

**Umbro Apollonio, *Scheda su Mario Ballocco - 2, "L'Uomo e l'Arte", 2, 8, Milano, aprile 1972, pp. 34-38, 42 (ripubblicato in Umbro Apollonio, *Occasioni del tempo. Riflessioni - Ipotesi*, Studio Forma, Torino 1979, pp. 67-72)***

È innegabile che il fenomeno artistico, se può essere spiegato da un lato con sufficiente plausibilità quale esperienza assertiva e decisionale, dal punto di vista del giudizio, per il fatto stesso di inaugurare ogni volta sistemi nuovi, non ancora codificati e quindi non ancora forniti di strumenti valutativi adatti, si trova sottomesso a deduzioni di probabilità, che restano pur sempre da dimostrare. La probabilità è verità parziale, in alcun caso decreta certezza oppure obiettività assolute. Le diverse "interpretazioni" espresse su testi antichi o moderni ne sono l'indiscutibile prova.

L'atto scientifico, al contrario, non domanda "interpretazioni", né postula "probabilità"; vuole bensì asserzioni chiare, motivate, verificabili, e se da ultimo di "probabilità" proprio si è forzati a parlare, allora esse vanno dette "ipotesi" – né si assuma per specioso il ragionamento, quando i termini in un determinato contesto acquistano significazioni determinate. Alla fine, benché in ogni azione umana sussista un margine non indifferente di casualità, la determinazione scientifica afferma di continuo una logica, una coerenza, una razionalità, che non possono andare confuse con talune estrosità artistiche, per quanto preveggenti e progettanti si manifestino. La proposizione ad arbitrio, molto frequente nella prassi artistica corrente, nulla ha da spartire con l'imprevisto da sempre compreso nelle formulazioni creative. L'agire della razionalità, che porta a conguaglio pure simili possibili disequilibri, esalta le stimolazioni intenzionali, fa regredire i soccorsi della memoria, di atavica provenienza, a fronte delle nuove risposte liberate: necessarie, responsabili, impegnative, anche se ipotetiche. Queste risposte, alla fine, sono verità pensabili e per niente divagazioni fantasticate. Vi ha, infatti, una logica strutturale, capace, sì, di stabilire totalità organiche, ma non per questo inefficace o poco impaziente verso una ricerca analitica: anzi, a mio parere, ogni volontà costruttiva dipende dall'investigazione minuziosa delle abitudini che confondono verità universali con ordinarie evidenze.

Molte sono, davvero, le lacune che dobbiamo lamentare nella conoscenza del mondo, e molti sono ancora i problemi che vanno risolti. Eppure la sperimentazione, che va subentrando spesso all'osservazione dei fenomeni, rileva nuclei generatori di processi produttivi, mentre rifiuta interferenze di carattere aprioristico. Non è ammissibile ignorare o, peggio, scartare il vissuto, allo stesso modo che non si può respingere l'intervento naturale. Ecco allora che la forma in cui il fenomeno si vede fissato, sia pure nella sua conclusione empirica, non è più una sintesi fisica, ma raduna entro i suoi contorni fattori per lo meno bio-fisiologici. Ed è qui che i riflessi della realtà sensibile e quelli del soggetto si congiungono per rivendicare una loro complementarità nel tentativo di conseguire un evento unitario. La ricerca verso l'unità è travaglio di secoli e secoli, trovandosi soggetto ed oggetto sempre separati: ora da un sottile e trasparente diaframma, ora da uno spesso ed opaco tramezzo, ora da una carenza speculativa vera e propria. Comunque siano andate le varie vicende nella cronistoria, è pacifico che mai mancò un impaccio da individuare per non restarne intralciati nel formulare le conclusioni meglio durature del momento.

Detto questo, sarà da ribadire dunque che senza un'operazione conoscitiva il fenomeno non può essere capito nell'entità del suo manifestarsi, e che va tenuto conto pure di tutti i fattori, delle provenienze più diverse, che ne possono condizionare gli aspetti: fattori che, di volta in volta, si riuniscono nel sostenere e governare un certo predominio. È sufficiente un minimo d'informazione storica per sapere che fondamenti ideologici o scientifici, religiosi o mitici, ressero civiltà prestigiose, dove il campo estetico non veniva mai respinto: assumeva, questo sì, fogge diverse rispetto alle precedenti. Si evita di proposito, ora, di riferire i singoli avvenimenti trascorsi e si preferisce far notare come in quest'epoca la progressione

scientifico abbia raggiunto gradi di accelerazione incomparabili con quelli registrati nel passato e che lo stesso accade per quanto attiene alla diffusione del sapere. È un fatto indiscutibile che l'uomo moderno viene quotidianamente indirizzato, e con risolutezza, a prendere conoscenza di tutto ciò che rientra nell'ambito delle dottrine scientifiche: altri principi, per esempio quelli religiosi, appunto, che pure godettero un tempo della massima supremazia, sono venuti a perdere al confronto molta autorità. Non si ravvisa per altro in che ciò possa costituire motivo di scandalo: la "camera oscura" usata da Canaletto o le leggi sul contrasto dei colori di Chevreul applicate da Seurat soppressero forse gli esiti artistici dei due pittori? Soltanto oggi, allora, le conquiste scientifiche dovrebbero abolire i bisogni estetici, anzi che fornire ad essi rinnovati strumenti? E certune insufficienze oppure certi sbandamenti oppure certi abili rimedi che mortificherebbero l'esponenza estetica, non sarebbero da mettere piuttosto a carico di una situazione sociale ancora ostacolata nel procurarsi una propria e fattiva omogeneità?

A parte ciò, va preso nota che non si deve confondere tecnica e scienza: nel primo caso si comprendono solo regole pratiche per un'esecuzione al meglio, mentre nel secondo caso si tratta di una dottrina che, senza escludere il sistema teorico, accerta i principi che regolano il mondo nelle sue cose e nei suoi possibili perfezionamenti. La tecnica è in qualche modo un mezzo mediante il quale la scienza esprime i propri significati: di fatto la tecnica si affina e si migliora al punto da apprestare un linguaggio per la scienza. Quest'ultima è, viceversa, una esperienza continua, portata nel suo svolgersi a causare per l'appunto profonde modifiche nelle nozioni che guidano l'universo così pratico che intellettuale. La conoscenza scientifica non si limita ad un esercizio su dati fisici, disattento alle implicazioni che rivelano sull'uomo oltre che sul cosmo: ogni scoperta si riflette quindi non solo sullo stato fisico dei corpi e del loro movimento, ma anche sulle condizioni biologiche dell'essere vivente.

Nulla nel contesto della vita universale può ridursi a mera successione di fatti meccanici, di apporti da parte di soli meccanismi cibernetici o di semplici automatismi. Ed è ben per ciò che appare assurdo temere gli incontri con l'esperienza scientifica: questa fornisce dati di carattere primario e ne scopre al tempo medesimo le antinomie. Se il comportamento dell'uomo incamera reazioni fisiche e biologiche, queste possiedono sì misure e caratteri verificabili con massima approssimazione al reale, si direbbe privi di equivocità, mentre nel propagato dinamismo generale di tale materia vivente il potere psichico libera un'energia non altrettanto facilmente controllabile. Che vi sia davvero un momento oscuro, ancora da illuminare? Potrebbe darsi benissimo, e proprio in rapporto all'evento artistico. Questo non autorizza per altro a confondere le spiegazioni e le dimensioni che il lavoro scientifico può offrirci con proposte al tutto arbitrarie, valide per un settore dell'attività dello spirito e non per altri. Sono ricerche di laboratorio – usa dire con disprezzo, dimenticando che, tanto per fare un esempio, pure il cinema derivò da ricerche di laboratorio. Ne consegue così che l'esperienza estetica contemporanea si svolge con procedimenti di organizzazione senza imitare i risultati della scienza, ma assumendone lo spirito informatore, e si dà a tentare per simile via un acquisto di conoscenza, superando le insidie di una concezione quantitativa.

Il problema del colore, se pure faccia parte per tradizione dell'universo fisico, rientra spontaneamente nel complesso della più vasta realtà umana: Giuseppe d'Ayala Valva ricordava che "qualsiasi corpo colorato è, nella sua realtà essenziale, anche se formalmente paradossale, un corpo intrinsecamente privo di colore" (*Funzione del colore*, "Civiltà delle macchine", Roma, marzo-aprile 1958), benché per secoli la scienza avesse considerato il colore una proprietà dei corpi alla stessa stregua della forma e del volume. Anche il colore quindi è un'entità psichica, un fenomeno che si crea in noi: esso dipende dalla lunghezza d'onda, ma provoca pure impulsi particolari, di ordine fisico e chimico, che eccitano i centri nervosi. Ciò vuol dire che pure il colore sottostà alla legge degli antagonismi, della dinamica permanente fra soggetto ed oggetto, fra interno ed esterno. Non per nulla Gregory fece

osservare come “il colore non è in relazione soltanto con la lunghezza d’onda, ma dipende anche dal significato che acquista quando sta a rappresentare un oggetto” (*Eye and brain. The psychology of seeing*, trad. it., Milano 1966). A tale riguardo esiste per altro parità d’efficacia e di livelli energetici, e per accorgersene basta sapersi liberare dalle abitudini contratte: tanto è vero che un colore rimane strettamente legato alla materia ed all’intervento attivo dello spettatore. Non appare più scandaloso perciò se un pittore dipinge un albero rosso, perché l’identificazione del valore di un colore si misura, e si avverte, attraverso l’ordine logico con cui è associato ad altri.

Da quanto fino a qui detto si chiarisce che l’azione del colore ha importanza primaria nella costruzione dell’opera pittorica, ed anche in altre che non si possono definire pittoriche proprio in senso stretto. Ciò fu riconosciuto dai tempi più remoti, e se ne studiarono le cause con solerte applicazione. Soltanto agli inizi del XIX secolo, però, con la teoria ondulatoria della luce, già in parte anticipata da Newton circa cinquant’anni prima, l’approfondimento sulla natura del colore poté fare qualche passo in avanti, e da allora anche questo problema si configurò sempre più comunemente quale passibile di metodo scientifico. È noto del resto che grande parte della creazione artistica moderna ha radice in certe attivazioni ed illuminazioni mentali. Il razionalismo in quanto iniziativa creante appare sempre meno raro con il passare dei decenni: persino talune manifestazioni in apparenza di puro estro e di scattante istintività si riducono alla fine, quando siano bene osservate, ad effetti pensati: per esempio quasi tutte le opere di carattere surrealista. I dipinti così detti cubisti degli anni dieci non sono meno mentali di quelli di de La Tour. Perché, al di là della elencazione di esempi (dove potremmo raggiungere tempi più vicini e rammentare gli *happenings* oppure la *conceptual art*), se esiste un po’ dovunque nella vita creativa un dibattito antagonismo fra sistema ed antisistema, si deve pur anco tenere conto che proprio in simile contrasto si esalta l’energia produttiva che la ragione ne ricava mediante suoi bene assestati strumenti.

L’arbitrio, l’irrazionale, l’istinto sono forme secondarie di comportamento, non ostante siano stati ritenuti fonti di cospicua esteticità ed abbiano magari messo in atto dati d’immagine tutt’altro che trascurabili. D’altro canto, per precisare meglio, non si può scambiare l’istinto con la spontaneità ovvero con la naturalezza del fare, allo stesso modo che risultano inaccettabili deformazioni intellettuali o strumentali.

Anche il colore è veicolo comunicativo e necessita perciò di una accurata statuizione di linguaggio, che sfugga a qualsiasi inframmettersi privatistico per convertirsi in elemento di utilità collettiva. Nell’esperire scientifico si ha per riscontro appunto la medesima conseguenza: i dati conseguiti servono a tutti, vengono fatti conoscere, diventano proficui per ulteriori indagini, non restano circoscritti dentro un’area individualistica. Per tale motivo si dà un’efficacia di ordine sociale ovvero una serie di atti che, sistemati in immagine, raggiungono la collettività umana a tutti i livelli.

Appare superfluo a questo punto insistere oltre su due fatti concomitanti: il colore nei suoi stimoli psicofisici sollecita da un lato determinate deleghe simboliche e dall’altro determinate abilitazioni psicologiche – inclini queste ultime a suscitare iniziative funzionali. Ambedue per altro possono stabilizzarsi ovvero rendere inefficace la precarietà della circostanza quando l’autore abbia potere di sincronizzarla a livello estetico di grado superiore, ciò che può verificarsi soltanto in virtù del segno artistico vero e proprio, anche se tanto difficile da spiegare in maniera indubbia. Si intende osservare che il fattore simbolico e quello funzionale vanno individuati in seconda lettura, la prima non potendo essere centrata che sulla potenzialità creativa autonomamente operante. L’esponente artistico è quello che consente di fatto il godimento di immagini istituite nel passato, anche remoto di molto, oppure in territori, anche assai lontani, persino selvaggi, e che erano in origine manifestazioni mitiche o rituali, religiose o laiche o, comunque, da simili istituti condizionate. Non si può affermare che gli artisti pittori abbiano sempre avuto presente l’impiego che il colore poteva sollecitare, e

sarebbe da dire, anzi, che il puro lirismo cromatico è stato guardato con sospetto appena nella modernità, tanto è vero che persino quelli decisi a servirsene profittando delle sue qualità stimolanti sul piano psicologico finiscono alla fin fine per trasmettere testi di alta poeticità: come è per l'appunto nel caso di Mario Ballocco, che così tanto si adoperò e si adoperò per adeguare gli accordi cromatici alle necessità pratiche e nel tempo medesimo alle esigenze di igiene mentale dell'ambiente umano. Il problema lo interessa da oltre vent'anni, quando ammonì che "ogni colore produce degli stimoli sull'organo visivo che si ripercuotono variamente su tutto l'organismo umano" (*I tessuti d'arredamento e la funzionalità del colore*, "Bemberg", 7, 5, Milano 1950). Diede, allora, un esempio da non dimenticare di utilizzazione razionale dei prodotti industriali nell'arredamento di taluni locali. Che si addivenisse ad un incontro fra estetica, funzionalità ed industria non destava scandalo, perché esisteva alle spalle oramai una lunga e faticata storia, benché non nota fra il pubblico normale quanto era necessario che fosse. È merito indiscutibile di Ballocco se insistette su questa presa di coscienza e se si interessò per diffonderla al massimo grado attraverso vari mezzi di cui si dirà. Il ruolo dell'arte veniva così privato di qualsiasi residuo idealismo, né più vi giocavano istigazioni emotive oppure ricercatezze formali.

Posto che tutto si svolga secondo quella logica, di per sé destituita di qualsiasi dote atta ad incantare, che risulta dal maggiore affinamento della sensibilità dell'occhio e che dai tempi in cui Nerone si diletta a cospargere di polvere verde l'arena ed a contemplare le lotte dei gladiatori attraverso lo smeraldo si è via via trasformata quale complemento attivo di vita, varrà rammentare ancora l'importanza annessa alla luce come fattore integrativo dell'investimento cromatico. Da quando Cartesio pensò il colore nel senso preciso di una "modificazione della luce" e quasi due secoli più tardi Young affermò la teoria ondulatoria della luce, lo spessore cromatico finì spesso con aderire al respiro di quella presenza. È in parte ciò su cui Delaunay richiamava ancora nel 1913 e cioè le misure simultanee o, in altro modo, il movimento sincronico della luce (*Über das Licht*, trad. tedesca di Paul Klee, "Der Sturm", 3, 144-145, Berlino, gennaio 1913). Direi che colore e luce concludono con pulsare insieme, mentre colore e forma si assestano in misura dialettica: si rifletta, a mo' d'esempio, sull'intrinseco divario fra Albers e Rothko. Anche se ambedue istituiscono un blocco mediante il collegarsi fitto dei rapporti, l'articolarsi dinamico più marcato delle due componenti emerge nel primo dei due, là dove ottica e percettività si svolgono entro un processo di tese sequenze, mentre nell'altro rimangono in qualche maniera integrate e fuse nel palpito della superficie morbida. Ballocco, dal canto suo, ricorre ad un organismo ritmato su cadenze precise, risalito da situazioni fissate su rigorose fermezze strutturali. È per l'appunto tale modo di organizzare in struttura i vari agenti dell'insieme a far sì che il suo discorso non scada in facili deduzioni culturalistiche – è risaputa l'ascendenza esercitata dai modelli dell'esperienza cubista, agevolmente rintracciabile anche nella storia italiana del dopoguerra e di cui Ballocco non diede che irrilevanti e provvisori esempi – oppure in dottrinarismi di profitto solo funzionale – le attenzioni prestate all'applicabilità utilitaristica del colore non hanno per nulla sminuito l'efficacia estetica del suo fare. È vero, la rivista "Colore", che egli fondò e diresse a partire dal 1957 – nella precisa convinzione sulla utilità di un coordinamento delle diverse discipline interessate al colore: per esempio fisica ottica, psicologia della percezione visiva, ecc. – contribuendovi con saggi di grandi impegno quali, poniamo, quelli sul nero e sul rosso, studiò le varie applicazioni del colore nell'ambiente umano ed i riflessi che esso ha nell'uomo stesso, ma non per questo Ballocco, nel suo comportamento all'apparenza distaccato di ricercatore scientifico, ha finito con il presentare opere sprovviste di quel grado di esteticità che le rende autonome. Si deve sostenere, in conclusione, che né la precettistica né la funzionalità sarebbero potute levarsi su scala di tale rilievo ove fosse mancato quel fondamento attivo che ancora provoca l'urto di un purismo meraviglioso. Se qualcosa esiste che Ballocco ha respinto con maggiore violenza che altra,

questa riguarda proprio l'intellettualismo e la spettacolarità finì a se stessi, come qualsiasi insieme dove possano ancora vivere privilegi e gerarchie.

Nel novembre del 1950 il nono numero di "AZ", fondato da poco da Ballocco, dava notizia ed esponeva le premesse della costituzione del "Gruppo Origine" in una nota siglata M. B., il quale altri non era se non il direttore del mensile ed il promotore dell'incontro. [...] Si trattava di un lavoro di ricerca lento e scrupoloso, con l'unico torto di non pubblicizzarsi abbastanza. Si immagina una sorta di Albers italiano, intento a soppesare i risultati di meticolose sperimentazioni per ricavarne insegnamenti e principi, assai meno preoccupato degli aspetti estetici della sua pittura che delle aperture che essa era in grado di offrire all'ampliamento della conoscenza umana. Del resto, mentre molti si attardavano ancora in un semplice processo di organizzazione formale, che comportava da ultimo stasi retoriche, stanchezze morfologiche, indugi decadentistici, il "Gruppo Origine" si presentò subito animato da una volontà rigorosa di rinnovamento dall'interno [...]. È importante, anzi, osservare come nella nota citata si facesse esplicita denuncia di "una involuzione manieristica e tecnicistica" e ci si proponesse di "fare dell'arte non-figurativa – intesa spesso come un fine – mezzo", portando la sintassi sotto il dominio della esigenza comunicativa. Richiami simili paiono oggi ovvii, ma tali di certo non erano vent'anni fa. Quello che avvenne nel frattempo è noto: l'invasione delle referenze informali e vari altri tentativi di superare quella compiacenza decorativa cui "Origine" si era prefissa di opporsi. Altri problemi, però, e tra questi anche i rilevamenti della ricerca di Ballocco, passarono in seconda linea o, per lo meno, non furono secondati con l'interesse cui invitavano.

Sia ricordato inoltre che nel numero 2 di "AZ" del novembre 1949 in un articolo dal titolo *Realtà nuova* Ballocco aveva propugnato che "il colore riveste un suo preciso valore con *significato proprio* e non come rappresentazione di cose convenzionali". Poco dopo, nel febbraio 1950, in *Viviamo il colore* asseriva che "il colore è una necessità vitale [...] La colorazione [oggi], in ogni settore della vita, è standardizzata e risolta senza tenere in alcun conto la multipla azione che il colore possiede e che la scienza è concorde nell'attribuirgli. Il colore non è sfruttato: è solo usato empiricamente".

In "AZ" di parla di esigenza espressiva e comunicativa; nell'introduzione al catalogo della mostra di "Origine" il secondo predicato non figura affatto. Il fulcro dell'iniziativa di Ballocco, quale viene portata avanti ancora oggi, è proprio invece in un'operazione di delineamento comunicativo. Il suo pensiero pittorico si avvale di nessi inesauribili ma mai indeterminati, e perciò l'evidenza estetica rappresenta il punto inaspettato d'arrivo e non quello di partenza. È del resto provato che esiste un destino artistico nelle figure risultanti da un'applicazione logica, sia essa geometrica, matematica, tecnica, comunque non irrazionale. Talune fondazioni teoriche, poi, si convertono analogamente in valenze qualitative. Ciò che non delude la libertà, lascia proprio i margini più ampi d'intervento: si tratta del metodo, della chiarezza del metodo. Non si allude, beninteso, a regole di gioco oppure a norme strategiche: si fa riferimento bensì all'esercizio di un'energia implicita nell'assunto da cui si prende le mosse. Il metodo possiede risorse autonome e come tale ha capacità di generare immagini o sequenze di immagini, non effigi fisse. Il fenomeno consultato sprigiona figure al momento iniziale imprevedibili. Per questo motivo Ballocco finisce con il dare ciò che si può normalmente ricevere. Mi spiego: la carica insita in qualsiasi atto determinativo, ove non sia calcolata oppure guidata per entro le maglie di un sistema, può provocare esiti tanto inusitati da essere impropri – si veda fino a che punto l'ambiguità di percezione visiva, sulla quale si fonda tanta parte della tendenza ottica, corra pericolo di decadere dandoci turbamenti per saturazione o per nausea.

L'interesse di Ballocco per la missione connessa al colore sul piano della prassi, fenomenologica come esistenziale, non viene meno in alcun caso, ed anzi vi si dedica con fervore instancabile: organizza nel 1952 e nel 1953 la I e la II Mostra di Industrial design alla

Fiera di Milano, mentre nel 1954 realizza la sua prima messa in atto funzionale del colore nello stabilimento Safama Giommi affrontando direttamente questioni di percezione visiva e comportamentali. Ma è da rammentare soprattutto la prima mostra del colore che organizzò nel 1958 con il patrocinio della Fiera di Milano, dove obbedì a precisi criteri didattici.

Avvenne proprio nel corso delle sperimentazioni cromatiche compiute in questi anni Cinquanta che egli si rese conto dell'utilità di coordinare le diverse discipline interessate al colore, di cui s'è parlato dianzi, ed è in tale convinzione che va posta l'origine prima della rivista "Colore". Tuttavia, vale la pena di ribadire, nella più severa intenzionalità di mettere a fuoco problemi obiettivi, al punto di specificare il colore con la misura fisica della lunghezza d'onda, e nell'interesse altrettanto radicato di agire nell'ambito didattico, sino a istituire una nuova materia d'insegnamento, la cromatologia, non si distacca mai dall'osservazione degli effetti estetici immediati provocati dall'agente cromatico. Ballocco, su questo piano, ritiene il colore protagonista essenziale di un evento in cui la forma scaturisce dalla struttura cromatica, all'opposto di Arnheim che ritrova parità di efficacia nella riuscita così dell'immagine formale come dell'urto coloristico, mentre Kandinsky esigeva una forma che in alcun modo fosse di ostacolo alla pura azione del colore. Anche Richard Lohse ha dal canto suo ribadito di recente che "la forma è anonima [...] il colore diventa forma [...] colore e forma si eliminano vicendevolmente come contraddizione". Le varie regole che governano, anzi, che devono governare una qualsiasi gestione del potere creativo, non è detto peraltro che siano scevre di elementi antitetici, perché la costruzione umana medesima si presenta dominata da conflitti in cui negativo e positivo continuano ad oscillare così da conservare all'interno di sé corpo e anticorpo, sistema e antisistema, maschio e femmina, persino materia e antimateria. Tutto ciò va tuttavia compreso, ammesso e tollerato quale specularità intrinseca di un organismo, ma è da respingere quando si dovesse assistere a fenomeni di arbitrio che di quella situazione si servono per compiacimenti sensoriali o per estensioni agnostiche. Se l'aspirazione dell'uomo guarda ad una supremazia della proposizione armonica, appare giusto che la volontà creativa la ipotizzi nelle sue immagini e scarti, sopra tutto in un'epoca di programmazione e razionalismo, le deleghe di carattere liberatorio affidate alla fantasiosità meno controllata.

Ballocco studia le cause di certi fenomeni come indaga su talune reazioni che avvengono in presenza di quei fenomeni, e ciò di massima dunque in campo cromatico. Il processo visivo viene quindi analizzato nei suoi condizionamenti obiettivi ed elementari, provocati da tensioni, contrasti, assimilazioni, instabilità, distorsioni, alternanze, compenetrazioni, ambivalenze, e così via, tutte forme naturali, spontanee, nelle quali si articola la struttura mobile dell'immagine. Una volta però appurata l'origine dei fatti, per sorprendenti che siano, non li esalta a scopo di allettamento estetico o per ostentare la scoperta di effetti attraenti; ben altrimenti: egli scarta e conserva ovvero esibisce soltanto quei dati, quei totali che possono contribuire "al conseguimento di un ordine visivo più logico" (sono parole sue dette nel 1957). L'operare artistico s'è da sempre rivolto del resto ad allestire un ordinamento del caos, a qualunque genere appartenga, alla stessa stregua che pone in causa i dati comuni mediante proposte di diversa gestione. Perciò lo spettatore entra nell'opera come invitato e vi prende parte con tutta tranquillità essendovi guidato con mano sicura e solidale.

Prendere coscienza dei minimi effetti determinanti nel campo cromatico al fine di vivificare la forma e così da conseguire un istituto spazio-temporale di cui sappiamo le vie d'accesso e dove viene cancellata qualsiasi contingenza o arbitrarietà: questa, molto succintamente, la mira del lavoro di Ballocco, il quale, senza decreti burocratici, si propone di agire in maniera che ogni "altro" tragga vantaggio dalla sperimentazione svolta ed entri in rapporto con essa per via naturale, non incontrando mai difficoltà di sorta oppure essendone respinto a causa di astrusità inspiegabili. Ecco, dunque, che i dipinti di Ballocco diventano subito familiari: semplici, esatti, armoniosi.

Quella di Ballocco non è mai allora una figurazione monologistica: tutto quanto riceve in lui esistenza obiettiva non si separa da un moltiplicato incontro con altre voci e nulla va dissolto di ciò che può dare impulso ad una replica della coscienza. Per entro a tale area di riferimenti continui i nodi della struttura traggono profitto proprio per dinamizzare il contesto: l'unità che vi sta alla base si muove senza convenzionalizzarsi, ed opera al limite quale correlazione genetica. Questa è la dimensione che viene proposta, immune da ogni concessione irrazionalistica, anche se per nulla schiava di una irriducibile razionalità, dato che lascia intravedere momenti emozionali. I modelli che essa presenta rivelano un'infinità di rapporti, atti sempre a deludere qualsiasi degradazione formalistica, spinti invece verso un massimo di chiarezza e, quindi, per una loro specificità di mezzo di comunicazione, destinati a riuscire amabili, colloquanti, illuminati, alla stessa stregua che avvenne per tante e tante opere del passato.