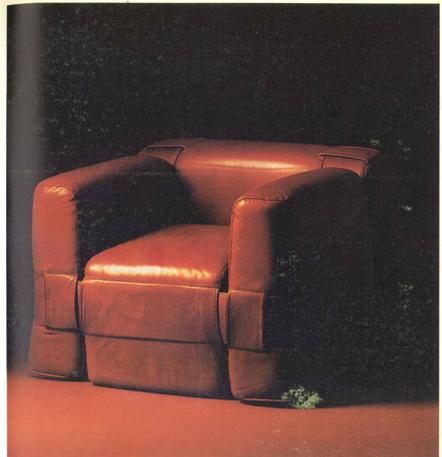
Fig. 4
Doppia pagina dal catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, progetto grafico Emilio Ambasz.



Joe Colombo
 Arno chair, model 4801/S, 1965 (1966)
 Three molded plywood elements, slip-jointed,
 painted, 23 1/4 x 25 1/4 inches (594 x 64 cm)
 Kartell, Gm of the manufacturer

Tobia and Aino Scarpa
 Lounges chair, model 555, 1966 (1966)
 Back and seat molded plywood, covered in
 leather, legs wood, 27 1/4 x 26 1/2 inches
 (693 x 66 cm)
 Cassina, Gm of the manufacturer

30



Mario Botta
 Armchair, model 932/2 — single-seat version
 1967 (1967)
 Four tufted cushions, covered in leather,
 fabric, 26 3/8 x 36 1/2 x 33 1/2 inches (68 x
 926 x 85 cm)
 Cassina, Gm of the manufacturer

31

black-and-white photographs of objects in this section of the catalogue were specially taken by Aldo Ballo, Milan, with the exception of those indicated in the list of photograph credits on page 429." (Ambasz, 1972, p. 24)

Aldo e Marirosa Ballo: i motivi della scelta

Per Ambasz la scelta di affidare la fotografia del catalogo non pone dubbi: predilige lo studio fotografico che, fin dalla prima metà degli anni Cinquanta si era distinto nel contribuire a dare corpo all'iconografia fotografica del design italiano: "L'ho scelto perché era il miglior studio fotografico di oggetti esistente. Aldo e Marirosa Ballo erano fotografi molto dotati e il loro studio era tecnicamente molto ben attrezzato per la fotografia di prodotto." [4]

Nella seconda metà dei Cinquanta i Ballo (che dagli anni settanta assumeranno la denominazione di Ballo&Ballo) non erano le uniche figure autoriali dedite alla fotografia dei prodotti del disegno industriale: erano già presenti nel contesto milanese Giorgio Casali (in stretta collaborazione con la *Domus* di Ponti) e Paolo Monti; dal 1955, tra altri, cominciano la professione nello stesso ambito Sergio Libis, Ugo Mulas e Alfa Castaldi, ed è inoltre l'avvio della carriera anche per Mauro Masera; non casualmente diversi di loro compaiono nel colophon del catalogo del MoMA. Da subito, però, i Ballo si distinguono per la singolare capacità nel saper rappresentare l'idea progettuale. Aldo e Marirosa, attraverso lo studio che fondano a Milano nel 1953, condividono fin da principio una speciale vocazione a ritrarre gli oggetti dovuta alla comune formazione artistica e alla passione per l'architettura.

Lungo i vent'anni che separano l'inizio della loro carriera e l'inaugurazione della mostra di New York, i Ballo lavorano intensamente per designer, aziende, architetti: sono gli anni in cui la fotografia in Italia diventa protagonista di numerose iniziative editoriali volte alla comunicazione del nascente design italiano, nuova forza culturale e commerciale; i fotografi partecipano altresì alla creazione di una originale identità delle realtà imprenditoriali che andavano via via presentandosi sulla scena commerciale, desiderose di un'immagine fotografica che veicolasse opportunamente le loro produzioni. L'autorevolezza acquisita dai Ballo grazie alla frequentazione del mondo del design con i suoi protagonisti, e la conoscenza degli oggetti, li rende interpreti attenti e consapevoli rispetto ai prodotti e al

Fig. 5

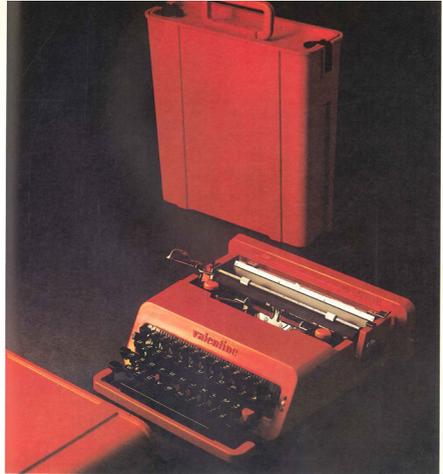
Doppia pagina dal catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, progetto grafico Emilio Ambasz.

Fig. 6

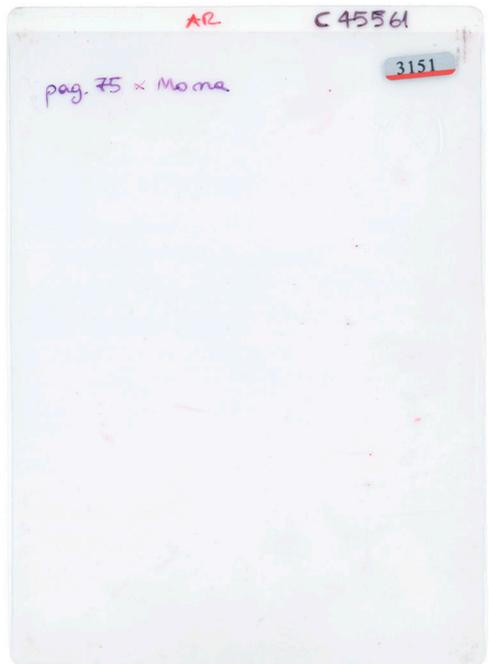
Doppia pagina dal catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, progetto grafico Emilio Ambasz.



Marco Zanuso and Richard Sapper (Italian, born
 Germany)
 Cirillo ("Crocket") telephone, with built-in dial, 1965 (1967)
 ABS plastic, 2'3/4" x 1'4" x 1'4" inches (7 x 16 x 16 cm)
 closed
 © Siemens. Gift of the manufacturer
 74



Ettore Sottsass, Jr. (Italian, born Austria)
 Valentine portable typewriter, 1969 (1995)
 Plastic housing and carrying case, 4'1/2" x 13'1/2"
 x 3'3/4" inches (11'4 x 34 x 9.5 cm)
 Olivetti. Gift of the manufacturer
 75



mercato di questo specifico ambito: fotografano per la maggior parte per cataloghi di vendita, riviste e pubblicità, supporti questi che per Aldo necessitavano di ‘forze’ di ripresa diverse in base appunto alla destinazione.

L’approccio fotografico scelto per il catalogo della mostra non si distanzia dal *modus* dei Ballo, anzi diventa una ulteriore conferma dell’esistenza di una cifra espressiva ben delineata e riconoscibile acquisita negli anni.

A seconda della complessità dell’oggetto da riprendere, i Ballo adottano diversi accorgimenti compositivi. In linea generale gli still life di oggetti singoli – o di più esemplari del medesimo oggetto messi in dialogo tra loro, soprattutto se caratterizzati da ‘flessibilità di utilizzo e disposizione’ – sono costruiti rappresentandoli frontalmente o ponendoli con una inclinazione a 45° per meglio apprezzarne su ogni lato i dettagli ‘formali e tecnici’ [6]; nel caso di oggetti che presentino una maggiore complessità di lettura, il punto della ripresa viene posto leggermente più in alto per avere una visuale d’insieme. Più raramente l’inquadratura ospita i *groupage*, gruppi di oggetti che vengono assemblati riprendendo la modalità già usata da Aldo e Marirosa nella realizzazione dei servizi di apertura di ogni numero della rivista *Casa Vogue* [7]. Comune denominatore di tutte le riprese inoltre sono gli sfondi, per lo più neri ma anche bianchi, per evitare qualsiasi elemento di distrazione dal soggetto dell’immagine. Si tratta quindi di una fitta concatenazione di fotografie, come già sottolineato, che tende nel suo insieme a riproporre il concetto stesso di ‘produzione serializzata’, tipico processo del design industriale e che va incontro a quanto specifica Ambasz “*All objects are mass produced unless otherwise stated*” nell’introdurre le tre sezioni (Ambasz, 1972, p. 24).

L’unità di linguaggio che caratterizza lo stile delle immagini inserite nel catalogo è dunque frutto di diversi fattori che accomunano i due fotografi. Tra questi, la formazione e gli interessi comuni, ma anche le opportunità di lavoro che li portano ad abbandonare le rispettive strade professionali intraprese originariamente per confluire sul lavoro di studio focalizzato sull’oggetto: “Nel 1953 quando ci siamo sposati avevamo già fatto, ognuno per proprio conto, esperienze professionali. Marirosa si era già occupata di cronaca e reportage, sulla scia di suo padre [Fedele Toscani, nda] e io avevo già un mio studio.” (Rebuzzini, 1979, p. 57)

In questo modo e progressivamente lo studio dei Ballo diventa luogo d’incontro per molti progettisti milanesi – che individuano

in loro 'il terzo occhio' – ma anche per artisti che chiedono fotografie delle loro opere scultoree [8]. Si crea quindi una soluzione di continuità tra lavoro, passione e vita: “Tutti i nostri amici erano, e sono, architetti e designer. Il nostro mondo era quello e quindi quella fu anche la nostra specializzazione fotografica.” (Rebuzzini, 1979, p. 58) La particolare capacità dei Ballo di interpretare l'idea progettuale si affina con 'lentezza' e disciplina: “Noi cerchiamo di capire l'oggetto che dobbiamo fotografare e cerchiamo di renderlo nel modo migliore: da solo, con un elemento di confronto, quando ci sembra opportuno o quando è richiesto, o ambientato. Prima di scattare lo guardiamo per giorni, lo abbandoniamo, lo riprendiamo” (Rebuzzini, 1979, p. 59) e, ribadisce molti anni più tardi Marirosa: “Se non eravamo sicuri che una foto andasse bene, potevamo tenerla anche una settimana per farla decantare e 'limarla' nel modo giusto.” (Proverbio, 2013)

L'obiettivo per loro, a prescindere dai committenti, era quello di cogliere l'essenza dell'oggetto; dichiarava con convinzione Aldo: “Voglio interpretare l'oggetto e dargli un'anima.” (Proverbio, 2013)

Un secondo non trascurabile aspetto distintivo del lavoro dei due fotografi riguarda la qualità degli scatti, non solo come garanzia per far emergere dall'oggetto “innovazione e valenza simbolica”, ma anche come strumento efficace per raggiungere e sedurre un vasto pubblico. (Vercelloni, 2001) Già alla fine degli anni Settanta, veniva riconosciuto loro un costante “altissimo standard qualitativo sia nelle riprese di grandi elementi che in quelle dei piccoli oggetti.” (Rebuzzini, 1979, p. 58) Per i Ballo era importante che tutto fosse leggibile e chiaro; spesso il set di ripresa era sgombro, perché l'attenzione doveva soffermarsi sull'essenziale. Un approccio quasi 'miesiano' evidenziato anche da Giuliana Gramigna, che ha sottolineato come spesso gli oggetti ripresi singolarmente nei loro still life erano tanto essenziali da dare l'impressione di “entità quasi astratte” (Gramigna, 1994) come sospesi in un'atmosfera metafisica.

L'uso tecnicamente perfetto della luce, che astrae ed eleva a icona l'oggetto, come si trattasse di una scultura, diventa dunque la principale caratteristica distintiva del linguaggio dei Ballo. Una luce cercata nei dipinti degli artisti studiati in occasione dei corsi di storia dell'arte presso l'Accademia a Brera e applicata in una composizione del set che potesse far “vivere l'immagine” (Proverbio, 2013). Una luce che per Aldo Ballo doveva arrivare preferibilmente da sinistra, una luce che esalta i profili degli oggetti facendoli diventare puro segno grafico ma al contempo una luce che svela i particolari, i

dettagli costruttivi, le texture, in una sorta di minuziosa descrizione visuale. Al di là del sapiente uso delle luci i Ballo raggiungono l'assolutezza delle immagini attraverso l'uso di fondi bianchi, a volte luminosi, o neri continui, sui quali l'oggetto si offre all'osservatore senza mistificazioni, così come nelle fotografie per il catalogo di Ambasz. Lo sfondo degli still life resta neutro [9], privo di ombre, per facilitare la lettura dell'oggetto senza interferenze; afferma a questo proposito Marirosa: "Il fondo bianco sicuramente ci ha contraddistinto. I nostri bianchi erano bellissimi e particolari, perché non erano scontornati" (Proverbio, 2013).

Come ha commentato e sintetizzato Oreste Del Buono: "Oggettività, assenza di artificio, uso della luce e rigore spaziale rappresentano la sostanza della teoria fotografica stabilita dai Ballo." (Del Buono, 1995) Una teoria costituita su quei caratteri che li fanno assurgere a effettivi 'narratori critici' al pari degli altri autori che firmano i saggi in catalogo.

Considerazioni conclusive

La storia del design ha a lungo misconosciuto il ruolo della fotografia, riabilitandone solo in anni recenti il valore centrale e fondativo rispetto alla conoscenza e interpretazione degli oggetti. Il catalogo della mostra del 1972 rappresenta, allora, un primo caso importante per la storiografia del design italiano, poiché forse per la prima volta essa assume il ruolo di protagonista nella pubblicazione e insieme nell'evento stesso.

L'alta qualità del risultato fotografico dato dai Ballo nel catalogo trova le sue ragioni negli aspetti citati fin qui, ma anche nella meticolosa organizzazione dello studio che, come emerge dalla struttura dell'archivio, testimonia un rigore tecnico e qualitativo senza pari. Dai quaderni conservati in archivio è infatti possibile risalire alla data di tutti gli scatti sia a colori sia in b/n, realizzati nella lunga carriera dei fotografi, e alle committenze; è però l'archivio dei negativi a riportare – molto utilmente nel caso del catalogo della mostra del 1972 – la selezione definitiva degli scatti con riferimento alla pagina in cui le immagini sono state pubblicate e altre annotazioni necessarie.

Capostipite di una modalità di 'fare fotografia' ancora oggi nota a livello internazionale, la scuola-bottega dei Ballo ha dapprima accolto e poi avviato alla professione almeno due generazioni

di fotografi: numerosissimi gli assistenti che da lì sono passati, hanno appreso un mestiere e proseguono ancora oggi a lavorare dando continuità all'eredità dei Ballo. Giuliana Gramigna, in occasione della scomparsa di Aldo nel 1994, ha considerato il lavoro del fotografo come: “Documento muto ma eloquente a testimoniare con le immagini una storia del design” (Gramigna, 1995, p. 65). Riteniamo significativo, che oltre al riconosciuto apporto critico alla vicenda del design italiano, Ambasz sia stato tra i primi ad aver promosso e convalidato appieno il contributo dei Ballo.

Note

[1] L'intervista è stata raccolta dalle autrici in data 16 gennaio 2023, Milano-New York.

[2] L'archivio fotografico dello studio Ballo&Ballo al Castello Sforzesco, <<https://www.milanocastello.it/it/content/larchivio-fotografico-dello-studio-balloalballo-al-castello-sforzesco>> (ultimo accesso: 1 giugno 2023)

[3] Comunicato stampa della mostra, 26 maggio 1972. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783>> (ultimo accesso: 1 giugno 2023)

[4] “Il MoMA non si fidava (cioè l'allora direttore delle pubblicazioni, Richard Oldenburg) che io completassi il catalogo in tempo per l'inaugurazione della mostra. Ho firmato personalmente la garanzia del contratto con il Centro DI, il signor Farrucio Marchiù. Il Centro DI fu finalmente pagato 9 mesi dopo la chiusura della mostra e dopo che il MoMA aveva venduto 40.000 copie con un immenso profitto. Il costo del libro per il MOMA era di 3,00 USD, trasporto e dogana inclusi, il prezzo di vendita di 25,00 USD. Il catalogo è arrivato al MoMA 30 giorni (trenta) prima dell'inaugurazione della mostra”. Dall'intervista con le autrici, Milano-New York, cit.

[5] Va specificato che il contributo di Ballo al catalogo non riguarda unicamente gli scatti in bianco/nero ma anche il colore. Sul totale degli scatti presenti nelle prime tre sezioni (circa 156 immagini in bianco/nero e 45 a colori) solo 25 sono da attribuire ad altri fotografi.

[6] I termini virgolettati corrispondono alla suddivisione stabilita da Ambasz nel catalogo, vale a dire: “oggetti scelti per il loro significato formale e tecnico”, “oggetti scelti per le loro implicazioni socio culturali” e “oggetti scelti per le implicazioni di modelli più flessibili di utilizzo e disposizione” (Ambasz, 1972, p. 25).

[7] “Non ho utilizzato foto fornite da nessuna azienda. Tutti gli oggetti sono stati fotografati ex novo” (Ambasz, 2023). Malgrado la dichiarazione del curatore, emergono alcune incongruenze confrontando le date dei negativi in archivio con alcuni degli scatti inseriti nel catalogo.

[8] Le foto realizzate per le sculture degli amici artisti hanno aiutato a definire anche l'importazione delle foto degli oggetti/prodotti del design per leggerne i caratteri formali.

[9] “ci eravamo ispirati, sicuramente era Irving Penn. [...] le foto di Penn si distinguono per l'uso di uno sfondo neutro che accomuna le sue foto di moda e allo stesso tempo per il soggetto che si staglia sullo sfondo, così come i vostri still-life sono fortemente caratterizzati dai fondi bianchi sui quali risaltano gli oggetti immersi in una luminosità naturale” (Proverbio, 2013).

Bibliografia

- Ambasz, E. (1997). Il design dell'immaginario. *Ottagono*, 122, 26-27.
- Ambasz, E. (Ed.) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape - Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra New York, MoMa, 26 maggio–11 settembre 1972, The Museum of Modern Art with Centro Di (Firenze).
- Calvenzi, G., & Gregorietti, S., (Eds.) (2009). *Ballo+Ballo. Il linguaggio dell'oggetto attraverso le fotografie di Aldo Ballo e Marirosa Toscani Ballo*, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione d'arte Contemporanea, 21 aprile - 7 giugno 2009). Silvana Editoriale.
- Casali, V. (2020). Una favola americana. Il carteggio transatlantico tra Josef Singer e Gio Ponti (1950-1979). *La Rivista di Engramma*, 175, 347-369. https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3974
- Dardi, D., Pasca, G., (2019). *Manuale di storia del design*. Silvana Editoriale.
- Del Buono, O. (1995). *Una Toscani in Polesine*, La Stampa, 20 settembre, p. 42.
- Del Buono, O. (2009). (senza titolo). In Calvenzi, G., & Gregorietti, S., (Eds.). *Ballo+Ballo. Il linguaggio dell'oggetto attraverso le fotografie di Aldo Ballo e Marirosa Toscani Ballo* (p. 72). Silvana Editoriale.
- Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione: una storia del disegno industriale italiano 1928-1988*, Alberto Greco Editore.
- Gramigna, G. (1995). Portfolio. Obiettivo sull'oggetto. *Ottagono*, 114, 65.
- Proverbio, P., (2013). *Fotografia di design. Il linguaggio dell'oggetto attraverso le fotografie di Ballo+Ballo*. <<http://afiponline.blogspot.it/search/label/Paola%20Proverbio>> (ultimo accesso: 5 giugno 2023).
- Rebuzzini, M., (1979). Ballo&Ballo. *Fotopratica*, 127, 56-59.
- Scodeller, D., (2014). Exhibition, anti-exhibition: su alcune questioni espositive del pop e radical design italiano, 1966-1981. *Design italiano: storie da musei, mostre e archivi, AIS/Design Journal Storia e Ricerche*, 2(3), 10-28. <http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/52>
- Tutino Vercelloni, I., (2001). testo per la mostra “Ritratti di oggetti”, Orvieto.
- Smorto, G. (2021, November 12). Livio de Luca. *La Mente del Restauro Digitale*

di Notre-Dame. *La Repubblica*. <https://www.repubblica.it/venerdi/2021/11/05/news/livio_de_luca_la_mente_del_restauero_digitale_di_notre-dame-324753385/> (ultimo accesso: 1 giugno 2023). [manoscritto non pubblicato]

Thomas, H. (2017). A methodology for combining terrestrial and aerial photographs to create high resolution photogrammetric models of large-scale archaeological sites: A case study for Methone, Greece. *Journal of Archaeological Science*, 16, 27-33. <<https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2017.09.015>>.

Rai. (2022, 30 settembre). Scopriamo i segreti del cantiere digitale per la ricostruzione di Notre Dame de Paris - Play Digital [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tDtoXnsr_Dg>. (Ultimo accesso: 01/06/2023).

Fonti immagini

Tutte le immagini di Aldo e Marirosa Ballo presenti nel catalogo trovano corrispondenza con i documenti fotografici (negativi, stampe, ecc) conservati nel Civico Archivio Fotografico del Castello di Milano, sede attuale dell'archivio Ballo&Ballo.

Fig. 1 Ballo&Ballo, Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano.

Fig. 2 Ballo&Ballo, Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano.

Fig. 3 Fotografie studio Ballo&Ballo.

Fig. 4 Fotografie studio Ballo&Ballo.

Fig. 5 Fotografie studio Ballo&Ballo.

Fig. 6 Fotografie studio Ballo&Ballo.

