

Ritorno sul luogo del delitto: la fotografia a colori di Vincenzo Balocchi

Abstract

Vincenzo Balocchi (Florence, 1892-1975), was an amateur photographer who worked from the 1910s to the 1960s and took part in some of the most important photographic groups of that period. An engineer with a classical education, he was praised by critics for his technical competence and classicism. An expert in the industrial production of photomechanical color prints since 1920, he started using color in his private work only in the late 1950s and did so for about a decade, reinterpreting earlier black and white pictures and exploring photographic language through variants. This essay investigates this original color work, placing it within the broader debate about this technique.

Keywords

COLOR PHOTOGRAPHY; 20TH-CENTURY ITALIAN PHOTOGRAPHY;
POST-WWII PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC LANGUAGE; VARIANTS

Quando Vincenzo Balocchi perviene alla fotografia a colori è sul finire degli anni Cinquanta: il fotografo dilettante, che si è sempre dedicato anche alla pittura, vanta una lunga carriera iniziata alla fine degli anni Dieci, durante la quale ha ottenuto importanti riconoscimenti in esposizioni e pubblicazioni sia in Italia sia all'estero ⁻¹. Fino all'inizio degli anni Sessanta, la sua opera è stata puntualmente elogiata dalla critica coeva e dai fotografi, primo fra tutti da Giuseppe Cavalli con cui ha stretto un sodalizio amicale "al bromuro d'argento" ⁻². La storiografia, invece, lo ha menzionato perlopiù per la sua partecipazione al Gruppo degli Otto (1942), de La Bussola (a cui aderisce nel 1948), del Misa di Senigallia (1953) e come riferimento della cellula di Firenze, a cui partecipano Paolo Bocci, Piergiorgio Branzi, Alfredo Camisa e Giovanni Salani ⁻³, ma non ha ancora approfondito la sua figura. Costituisce un'eccezione Italo Zannier che, a partire dalla

curatela di due personali postume, nel 1979 e nel 1984, in più occasioni ha parlato della sua opera ⁻⁴. Tanto meno è stata oggetto d'indagine la sua produzione a colori nonostante l'istituzionalizzazione del suo archivio fotografico, oggi conservato presso la Fondazione Alinari per la fotografia, in cui la parte del colore, fra pellicole, diapositive e stampe vintage di vario formato, fra le quali anche all'infrarosso, ammonta a oltre 4.000 immagini ⁻⁵.

Se l'utilizzo tardivo della fotografia a colori da parte di Balocchi può essere messo in relazione alla sua definitiva diffusione a partire dalla fine degli anni Quaranta, non si può ignorare l'importante esperienza che egli ha maturato con essa in ambito professionale per quarant'anni assumendo, dal 1920, l'incarico di direttore della prestigiosa stamperia d'arte, per la produzione di stampe a colori sia fotomeccaniche sia di alta qualità in collotipia, presso la neofondata Fratelli Alinari Società Anonima I.D.E.A. Otto anni dopo, le sue dimissioni coincidono con un periodo di crisi della ditta che risente della crescente concorrenza delle aziende private e del settore pubblico, nonostante l'operazione di rilancio ⁻⁶ avviata in parallelo all'assunzione di un promettente tecnico come Balocchi. Nello stesso 1928 fonda a Firenze l'Istituto Fotocromo Italiano (ancora oggi attivo) dedicato alla stampa industriale di materiali a colori, soprattutto d'oggetti d'arte, collaborando frequentemente con artisti e critici ⁻⁷. Balocchi, quindi, nell'intraprendere la fotografia a colori per la propria produzione, non abbraccia una moda, ma vi perviene con la piena consapevolezza delle possibilità linguistiche del processo sperimentando prima le diapositive e poi la stampa per farne anche uno strumento di rivisitazione della propria opera del periodo della maturità, tra gli anni Trenta e Cinquanta, sottoponendola alla verifica della tenuta cromatica e del linguaggio specifico che essa richiede.

I suoi primi riconoscimenti come fotografo dilettante Balocchi li ottiene nel 1919 con la pubblicazione di fotografie nel "Progresso Fotografico" ⁻⁸ e, successivamente, di ben 8 immagini, a partire dal 1923 e fino al 1934, nelle pagine del prestigioso "Luci ed Ombre. Annuario della Fotografia Artistica Italiana", che sancisce la sua entrata ufficiale nel mondo della fotografia ⁻⁹. Il suo trasferimento a Torino nel 1913 per frequentare il Corso di ingegneria industriale meccanica ⁻¹⁰ lo aveva messo a contatto con l'ambiente fotografico cittadino, all'epoca il più attivo d'Italia ⁻¹¹, e qui evidentemente inizia a fotografare. La conferma viene da un recente studio condotto da chi scrive sul suo archivio, che ha permesso di rintracciare le prime fotografie datate al 1913 ⁻¹². Inizia la sua attività pubblicistica solo quando ricopre il ruolo di direttore presso la Fratelli Alinari (ottenuto prima di conseguire la laurea nel 1921) sia su aspetti culturali della fotografia sia tecnici, mostrando già un interesse per il tema del colore. Il primo articolo, del 1923, è dedicato alla lastra autocromatica Agfa in tricromia a mosaico appena messa in commercio ⁻¹³, mentre l'anno seguente pubblica altri due interventi sulle stampe alla gomma bicromata ancora in voga, in

cui il colore, come pigmento, rappresenta un elemento fondamentale ⁻¹⁴. In questi ultimi, l'ingegnere Balocchi si dimostra ben aggiornato sulla manualistica tecnica internazionale ⁻¹⁵, con la quale si confronta attraverso sperimentazioni in laboratorio di cui riporta accuratamente i risultati.

Il fotocolore e la sfida della tipografia

A metà degli anni Trenta, la fotografia a colori subisce una trasformazione radicale con l'introduzione delle nuove pellicole invertibili Kodachrome (1935) e Agfacolor Neu (1936), che rinnovano i materiali precedenti in tricromia sostituendo la sintesi additiva con quella sottrattiva, basata sulla stratificazione dei colori, e lo sviluppo unico ⁻¹⁶. Questa tappa epocale segna i destini della fotografia scientifica ⁻¹⁷ e del mercato della fotografia amatoriale così come della tipografia, allora in una fase di particolare sviluppo. Relativamente a quest'ultimo settore, "Campo Grafico", la rivista più innovativa, edita a Milano tra il 1933 e il 1939, promuove una serrata riflessione e unica nel suo genere. La sua militanza, che può essere ravvisata sin dalla presentazione di pubblicità fotografiche aggiornate ai linguaggi della Nuova visione tedesca, assume esplicitamente i toni polemici contro le visioni considerate arretrate nel mondo della tipografia, come quelle di un decano quale Raffaello Bertieri, direttore di "Risorgimento Grafico". L'intervento più impegnato in tal senso è l'importante fascicolo *Fotografia e tipografia* del 1934 ⁻¹⁸, dove nella prima pagina si dichiara, rafforzando il significato dell'ordine delle parole nel titolo, "Che la fotografia, con la sua prepotente invasione ha rivoluzionato l'estetica grafica o ne abbia arricchito in modo grandioso le possibilità è ormai pacifico" ⁻¹⁹.

La pagina successiva ospita una riflessione di Antonio Boggeri, da poco direttore del celebre e omonimo Studio, rivolta ad Attilio Rossi di "Campo Grafico", in cui discute del valore relativo della tecnica e sulle potenzialità euristiche della fotografia in termini di capacità inventiva svincolata dal ruolo documentario: "Cosa è ormai più proibito alla tecnica? Pure non è ad essa in senso assoluto che si ricorre quando cerchiamo, studiamo, tentiamo una fotografia, né sono i suoi risultati tecnici che determinano il valore di una fotografia", aggiungendo:

—
Del resto la tecnica stessa si innalza sino a realizzarsi quando inventa, crea da sola cose come la solarizzazione, la copia negativa, il fotogramma ecc. Risultati che originati dal caso applicati con maliziosi intendimenti sembrano destinati a turbare e a scuotere le basi della nostra conoscenza ⁻²⁰.
—

Il testo, che è corredato di un'immagine dello Studio Boggeri (che fornisce anche le altre del fascicolo su *Fotografia e tipografia*) intitolata ironicamente *L'uovo di Colombo*, come metafora della trovata pubblicitaria ⁻²¹, specifica che tutti i risultati precedenti della tecnica fotografica sono comunque

—
poca cosa al confronto dei risultati della fotografia a colori. E mi spiace, caro Rossi, di non poter in questa sua coraggiosa presentazione aggiungere un modello a scopo unicamente documentario (come gli altri miei che lei gentilmente pubblica) di quest'ultima maschera della nostra protagonista. Maschera affascinatrice quant'altre mai che ha ammaliato e turba adesso i sonni degli artisti aggiornatissimi ⁻²².
—

Se Boggeri riprende una considerazione proposta dall'editoriale, in cui si elogia della fotografia applicata alla grafica "l'uso lirico del colore, senza nessuna intenzione decorativa fine a sé stessa", le sue parole sui risultati della fotografia a colori risultano antesignane proprio perché proiettate alla pratica e al suo futuro affermando la volontà di "riparlarne concretamente" ⁻²³ nelle pagine della rivista, sebbene questo non si realizzerà.

Bisognerà attendere il 1939, in corrispondenza delle celebrazioni per il centenario dell'invenzione della fotografia, per vedere rianimarsi sulle riviste fotografiche una seconda fase della discussione e sebbene sia ancora incentrata sulla tecnica è caratterizzata da un entusiasmo per i recenti miglioramenti resi possibili da pellicole più rapide, trasparenti e adatte alla proiezione pubblica di diapositive monoscopiche e stereoscopiche. Nei diversi articoli la fascinazione per il colore tocca sostanzialmente due temi. Da un lato, l'apprezzamento ricorrente è sulla qualità ottica della pellicola: se comparata all'effetto mosaico mostra addirittura secondo Alfredo Ornano un'"assenza completa di grana" ⁻²⁴. Dall'altro, sono le possibilità di un futuro dominato dalle immagini a colori a determinare il tono del discorso, poiché è sulla base dei progressi tecnici ottenuti con Kodachrome e Agfa Neu che è stata appena messa a punto la pellicola cinematografica professionale Kodachrome, destinata a rinnovare il cinema ⁻²⁵. In questa stessa fase, che Ornano definisce essere un "travagliato periodo" ⁻²⁶ per il colore, esce dai torchi una rivista dedicata alla promozione del tema, "Note fotografiche", *house organ* della ditta tedesca diretto da Ornano, anche se accanto agli interventi entusiasti non mancano giudizi cauti e talvolta negativi. La critica principale non riguarda le necessità di un rinnovamento del linguaggio della fotografia, ma verte principalmente su una condizione esiziale, che si ritrova come un *refrain* in numerosi articoli: il fotografo non può modificare la resa dei colori intervenendo nel processo di sviluppo, che viene demandato al trattamento industriale con la consegna del rullino alla casa madre. Il dilettante, quindi, è costretto a rinunciare al tradizionale modo di operare con interventi correttivi in fase di sviluppo e stampa, potendosi concentrare solo su un'esposizione estremamente corretta, impossibile senza un esposimetro elettrico di precisione. Se l'ingegnato Ivo Mezzo liquida nel 1939 l'"entusiasmo della novità" del colore sentenziando che, di fatto, il trattamento industriale "allontana l'artista dalla fotografia a colori" ⁻²⁷, alcuni anni prima Guido Pellegrini, proprio dalle pagine di "Note fotografiche", giudicava che fosse già in atto un'"orgia del colore"

a cui già si dedicavano schiere di “autocromisti” (utilizzando un termine che si riferisce alla tecnica commercializzata dai fratelli Lumière nel 1907) realizzando fotografie di “mania leggermente sadica” ⁻²⁸ nelle quali, inconsapevoli della necessità di rinnovamento linguistico che il colore impone, concentravano “nel piccolo spazio di una immagine un campionario acceso e stonato dei colori dell’iride che in realtà esiste solo occasionalmente” ⁻²⁹. Pellegrini ribadiva inoltre la necessità che il colore tornasse nell’alveo del sapere alchemico e nello spazio del laboratorio del dilettante, concludendo con un’esortazione che chiariva la differenza fra i diversi campi di sapere che si contendono questa tecnica:

—
Signori tecnici, dateci dunque finalmente il colore: penseremo noi fotografi, amanti di tutta la luce, a farne per l’immagine un incomparabile adornamento ⁻³⁰.
—

A conti fatti, la partita sul colore necessitava del ripristino di un tema che il Pittorialismo, ormai già avversato anche in Italia a favore di pratiche moderniste ⁻³¹, aveva proposto come tratto distintivo: quello del *ductus* del fotografo, come prassi imprescindibile per l’interpretazione artistica.

A questa seconda ondata di dibattito sul colore, Balocchi, in coincidenza con il suo periodo di maturità di fotografo dilettante e di professionista nel settore della tipografia a colori, non sembra prendere direttamente parte. Tuttavia nel 1940 un articolo di Renzo Maggini, collaboratore fidato che si avvicenda a Balocchi nel 1938 come docente al Corso di fotografia da lui fondato presso il prestigioso Regio Istituto d’Arte di Porta Romana a Firenze, richiama l’attenzione sulle sperimentazioni tecniche sul colore condotte nell’ambito dell’insegnamento iniziato un anno prima ⁻³². Questo corso teorico-pratico, aperto a tutti e a tutte le professioni, era nato con l’obiettivo di promuovere l’arte fotografica e – nel clima della politica culturale fascista – la conoscenza del territorio toscano a fini turistici, in relazione con l’intensa attività culturale in ambito fotografico che vede Balocchi tra i protagonisti della scena cittadina, in particolare come co-fondatore del Gruppo Fotografico Fiorentino nel 1936 ⁻³³. Maggini, rispondendo a un articolo di Ornano del 1940, riporta i dati delle sperimentazioni didattiche sul colore indirizzate all’ambito industriale. Si tratta di prove di trasferimento dalle pellicole a colori Agfacolor o Kodachrome su zincotipia o rotocalco per la riproduzione fotomeccanica: un ambito applicativo su cui Balocchi aveva basato la didattica del Corso.

Per Maggini non ci sono dubbi sul fatto che si sta profilando all’orizzonte “una nuova epoca dell’arte fotografica” ⁻³⁴ applicata alla produzione tipografica industriale grazie al perfezionamento della stampa a colori su carta fotosensibile. E argomenta che il volano del settore sarà la fotografia pubblicitaria, che era uno degli scopi principali del Corso. Se non è difficile cogliere un riverbero dell’importante riflessione promossa da “Campo Grafico”, non è da escludere un’influenza di Balocchi

nella concezione di questo articolo (comparso, tra l'altro, nel fascicolo dove in copertina vi è *Mani* [1940] di Balocchi stesso).

Ferrania prepara il pubblico

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, dopo oltre tre lustri di sperimentazione, finalmente la nuova pellicola Kodak Ektachrome permette virtualmente ai fotografi dilettanti di ritornare a governare il processo di sviluppo e di stampa, creando le premesse per coinvolgere nella pratica del fotocolore, anche in Italia, i principali protagonisti. Del resto, l'importante antecedente dell'annuario di "Domus", *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* del 1943, curato da Ermanno Federico Scopinich con Ornano e Albe Steiner, aveva solcato un sentiero che si era interrotto durante il periodo bellico e che ora poteva essere ripreso. In questo volume, dove Balocchi pubblica ritratti e paesaggi toscani in bianco e nero, compare per la prima volta nel mondo editoriale dedicato alla fotografia una sezione sul colore. La selezione di 26 immagini di varie ditte e autori meno noti comprende anche la novità della presenza dei protagonisti della fotografia quali, oltre a Scopinich stesso, Mario Finazzi e Federico Vender, oltre ai nomi più prevedibili per l'uso del colore, per il suo carattere sperimentale, come Luigi Veronesi e Bruno Munari ⁻³⁵. Sul fotocolore è Ornano a prendere parola con un testo, introdotto da immane introduzione storica, per discutere della diffusione del colore e del piccolo formato, che ancora non può soddisfare le esigenze qualitative dell'industria fotomeccanica, per soffermarsi sulle necessità che il fotografo abbia un'avvertita e specifica consapevolezza per utilizzare il colore ponendo "la massima attenzione nello studio cromatico del soggetto prima di fotografarlo" ⁻³⁶.

Nonostante la messa a punto di nuove tecniche per il colore, in Italia gli esiti più maturi delle pratiche e delle discussioni si coglieranno a partire dal 1947, con la pubblicazione di "Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative", *house organ* che si fa promotore di una terza fase di discussione sulla tecnica e, lentamente, sui necessari sviluppi linguistici che il colore richiede. A dicembre, il "numero speciale di fine anno" presenta per la prima volta una copertina a colori come manifesto di un nuovo indirizzo sulla fotografia, commentato dagli articoli a firma di Mario Girolamo Fracastoro, Alfredo Ornano e G. Rossi ⁻³⁷. Ornano prevede che "si arriverà abbastanza presto in tutto il mondo al punto che chiunque lo desideri potrà sviluppare da sé la pellicola a colori con inestimabile vantaggio per le tutte le applicazioni professionali dalla illustrazione alla pubblicità" ⁻³⁸, e a tal proposito sottolinea che negli Stati Uniti,

—
la cui industria non fu mai esposta ai disastri della guerra, la fotografia a colori ha potuto perfezionarsi durante il periodo bellico e, specialmente a Hollywood, si è molto esteso l'uso delle pellicole piane a colori anche in grandi formati,
—

oltre al fatto ancor più importante relativo alla diffusione della

—
stampa fotografica a colori su carta dal negativo ma soprattutto dal dispositivo [sic: diapositivo] a colori: da questo infatti si possono rapidamente giudicare eventuali correzioni cromatiche che è utile apportare per avere copie quanto più è possibile perfette, correzioni che si praticano mediante filtri colorati —³⁹.

—
Nel fascicolo compaiono fotografie a colori, realizzate con la nuova pellicola Ferraniacolor —⁴⁰ ancora in fase di sperimentazione, di dilettanti che testano i materiali dell'azienda, mentre risultano ancora assenti (nonostante il precedente di "Domus") le firme dei più noti fotografi. Del resto se negli Stati Uniti, potendo vantare su un'istituzionalizzazione della fotografia con musei, gallerie, corsi accademici e un trainante settore produttivo, autori affermati come Edward Weston e Ansel Adams erano approdati alla fotografia alla fine degli anni Quaranta grazie all'invito esplicito della Kodak —⁴¹, in Italia la situazione socio-culturale della fotografia era tale che il mercato di riferimento a cui poteva puntare "Ferrania" era inizialmente solo quello dei fotoamatori.

Il ductus del colore

Solamente con il numero di aprile del 1950 "Ferrania" rilancia l'interesse sul colore con l'annuncio della commercializzazione del nuovo negativo Ferraniacolor nei formato 6×9 cm e 35 mm, anche se ancora a trattamento industriale. La seconda copertina a colori della rivista (che diventerà di rito a partire dal 1952, con poche eccezioni) fa da vetrina a una trilogia di articoli sul fotocolore firmati dall'infaticabile Ornano, da Giulia Veronesi e Guido Pellegrini. Ornano riprende il filo del discorso iniziato con il numero speciale del dicembre 1947, riallacciandosi all'articolo del dott. G. Rossi, per rassicurare il pubblico di una novità che cambierà radicalmente il panorama della fotografia, poiché la Ferraniacolor permette ai fotografi di eseguire le correzioni cromatiche in fase di stampa con l'uso di particolari "schermi" (filtri colorati), sempre a patto di una scrupolosa esposizione in fase di ripresa. La novità, sottolinea con enfasi Ornano, avrà ricadute nel settore artistico e, in primo luogo, tipografico, citando a tal proposito i fotomontaggi —⁴² così popolari nella grafica pubblicitaria che "si esercita già nel bianco e nero" —⁴³. Se Ornano dimostra una fiducia nel colore, Giulia Veronesi giudica invece negativamente le prove degli autori contemporanei che ha potuto vedere nella fervente Parigi nel 1950, alla mostra sulle origini e sviluppi della fotografia cromatica organizzata dalla Società francese di fotografia e cinematografia, reputando che

—
Un verismo piatto e anodino, del tutto privo di interesse, mortifica i risultati magnifici che permette di conseguire una tecnica assai perfezionata, la quale però, fine a se stessa, non richiama nemmeno l'attenzione del visitatore —⁴⁴.

Nel periodo in cui scrive Giulia Veronesi, in effetti, si stavano moltiplicando le occasioni espositive sul colore, seguendo il successo della promozione di eventi culturali per iniziativa delle ditte produttrici e l'esempio del trainante settore americano. Qui la famosa esposizione organizzata da Beaumont Newhall al MoMA, *Photography 1839-1937*, aveva autorevolmente aperto per la prima volta prospettive museali sul fotocolore, riprese dalla mostra più recente, del 1950, *Color Photography Exhibition*, curata da Edward Steichen nella stessa sede, in cui erano stati esposti 85 autori americani, molti dei quali operanti nel campo della moda e del fotogiornalismo (tra i quali Richard Avedon e Irving Penn), oltre ai conclamati maestri americani del bianco e nero cooptati dall'industria fotografica per sperimentare il fotocolore ⁻⁴⁵.

Il fenomeno espositivo interessa l'Europa e anche l'Italia, coinvolgendo in un crescendo il pubblico generico e quello dei fotografi. Nel 1951, ad esempio, si tiene a Torino il Festival internazionale del fotocolore. La recensione entusiasta pubblicata su "Ferrania" a firma di Renato Fioravanti non risparmia un tono amaro sulla supremazia della partecipazione degli stranieri, che di fatto denuncia l'arretratezza italiana. In effetti, ben l'80% delle fotografie sulle 500 ammesse provengono dal Nord Europa e soprattutto dagli Stati Uniti, grazie alla capacità organizzativa del Chicago Color Camera Club che vanta soci in numerosi stati americani. Fioravanti ribadisce che la causa è il divario nella disponibilità economica che separa l'Italia dall'America ("loro sono più ricchi e non hanno avuto una guerra in casa"). Ma la comparsa dei fotografi italiani, tra i quali alcuni già noti come "reputati autori del bianco e nero" ⁻⁴⁶, sembra riportare sul tavolo della discussione la possibilità di vedere il colore diventare finalmente una cifra interpretativa autonoma. Ciò è reso possibile grazie alle possibilità di controllo del procedimento ora alla portata dell'esperienza della camera oscura dei fotografi diletanti, ancora lontani dal professionismo che da lì a pochi anni trasformerà l'assetto culturale della fotografia italiana a contatto con il mondo delle riviste illustrate.

A questo punto tanto i risultati ottenuti dai fotografi quanto il dibattito sulla fotografia a colori sono giunti a uno stadio di maturazione, ma manca ancora all'appello una sua legittimazione sul piano artistico. Il compito spetterà alla voce autorevole di Luigi Veronesi, che si rivela fondamentale nel proporre una solida base di teoria artistica. Membro della redazione di "Ferrania" sin dagli esordi, Veronesi afferma che le diverse teorie sul colore "testimoniano la validità universale dell'armonia dei colori intesa come equilibrio nella esperienza visiva, conformemente alle leggi dell'organismo umano" ⁻⁴⁷, sottolineando con enfasi (come già aveva fatto Pellegrini nel 1937) il distacco necessario dal dominio della tecnica:

—
Armonia, cioè ordine cromatico nella creazione artistica, non vuol dire rigida disciplina speculativa e ordine teorico imposto dalla scienza, ma risulta dalla assimilazione dei precetti e della loro rielaborazione

attraverso la sensibilità cromatica individuale dell'artista. Lo studio dei grandi maestri dei colori ci insegna che la interpretazione individuale dei colori complementari e forse uno dei segreti della loro efficienza artistica ⁻⁴⁸.

—

Le sue citazioni alle teorie di Johann Wolfgang von Goethe e da quelle di inizio Novecento messe a punto da Albert Henry Munsell e Friedrich Wilhelm Ostwald, assieme agli studi dei più antichi (come quelli di Leonardo), hanno pertanto lo scopo di riportare la fotografia a colori nell'alveo della tradizione della speculazione artistica, togliendola da quell'imbarazzante e grigio "ordine teorico imposto dalla scienza" ⁻⁴⁹.

Il colore secondo Balocchi

A questa altezza cronologica Balocchi si esprime solo *en passant* sull'uso del colore, indicandolo come una pratica consueta nella fotografia dei dilettanti. L'occasione è data da un articolo su "Ferrania", ancora del 1951 ⁻⁵⁰, dedicato al formato e alla camera ideale (un suo vecchio cavallo di battaglia) ⁻⁵¹. Come in altre occasioni, elargisce consigli per apportare miglioramenti nella costruzione degli apparecchi fotografici suggerendo di realizzarne uno adatto a eseguire contemporaneamente fotografie a colori e in bianco e nero. Immagina una macchina tipo Leica a tendina, con obiettivi intercambiabili e dorso con "guide per l'alloggio di porta rulli, telai per lastre e pellicole piane, e vetro smerigliato", assieme a "due portapellicole in rullo" ⁻⁵². Il colore, quindi, a quest'altezza cronologica, già appartiene all'armamentario tecnico e immaginativo del fotografo e, del resto, era già entrato nelle prassi dei fotogiornalisti stranieri, i quali dagli anni Quaranta, tenendo due macchine fotografiche al collo, differenziavano la loro produzione indirizzata alle riviste illustrate ⁻⁵³.

Ma sarà solo sul finire degli anni Cinquanta, dopo oltre un decennio di uso debordante del fotocolore nei rotocalchi e nelle riviste fotografiche, che questa tecnica conquisterà anche i fotografi italiani più ritrosi. Nel 1962 "Fotografia" pubblica un articolo su "un sistema universale di fotografia a colori" per le pellicole invertibili e per il sistema negativo-positivo, sottolineando che l'introduzione nel 1958 della Copia Agfacolor CT, per stampe a colori su carta da diapositive (definendola una "pietra miliare"), ha permesso definitivamente di "adattare la procedura del trattamento ai metodi già in uso nella fotografia in bianco e nero, perché i fotografi potessero sfruttare l'esperienza già acquisita in questo campo" ⁻⁵⁴, facendo ampliare il mercato in modo vertiginoso, tanto che – si afferma – dal 1955 al 1960 le vendite della casa tedesca erano triplicate in relazione della diminuzione dei prezzi di produzione.

Balocchi si misura con il fotocolore nella sua pratica di dilettante, quindi, solo quando la tecnica è ormai ricondotta nel porto sicuro della camera oscura. Da lì a pochi anni, inoltre, i numerosi interventi sulla fotografia a colori proposti nei periodici fotografici trovano in più occasioni un interprete d'eccezione come Giuseppe Turrone, che nel 1963

pubblicherà il primo volume dedicato al tema ⁻⁵⁵. Gli esordi di Balocchi con la fotografia a colori risalirebbero al 1960, secondo quanto testimoniato da un'intervista nel 1962 con Giuseppe Corona ⁻⁵⁶ e dal suo accuratissimo quaderno di negativi "Colore 6×9 – 6×6 – 24×36" conservato nel suo archivio. Tuttavia, come nel caso della sua autobiografia che non menziona con precisione gli esordi, anche il passaggio al colore è da Balocchi postdatato, mentre è da anticipare almeno di qualche anno quando attestato dal quaderno, stando ad altre evidenze. Nel 1958 Balocchi vince il terzo posto al IV Premio fotografico Le Vie d'Italia promosso dal Touring Club Italiano per le diapositive a colori, mentre in archivio alcune stampe che hanno partecipato a mostre e premi recano una datazione *ante quem* al 1959 ⁻⁵⁷. Il quaderno, comunque, principia con la data del settembre 1960, riportando per ogni rullo i soggetti, gli estremi cronologici e quelli geografici, con pellicole inizialmente di medio formato per passare rapidamente al 35 mm e concludersi al 1969 ⁻⁵⁸, data ultima anche per alcune fotografie, conservate in archivio, in cui sono riportate sul *verso* le etichette adesive di mostre e premi. In ogni caso, il quaderno "Colore" è un particolare palinsesto che meriterebbe uno studio più approfondito e incrociato con i materiali d'archivio, poiché carico di indizi. Le numerazioni (relative al rullino), ad esempio, sono riportate con pennarelli di diverso colore (rosso e blu a punta grossa, blu e verde scuro a punta fine), accompagnati da altri segni grafici ancora da decodificare (come "#", "+"), suddividendo le cronologie in base al colore e probabilmente facendo riferimento alle "cassette" entro cui erano originariamente conservate le buste portanegativi, sulle quali si riscontra la medesima numerazione.

Sulla base di una serie di indizi archivistici, possiamo ipotizzare che tutte le stampe, monocromatiche o a colori, nel formato da esposizione (dal tradizionale 30×40 fino a formati minori), fossero originariamente organizzate per soggetto, con qualche eccezione ⁻⁵⁹. L'ipotesi di un sistema di classificazione tematica per le stampe sarebbe confermata dagli album di provini di singoli fotogrammi da pellicole monocromatiche. Questi ultimi raccolgono complessivamente 3.081 immagini organizzate per soggetti ⁻⁶⁰, mettendo in atto una strategia che squaderna l'ordinamento cronologico e tipologico dei negativi.

L'interesse per questo materiale è dovuto al fatto che fornisce una serie di indicazioni preziose sul *modus operandi* del suo produttore nel concepire non solo l'archiviazione, ma tutto il processo figurativo inteso dall'autore come atto che si dispiega in una dimensione temporale che eccede quella della realizzazione del singolo fotogramma. Balocchi, difatti, seleziona i negativi più riusciti, li stampa a contatto e li ritaglia singolarmente per disporli sulle pagine degli album secondo un sistema di classificazione iconografico. Questa soluzione, che gli permette di controllare e comparare le soluzioni figurative via via adottate, si attesta come una modalità operativa e ideativa basata su una particolare concezione dell'essenza della propria opera. Questa viene intesa come un ritorno al soggetto che l'autore, a distanza di tempo e in plurime

occasioni, continua a interrogare. Emerge, quindi, un modo di concepire l'atto fotografico nel tempo, attraverso variazioni della luce, dell'inquadratura, dell'attrezzatura fotografica, per pervenire – attraverso sedimentazioni e accumuli iconografici e stilistici – a nuove riletture del medesimo soggetto. L'organizzazione tematica e la serializzazione dei singoli provini, infatti, presuppone l'esercizio sistematico dell'"insistenza dello sguardo" (per citare l'azzeccato titolo della famosa mostra curata nel 1989 da Paolo Costantini e Italo Zannier) su temi e luoghi di una geografia intima e familiare, legata soprattutto alla sua terra d'origine: la campagna, il mare, le città e i paesi minori –⁶¹. La sua produzione fotografica può dunque essere analizzata sottoponendola alla verifica di questo particolare *modus operandi* basato sulla poetica del ritorno, realizzata anche attraverso la scelta dell'utilizzo del colore –⁶².

Il soggetto in sé, del resto, interessa relativamente Balocchi, più concentrato, invece, sul processo immaginativo e fotografico che lo porta a interrogare il medesimo soggetto o soggetti tra loro congeneri. Già nel 1947 scriveva a Ferruccio Ferroni: "il soggetto non conta e tutto va bene dal nudo alla natura morta e mi ritengo un moderno leggermente romantico" –⁶³. È un'attitudine ribadita anche nella prima intervista rilasciata a Corona nel 1962, nella quale afferma: "Veramente non ho preferenze, faccio ritratti, paesaggi e cose astratte" –⁶⁴. In questa intervista Balocchi, parlando del suo recente passaggio al colore, propone il concetto di "specifico fotografico" per qualificare la propria ricerca, intendendo "qualsiasi mezzo di espressione non traducibile in altro modo che con la fotografia" –⁶⁵. Recupera, senza citare, la locuzione ripresa dal contributo di Gio Ponti nella rivista "Fotografia" del lontano 1932 da Giuseppe Turrone in *Nuova fotografia italiana* del 1959 (in cui Balocchi viene più volte citato) –⁶⁶. È quindi con l'idea di "specifico fotografico" che, in più occasioni, Balocchi sottopone alla riprova del colore una serie di fotografie realizzate in bianco e nero e riferibili alla fase della maturità, tra gli anni Trenta e Cinquanta. Questo *corpus* di opere dialettiche bianco e nero/colore è abbastanza ampio e, allo stato attuale della ricerca, ammonta almeno a qualche decina di coppie.

Possiamo sostenere che nell'opera di Balocchi ci siano due ritorni. Il primo è legato al soggetto, come si evince dagli album dei provini realizzati entro gli anni Cinquanta. Esso è connaturato con il modo di fotografare che per l'autore è legato al camminare –⁶⁷, al fare esperienza dello spazio, ripercorrendo percorsi noti in città e in campagna, in determinate condizioni di luce per incontrare e ritrovare l'essenza dell'apparenza del soggetto, rinnovato dal proprio sguardo. Il secondo ritorno è un'iperbole del primo, perché presuppone una verifica linguistica che si estende alla sfida del colore complicando il sistema della comparazione iconografica fra le immagini, poiché introduce variabili specifiche della cromia, legate alla composizione per masse colorate e a un diverso utilizzo della luce nella sua capacità di illuminare o impastare i colori. Nel complesso questo *corpus* bianco e nero/colore, concepito

per varianti, restituisce la dimensione di un preciso esercizio di verifica della grammatica del linguaggio del colore.

Complessivamente la poetica del ritorno non assume in Balocchi il significato di un *nostos* romantico bensì, più semplicemente, evoca una costante *flânerie* nei luoghi noti, alla ricerca di immagini che non cercano la novità, il colpo di fortuna, ma una relazione costante e dialettica con la propria storia personale e i modi per rappresentarle in fotografia. Nella sua opera la ripetizione dello sguardo non è legata a una nostalgia del tempo che passa o all'analisi della trasformazione dei paesaggi naturali o urbani, quanto è piuttosto un modo di ritrovarsi per continuare a vivere i ricordi facendoli diventare parte attiva della propria visione contemporanea, in cui a un certo punto il colore introduce un'ulteriore verifica linguistica. Questa attitudine costituisce un percorso di indagine esistenziale in cui Balocchi lavora con la sua opera sul nesso fra conoscenza e riconoscimento dei luoghi amati e carichi di soggetti, trovando nuove soluzioni espressive, talvolta dal tono lirico in un registro formale, dove lo stile si rinnova nella resa cromatica che si fa iperbolica nell'utilizzo dell'infrarosso e del falso infrarosso⁻⁶⁸, offrendo in questo modo una variante più astratta che emerge all'interno del *corpus* come genere autonomo. Il suo ritorno ai luoghi noti, come porti sicuri in cui rinnovare il processo della loro rielaborazione immaginativa a colori (con una "perenne evoluzione stilistica che rende sempre attuale questo autore")⁻⁶⁹ trova forma e si coagula in immagini che affondano le loro radici iconografiche nella storia dello sguardo ("più consoni alla mia indole è il paesaggio specialmente quello toscano come il più vario e come quello che mi è apparso da quando ero bambino")⁻⁷⁰ e nelle proprie opere della maturità, che tramite rimandi e citazioni si erano nutrite del confronto con le opere di altri fotografi, ma che ora costituiscono un modello più intimistico.

Il primo caso da analizzare è la fotografia a colori in cui Balocchi ritorna su *Luci in Piazza della Signoria* del 1937 (fig. 1). Dell'originale esistono due stampe nell'archivio Alinari, entrambe con etichette espositive che attestano la sua partecipazione a oltre venti esposizioni nazionali e internazionali fino al 1940⁻⁷¹. Realizzata con la Leica nel gennaio del 1937, l'immagine originaria è il risultato di un'indagine su tema della luce all'angolo della Loggia dei Lanzi con il piazzale degli Uffizi. Balocchi attende un particolare momento in cui il sole alto della tarda mattina proietta sulla pavimentazione, attraverso l'arcata della Loggia, un cono di luce come fosse un occhio di bue che illumina una scena teatrale in cui compaiono – in più riprese⁻⁷² – una o più persone. La fotografia esposta ha prediletto la singola figura umana di un'anziana signora, nei suoi dettagli resi impercettibili dal difficile ed equilibrato controllo della luce, che sfuma la resa ottica degli edifici monumentali sullo sfondo per far risaltare la donna che, isolata dalla luce, percorre lo spazio urbano⁻⁷³. Con il colore Balocchi ritorna a memoria sui propri passi per determinare il punto di ripresa, ora più ravvicinato, tagliando diversamente i profili delle architetture, mentre il cono di luce si espande su tutta la



a.



b.

pavimentazione creando un forte contrasto tonale. A distanza di circa trent'anni, la solitudine della figura umana che si coglie nella prima fotografia è ora risolta diversamente collocandola fuori dal cono di luce e cercando, in un gioco di ombre, di porla in relazione al gruppo bronzeo di Benvenuto Cellini del Perseo con la testa di Medusa, che si staglia nella sua esaltata nera matericità in un controllatissimo controluce, che spicca per contrasto rispetto al chiaro gruppo marmoreo sullo sfondo di Pio Fedi del *Ratto di Polissena*. La modulazione a colori dell'immagine viene quasi azzerata dall'effetto del controluce stesso, che crea una sorta di appiattimento monocromatico mantenendo comunque un'autonomia segnica sui toni caldi (ancora evidente nonostante il decadimento del colore della stampa) in cui risalta il contrappunto rosso acceso della borsa della donna, posta in un confronto visivo con i monumenti fiorentini. Si tratta di un accento visivo che intona, a un secondo sguardo, l'intera immagine fotografica.

Il soggetto dei pescatori a riva, ripresi dall'alto con un punto di vista quasi zenitale che esalta nella composizione l'uniformità tonale dello spazio acqueo (fig. 2), è un tema ricorrente nell'opera di Balocchi a partire almeno da *Pescatori sulla Senna* (1938), che – tra le altre – rimanda a *Domenica sulla riva della Senna* di Henri Cartier-Bresson (dello stesso anno). Nelle indagini successive, *Pescatori* (1952) rinuncia all'effetto tradizionale del pittoresco delle fronde degli alberi per pervenire a una composizione formale quasi astratta, in cui lo spazio acqueo si dilata fino a tre quarti della dimensione verticale e si struttura a partire

01

Vincenzo Balocchi,
Luci in Piazza della Signoria, 1937.

Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 38,3×28,5 cm (supporto secondario 40×30 cm).

© Firenze, Archivi Alinari, Archivio Balocchi, n. BVA-F-000055

"Piazza della Signoria", 1965.
Stampa a colori, 14,5×10 cm.

© Firenze, Archivi Alinari, Archivio Balocchi, n. BVA-F- 003315

dalla diagonale compositiva dell'ombra portata, attorno alla quale si articola la massa della figura umana e la linea della canna da pesca.

La medesima strategia compositiva si ritrova in una serie di immagini a colori del 1962 realizzate nello stesso giorno, il 13 luglio, nel formato 6×6 cm, in cui la cifra del colore viene verificata anche tramite la composizione, più difficile da gestire, inserita nei quattro lati uguali del *frame*, dove il formalismo del bianco e nero viene stemperato dal colore soffuso dello specchio d'acqua, con le sue nebulizzazioni aeree, che amalgama la composizione con toni sfumati che restituiscono un'impressione multisensoriale dell'acqua stessa.

Un'altra serie è indubbiamente quella che riguarda la campagna toscana, fra i luoghi più frequentati da Balocchi (fig. 3). La casistica è ampia, ma basterà fare riferimento almeno alla fotografia che vinse il primo premio alla Mostra fotografica di Verona nel 1969 (come autore FIAF) – *Paesaggio n. 4* – realizzata con la pellicola al falso infrarosso in cui una strada campestre con il fondo sassoso serpeggia fra le colline. La composizione orizzontale esalta i valori tonali della linea stradale, resa accentuata in fase di stampa (come si evince da una fotografia in piccole dimensioni della stessa che reca le istruzioni di stampa) ⁻⁷⁴. L'immagine è suddivisa in due campiture in cui predominano a sinistra i colori del verde e a destra quelli del rosso. *Paesaggio n. 4* è una verifica ulteriore sul tema del colore, per la sperimentazione delle alterazioni cromatiche del falso infrarosso che superano il dato naturalistico e documentario, per traghettare la composizione verso l'astrazione facendo stemperare il ruolo informativo, come si può vedere anche in una stampa di piccole dimensioni realizzata con la stessa tecnica e concepita sulla base dello stesso elemento graficizzante (fig. 3b). I precedenti di *Paesaggio n. 4* possono essere colti in numerose immagini sul paesaggio e la campagna in Toscana in cui Balocchi utilizza il motivo della strada vicinale, con un forte stacco tonale, per graficizzare l'immagine nel bianco e nero, ma *Campagna* è probabilmente la più eloquente (fig. 3a).

Sul paesaggio e su certe visioni urbane, come quelle dedicate alla cartellonistica, l'astratto è un genere figurativo che appare con particolare importanza nel colore di Balocchi (come afferma nell'intervista con Corona nel 1962) ⁻⁷⁵, che si manifesta come l'esito di approcci formali, enfatizzati dalla grammatica compositiva del colore inteso come pura forma significativa.

Numerosi sono nel suo archivio i temi del ritorno: i manifesti sui muri cittadini in relazione ai passanti ⁻⁷⁶; i manifesti strappati ⁻⁷⁷; la serie sui cocomeri tagliati ⁻⁷⁸; il cappello a cilindro di *Entr'acte* (1953) con un titolo di sapore dadaista che rimanda al film di René Clair in cui i fotogrammi sono liberati dall'evocazione di un senso univoco ⁻⁷⁹; le spiagge della Versilia e di Marina di Cecina con ombrelloni e cabine. Ma non mancano fotografie che rivelano un aggiornamento alla cultura fotografica internazionale contemporanea, soprattutto americana, che integra i modelli esteri con cui si era misurata la cultura fotografica italiana nel periodo prebellico, soprattutto la fotografia tedesca e francese.



a.



b.



c.

02

Vincenzo Balocchi,
Pescatori sulla Senna,
1938.

Stampa alla gelatina ai
sali d'argento, 24×38 cm
(supporto secondario
32×42 cm).

© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA-F-001241

"Pescatori", s.d. (1952).

Stampa alla gelatina ai
sali d'argento, 38×27 cm
(supporto secondario
39×29 cm).

© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA F-001242

"Pescatore", s.d. (1962).

Stampa a colori, 9×9 cm.
© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA-F-005324.



a.

03

Vincenzo Balocchi,

"Campagna", s.d.

(1955-1965).

Stampa alla gelatina ai
sali d'argento, 18×24 cm.

© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA-F-002933

Paesaggio n. 4, s.d. (1969).

Stampa a colori 17,5×24 cm.

Sul verso: "1° Premio
Verona 1969. Inviato
l'originale 30×40 alla
FIAF, Torino".

© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA-F-003011

"Campagna toscana", s.d.

(anni Sessanta).

Stampa a colori, 13×9 cm.

© Firenze, Archivi Alinari,
Archivio Balocchi,
n. BVA-F-003252



b.



c.



04

Vincenzo Balocchi,

"Cabine", s.d. (196?).

Stampa a colori

10×15 cm.

© Firenze, Archivi Alinari,

Archivio Balocchi,

n. BVA-F-005503

La fotografia statunitense viene traghettata definitivamente in Italia a partire dagli anni Cinquanta dai periodici fotografici, fra i quali "Popular Photography italiana" (1957-1972) costituisce l'esempio più emblematico, e dai volumi di storia della fotografia sia in traduzione (come la *Storia della fotografia dalle origini a oggi* di Peter Pollack, del 1959) sia in prima edizione italiana (nella quale primeggia Giuseppe Turrone) senza dimenticare l'influenza della cinematografia. Secondo modelli di trasmissione che restano ancora da documentare nel dettaglio, Balocchi sembra fare riferimento in modo esplicito a questa cultura figurativa.

Esempio eloquente è una serie di piccole stampe dedicate ai manifesti strappati nello spazio urbano, o a edifici minori, indagati nel loro spessore cromatico in relazione alle persone, nel primo caso, e alla natura nel secondo. Ad esempio, nella fotografia (fig. 4) si stagliano, oltre il muro di recinzione muraria, i profili delle cabine in una spiaggia riprese frontalmente. Rispetto ad altre numerose fotografie in bianco e nero sullo stesso motivo, che si concentrano principalmente sulla geometria degli spogliatoi, la soluzione qui adottata crea uno scarto linguistico. L'attenzione si concentra sul muro scrostato dal tempo che ha lasciato macchie; esso chiude in parte la vista sui tetti delle cabine indirizzandola verso la macchia verde di un cespuglio in primo piano. Lo spazio abitato viene interpretato come separato da quello naturale, ridotto a poca cosa, ma pur vivo e posto in relazione tramite collimazioni di elementi formali così che il muro svolge una funzione di superficie significativa in termini di massa colorata e scolorita dal tempo.

La stessa funzione di attivatore del tema temporale è evocata nella fotografia (fig. 5) della parte superiore di un cancello costituita da assi di legno ed elementi metallici, su cui compaiono sistemi di chiusura e perni. Una sommara ridipintura bianca, dove compaiono segni grafici, crea un effetto di estraniamento rispetto alla riconoscibilità del soggetto

05

Vincenzo Balocchi,

"Cancello", s.d. (196?).

Stampa a colori

14.9×9.8 cm.

© Firenze, Archivi Alinari.

Archivio Balocchi,

n. BVA-F-005498



che sembra sprofondare nell'organizzazione formale degli elementi enfatizzata dal punto di ripresa frontale, in cui prevalgono i toni caldi del legno. Il paesaggio sullo sfondo, che si intravede appena, rimanda a uno spazio costruito e più moderno, facendo emergere per contrasto le assi e i ferri come un precipitato di una storia a lungo sedimentata.

Queste indagini di Balocchi con il colore riscattano l'ultimo periodo della sua fotografia che si è confrontata attivamente anche con i temi di un nuovo paesaggio marginale e oggetti desueti sopravvissuti al tempo, partecipando alla creazione di quella lunga serie di presupposti che verranno fortemente rielaborati nella nuova stagione della fotografia italiana, che prenderà avvio a partire dalla fine del decennio successivo.

Note

– ¹ Un primo studio sull'opera di Balocchi è stato realizzato in occasione di una tesi di laurea in Storia delle arti minori da Elisabetta Saletti (Saletti 2005/2006) che ha

ricostruito la sua biografia anche sulla base di documenti conservati presso gli eredi. Per un sintetico inquadramento biografico, che riassume e amplia le biografie edite: Reteuna 2017.

– ² Balocchi 1962, p. 46.

— 3 Paolo Morello, unico fra i critici in tal senso, gli riserva un'impetosa critica come ingenuo copiatore di fotografie straniere, seguendo l'interpretazione che ne

diede Donzelli nel 1950: Morello 2010, vol. 1, p. 41, nota 58.

– ⁴ Il riferimento è agli opuscoli delle mostre curate con Carlo Fini, che ha gestito gli allestimenti (Fini / Zannier 1979; Fini / Zannier 1984) e ai brani scritti in diverse occasioni (fra cui, almeno: Zannier 1982, Zannier 1985).

– ⁵ L'archivio comprende 5.942 stampe fotografiche; 10 album (424 stampe fotografiche), 451 negativi su lastra di vetro, 29.771 negativi su pellicola, 3.950 negativi su pellicola colore, 3.081 provini (conservati in 3 raccoglitori), 3 diapositive su lastra di vetro, 354 diapositive a colori e documenti cartacei. Le informazioni sono desunte dal sito della Fondazione Alinari per la Fotografia (<<https://patrimonioalinari.arianna4.cloud/patrimonio/6e050ab8-3087-4e91-882c-3cc1f4d255bf/archivio-vincenzo-balocchi>> (01.04.2025). Prima di pervenire ad Alinari nel 1989, l'archivio era stato oggetto di alcune negoziazioni con il Comune di Siena in occasione della mostra del 1979 e con l'Archivio Fotografico Toscano, il quale aveva provveduto a realizzare numerose stampe dai negativi originali.

– ⁶ Tomassini 2019, p. 106.

– ⁷ Lo ricorda lo stesso autore: #Balocchi autobiografia.

– ⁸ *Ritratto in casa*, in "Progresso fotografico", a. XXVI, n. 3, 1919, p. 69; *Il ritratto del tenore Polloni e Una traliciaia*, pubblicate nell'"Annuario della fotografia artistica"

del 1921, pp. IV e XXXIV rispettivamente.

– ⁹ Costantini / Zannier 1987, p. 197.

– ¹⁰ Saletti 2005/2006, pp. 123-124, in cui si precisa che Balocchi si sposta a Torino dopo aver frequentato dal 1911 al 1913 il biennio in Scienze fisiche, matematiche e naturali all'Università di Pisa e rientra a Firenze nel 1915, per l'entrata in guerra dell'Italia, frequentando un corso di telegrafista per entrare come volontario, per un anno, al 3° Reggimento Genio Telegrafisti di Firenze. In seguito, tra il 1917-1918, svolge il servizio civile presso le Officine Galileo di Firenze come "aiuto tecnico", concludendo gli studi nel 1921.

– ¹¹ Sull'esperienza torinese e l'incontro con "La Fotografia Artistica" diretta da Annibale Cominetti, la rivista più all'avanguardia del tempo e aperta al confronto internazionale, #Balocchi autobiografia. Sulla Torino in questo scorcio di tempo, si rimanda al sempre valido Costantini 1990.

– ¹² Le informazioni sono l'esito di un recente studio e valorizzazione del suo archivio fotografico pubblicato online nel 2025 (Serena [2025]) per conto della Regione Toscana. I risultati sono stati pubblicati nel marzo del 2025 nel portale Cultura Toscana: <<https://cultura.toscana.it/percorso/-/approfondimento/archivio-fotografico-vincenzo-balocchi/d66a1235-5735-4d9e-a164-5fc603fbfb39>> (01.04.2025). Inoltre, la Fondazione Alinari per la fotografia ha in precedenza reso disponibile online il vecchio *corpus* di

digitalizzazioni e schedature.

– ¹³ Balocchi 1923.

– ¹⁴ Sulle stampe alla gomma bicromata: Balocchi 1924a; Balocchi 1924b.

– ¹⁵ La frequentazione di Balocchi di un'ampia bibliografia italiana e internazionale, di volumi e riviste specializzate, è testimoniata dal suo fondo librario confluito nella collezione Malandrini presso la Biblioteca della Fondazione Alinari. Ne fa menzione Saletti 2005/2006 a partire da informazioni fornite dal figlio Carlo, scomparso pochi anni fa. Purtroppo la Biblioteca Alinari, dopo il passaggio del patrimonio alla Regione Toscana nel 2019, non è ancora accessibile per una puntuale verifica.

– ¹⁶ Un'utile sintesi storica dei diversi procedimenti è riportata in Agfa 1962.

– ¹⁷ Sul tema, cfr. l'intervento sulla rivista divulgativa "Sapere": Baldi 1939.

– ¹⁸ Campo Grafico 1934, pp. 269-281, con interventi della redazione (*Fotografia e tipografia*, p. 269), Antonio Boggeri ("Caro Rossi...", p. 271), Guido Modiano (*Fotografia 1931*, pp. 276-277) e Luigi Veronesi / Battista Pallavera (*Del fotomontaggio*, p. 278, seguito da tre fotomontaggi degli stessi autori, pp. 279-281).

– ¹⁹ *Ivi*, p. 269. Sul tema cfr. Bignami 2024, pp. 75-76.

– ²⁰ Boggeri 1934, p. 271.

– ²¹ Bignami 2024, pp. 28-29.

– ²² Boggeri 1934, p. 271.

– ²³ *Ibidem*.

– ²⁴ Ornano 1940, p. 277.

– ²⁵ Il tema è ripreso anche negli anni

successivi, fra gli altri: Fracastoro 1947, p. 5; Ornano 1951, p. 6 (che cita come esempio il documentario Lux *Ceramiche umbre* di Glauco Pellegrini girato con la pellicola Ferraniacolor).

– 26 Ornano 1947, p. 7.

– 27 Mezzo 1939, pp. 16, 15.

– 28 Pellegrini 1937, p. 280.

– 29 *Ibidem*.

– 30 *Ibidem*.

– 31 Sul modernismo italiano: Sorrentino 2024.

– 32 La sezione di fotografia, istituita nel 1936 per iniziativa di Mario Salvini e Ugo Ojetti, venne inaugurata l'anno successivo con il sostegno dell'Ente Autonomo del Turismo del Comune di Firenze, il consenso del Ministero dell'Educazione Nazionale e gli auspici del Ministero della Stampa e Propaganda. Cfr. Caputo Calloud 1992, pp. 25-26.

– 33 *Ivi*, p. 24, nota 55, che riporta la data del 1933, ma un articolo di Balocchi del febbraio 1935, in cui propone l'organizzazione di una associazione fotografica italiana sulle ceneri della Società fotografica italiana che aveva chiuso i battenti a Firenze nel 1914, riferisce che in quei mesi si stava costituendo a Firenze un Gruppo fotografico. Ai membri di questo gruppo veniva garantito l'accesso al corso tenuto da Balocchi (Balocchi 1935, p. 36).

– 34 Maggini 1940, p. 196. Il riferimento è a Ornano 1940.

– 35 Scopinich / Ornano / Steiner 1943. Sull'Annuario cfr. Paoli 1999, pur se manca un approfondimento sul tema del colore, comprensivo anche delle pubblicità,

come del resto nella storiografia italiana.

– 36 Ornano 1943, p. 99.

– 37 Fracastoro 1947; Ornano 1947.

– 38 Ornano 1947, p. 7.

– 39 *Ibidem*.

– 40 Fra gli altri: Ornano 1950.

– 41 Per il caso esemplare di Weston e il dibattito sul colore negli Stati Uniti a partire dal 1946, cfr. Pitts / Alexander 1986 e Milozzi 2024, pp. 19-26.

– 42 Bignami 2024.

– 43 Ornano 1947, p. 6.

– 44 Veronesi G. 1950, p. 7.

– 45 Sul tema, si rimanda all'elenco degli autori riportato nel comunicato stampa del MoMA, disponibile online su <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1432/releases/MOMA_1950_0041_1950-05-04_500504-36.pdf> (01.04.2025).

– 46 Fioravanti 1951, p. 10.

– 47 Veronesi L. 1951, p. 6.

– 48 *Ibidem*.

– 49 *Ibidem*.

– 50 Balocchi 1951.

– 51 Balocchi 1934.

– 52 Balocchi 1951, p. 14.

– 53 La storiografia ha indagato questi aspetti sui casi di Ernst Haas (già autore della prima mostra personale dedicata al suo lavoro a colori al MoMA nel 1962) (Ewing 2011) e Robert Capa (Young 2014).

– 54 Agfa 1962.

– 55 Turrone 1963.

Sull'attività precedente sul colore di Turrone, cfr. l'intervento di Adele Milozzi in questo fascicolo.

– 56 Corona 1962.

– 57 Si tratta della fotografia *Casa a Cetara*, pubblicata come tavola fuori testo in Amman *et al.* 1959 (ringrazio Antonello Frongia per la segnalazione). In archivio, ad esempio, *Cabine rosse*,

ha partecipato alla Prima esposizione internazionale di Ancona nel 1959 (Firenze, Fondazione Alinari per la fotografia, Archivio Vincenzo Balocchi [d'ora in poi FFAF] BVA BVA-F-003971) o *Figurazione astratta* (FFAF, BVA-F-004019) presentata ad Ancona alla Mostra internazionale d'arte fotografica, 1959, con la giuria composta da Giuseppe Cavalli, Mario Giacomelli e Alessandro Novarro. Nello stesso anno, in cui presumibilmente inizia con la fotografia a colori a stampa, Balocchi inizia una collaborazione con "Il Mondo" di Mario Pannunzio (in #Balocchi invii, p. 93).

– 58 #Balocchi colore. Il quaderno inizia con una serie di fotografie realizzate a Marina di Bibbona con negativi in formato 6×6 cm.

– 59 La partizione delle stampe vintage è stata riorganizzata a partire dall'acquisizione nel 1989 secondo il sistema di classificazione per soggetto della ditta Alinari, che in alcuni casi corrisponde alla classificazione di Balocchi che si desume dagli Album di provini.

– 60 Ad esempio FFAF, BVA Album Provini 1-3 che riportano le seguenti classificazioni: Aggruppamenti; Agricoltura; Alberi 1; Alto (dall') e Controluce dall'Alto 1; Animali 1-3; Architettura 1; Arezzo 1; Assisi 1; Barche 1; Bologna 1; Case coloniche toscane 1; Castelli; Rocche 1; Cieli 1; Città varie 1; Donne e bambini e Bambini 1; Familiari 1; Feste e festeggiamenti 1; Fiori 1-2; Firenze 1-13; Fiumi, Torrenti, Ponti

1; Fonti e fontane 1; Frutta, Ortaggi 1; Giochi 1; Industrie; Officine 1; Lavoro 1-3; Livorno 1; Lucca 1; Mare 1-3; Mercato 1; Montecatini 1; Natura morta 1; Paesaggio 1-5; Paesi 2; Perugia 1; Pistoia; Prato 1; Pistoiese 1; Religione (processioni, feste, frati, etc.), Ritratti 1-2; Ragazzi 1; Scene di vita 1; Siena 1-3; Spezia; Lerici; Portovenere 1; Statue e dipinti 1; Tipi 1-2; Varia 1-2; Venezia 1; Ville 1; Volterra 1; Nudi 1.

– **61** Al tema dedica anche una serie di fotografie, realizzata negli anni Sessanta, dal titolo “Toscana segretissima”, raccolta in 3 album ora integralmente digitalizzati nel Portale della Cultura in Toscana, in cui è stato pubblicato l'intervento di valorizzazione promosso dalla Regione Toscana dell'archivio Balocchi: <<https://cultura.toscana.it/percorso/-/approfondimento/archivio-fotografico-vincenzo-balocchi/d66a1235-5735-4d9e-a164-5fc603fbfb39#section7>> (01.04.2025).

– **62** La sua opera è parzialmente consultabile online, in parte in *Ivi*, dove vengono presentate le opere digitalizzate sia nel recto sia nel verso, per cui è possibile verificare i dati delle etichette delle esposizioni, e in parte presso il sito della Fondazione Alinari dove sono accessibili le digitalizzazioni tradizionali, con solo il recto, di numerose fotografie.

– **63** Morello 2010, vol. 1, p. 189.

– **64** Corona 1962, p. 28.

– **65** *Ibidem*.

– **66** Turrone 1959, pp. 9-10.

– **67** Balocchi 1951, in cui afferma che la fotografia resa possibile dal piccolo formato della Leica, avviene “cacciando, come noi fiorentini diciamo”, facendo “dieci chilometri o più a piedi”.

– **68** Corona 1964, p. 18.

– **69** Sul tema, affrontato dalle riviste fotografiche a partire dagli anni Trenta, cfr. per il periodo considerato, fra gli altri, Castagnola 1963.

– **70** Corona 1962, p. 28.

– **71** La fotografia è stata pubblicata nel “Foto Annuario Italiano A.L.A.” del 1937 dell'associazione A.L.A. di Torino, di cui Balocchi è membro.

– **72** Fra cui *Sunbeam on the Piazza della Signoria* (FFAF, BVA-F-000315), in cui nel cono di luce compare una carrozza con cavallo. Sul verso, un'etichetta adesiva della I Mostra nazionale di fotografia artistica a Dalmine riporta la data del 1939.

– **73** L'inquadratura è da mettersi a confronto con due fotografie pressoché coeve della fotografia Virginia Bartesaghi e di Renzo Maggini, autori di cui sappiamo ancora troppo poco. Devo la segnalazione a Cristiana Sorrentino, che ringrazio.

– **74** Si tratta di una prova di stampa 9×13 cm, il cui verso conserva indicazioni sull'uso dei filtri. FFAF, BVA-F-003249, in <<https://cultura.toscana.it/risorsa/-/scheda/balocchi-vincenzo-paesaggio-1965/ABAP/F/30214948-c0fe-46b2-acc3-afe475b25b23>> (01.04.2025).

– **75** Corona 1962, p. 28.

– **76** Si veda, fra le altre, “Manifesti”, 1962. FFAF, BVA-F-004670, in <<https://cultura.toscana.it/risorsa/-/scheda/>

balocchi-vincenzo-manifesti-08011962/ABAP/F/976c3173-2a29-493b-aaff-0724ba38c1e4> (01.04.2025).

– **77** Vincenzo Balocchi, *The Placard Lacerated. Manifesti stracciati*, c. 1962-1965. FFAF, BVA-F-004026 (in <<https://cultura.toscana.it/risorsa/-/scheda/balocchi-vincenzo-manifesti-stracciati-1965/ABAP/F/33f881d3-9394-4eb4-ad19-48ed9a8257ab>> 01.04.2025).

– **78** Vincenzo Balocchi, *Cocomeri*, c. 1964. FFAF, BVA-F-004047. La fotografia è stata ammessa al Concorso Nazionale di Fotografia a Marina di Pietrasanta e alla Settimana Cesenate nel 1964, come autore EFIAP: <<https://cultura.toscana.it/risorsa/-/scheda/balocchi-vincenzo-cocomeri-1964/ABAP/F/4181e656-de1d-4567-8e0a-417966b601e2>> (01.04.2025).

– **79** Vincenzo Balocchi, *La Tuba*, c. 1964. FFAF, BVA-F-003998, (<<https://cultura.toscana.it/risorsa/-/scheda/balocchi-vincenzo-la-tuba-1960/ABAP/F/e8a607c2-cea6-4dc0-bbc7-9ad76e3f8f06>>), da confrontarsi con *Entr'acte n° 68*, 1953, FFAF, BVA F-003857 (<<https://cultura.toscana.it/en/risorsa/-/scheda/balocchi-vincenzo-entr-acte-n-68-1953/ABAP/F/eed41632-6670-48a6-a103-c3fbf61eb98a>>) (01.04.2025), (con la riproduzione del verso che conserva dieci etichette adesive di esposizioni nazionali e internazionali).

Ringraziamenti

Parte della ricerca qui presentata è debitrice di un prezioso database bibliografico e fotografico di spoglio delle riviste degli anni Venti e Trenta realizzato per la redazione della tesi di dottorato da Cristiana Sorrentino

(Sorrentino 2024), che ringrazio per la generosa condivisione. Ringrazio anche Adele Milozzi per la segnalazione di alcuni testi e la Fondazione Alinari per l'accesso all'Archivio fotografico Balocchi, nell'occasione di un progetto di

valorizzazione che ho curato per conto della Regione Toscana, e per la concessione delle immagini.

Bibliografia

- Agfa 1962** Agfa (a cura di), *Le nozze d'argento della fotografia a colori europea. 25 anni di Agfacolor*, in "Fotografia", n. 8, 1962, pp. 2-4.
- Amman et al. 1959** Alfredo Amman / Bruno Stefani / Giorgio Tabet / Giovanni Mira, *Colori e visioni d'Italia. Risultati del IV Premio fotografico "Le Vie d'Italia"*, in "Le Vie d'Italia", a. LXV, n. 1, 1959, pp. 64-73.
- Baldi 1939** Edgardo Baldi, *Fotocolore al servizio della scienza*, in "Sapere", a. V, n. 108, 1939, pp. 480-481.
- Balocchi 1923** Vincenzo Balocchi, *La lastra Agfa a colori*, in "Corriere fotografico", a. XX, n. 6, 1923, p. 4217.
- Balocchi 1924a** Vincenzo Balocchi, *Stampa multipla alla gomma bicromata*, in "Rivista fotografica italiana", a. IX, n. 1, 1924, pp. 4-6.
- Balocchi 1924b** Vincenzo Balocchi, *Il negativo per la stampa alla gomma*, in "Rivista fotografica italiana", a. IX, n. 3, 1924, pp. 43-44.
- Balocchi 1934** Vincenzo Balocchi, *A proposito del "piccolo formato"*, in "Galleria", n. 12, 1934, p. 21.
- Balocchi 1935** Vincenzo Balocchi, *Per un'organizzazione fotografica italiana*, in "Pagine fotografiche", a. II, n. 2, 1935, pp. 36-37.
- Balocchi 1951** Vincenzo Balocchi, *Il formato e la camera ideale*, in "Ferrania", a. V, n. 6, 1951, pp. 14-16.
- Balocchi 1962** Vincenzo Balocchi, *In memoria di Giuseppe Cavalli*, in "Progresso fotografico", n. 1, 1962, p. 46.
- Bignami 2024** Silvia Bignami, *"Fotomontage, fotomontage: ma cosa è?" Fotomontaggi, fotomosaici, fotocomposizioni, fotoimpaginazioni nelle riviste illustrate italiane degli anni Trenta*, Milano, Scalpendi, 2024.
- Boggeri 1934** Antonio Boggeri, *S.t. [Caro Rossi...]*, in "Campo Grafico", a. II, n. 12, 1934, p. 271.
- Campo Grafico 1934** Campo Grafico [redazionale], *Fotografia e tipografia*, in "Campo Grafico", a. II, n. 12, 1934, p. 269.
- Caputo Calloud 1992** Caterina Caputo Calloud, *Profilo per una storia istituzionale della Società Fotografica Italiana*, in "AFT", n. 16, 1992, pp. 17-31.
- Castagnola 1963** Gualtiero Castagnola, *Argomenti: l'infrarosso*, in "Popular Photography italiana", n. 67, 1963, pp. 55-60.
- Corona 1962** Giuseppe Corona, *Ma cos'è questa "fotografia"? Intervista a Vincenzo Balocchi e Carlo Matis*, in "Fotografia", n. 3, 1962, pp. 25-28.

- Corona 1964** Giuseppe Corona, *Galleria, Vincenzo Balocchi EFAP*, in "Fotografia", n. 12, 1964, pp. 18-20.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *"La fotografia artistica", 1904-1914. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia italiana, 1923-1934*, catalogo della mostra (Firenze, 1987-1988), Firenze, Alinari, 1987.
- Ewing 2011** William Ewing (a cura di), *Ernst Haas. Color Correction, 1952-1986*, Göttingen, Steidl, 2011.
- Fini / Zannier 1979** Carlo Fini / Italo Zannier (a cura di), *Vincenzo Balocchi. Aspetti della fotografia italiana del '900*, opuscolo della mostra (Siena, 1979) Siena, Centrooffset, 1979.
- Fini / Zannier 1984** Carlo Fini / Italo Zannier (a cura di), *Idee e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi*, opuscolo della mostra (Firenze, Fotostudio), Firenze, Fotostudio, 1984.
- Fioravanti 1951** Renato Fioravanti, *Il festival internazionale del fotocolor*, in "Ferrania", a. V, n. 11, 1951, pp. 9-11.
- Fracastoro 1947** M.[ario] G.[irolamo] Fracastoro, *La fotografia a colori*, in "Ferrania", a. I, n. 12, 1947, pp. 2-4.
- Maggini 1940** Renzo Maggini, *A proposito dell'applicazione della fotografia a colori nelle arti grafiche*, in "La fotografia Leica", a. IV, n. 14, 1940, pp. 195-196.
- Mezzo 1939** Ivo Mezzo, *A proposito della fotografia a colori*, in "Progresso fotografico", a. XLVI, n. 1, 1939, pp. 15-16, 24.
- Milozzi 2024** Adele Milozzi, *Il colore nella fotografia italiana di paesaggio degli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, 2024.
- Morello 2010** Paolo Morello, *La fotografia in Italia (1945-1975)*, Roma, Contrasto, 2010.
- Ornano 1940** Alfredo Ornano, *La fotografia a colori, la Leica e le arti grafiche*, in "La fotografia Leica", a. IV, n. 13, 1940, pp. 182-184.
- Ornano 1943** Alfredo Ornano, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in Scopinich / Ornano / Steiner 1943, pp. 93-100.
- Ornano 1947** Alfredo Ornano, *Divagazioni sulla fotografia a colori*, in "Ferrania", a. I, n. 12, 1947, pp. 6-7.
- Ornano 1950** Alfredo Ornano, *Il nuovo procedimento negativo-positivo Ferraniacolor*, in "Ferrania", a. IV, n. 4, 1950, pp. 2-5.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'Annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini*, vol. I, *Fotografia e raccolte fotografiche*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Pellegrini 1937** Guido Pellegrini, *A proposito dei colori*, in "Note fotografiche", a. XIII, n. 12, giugno 1937, pp. 278-280.
- Pitts / Alexander 1986** Terence Pitts / Stuart Alexander (a cura di), *Edward Weston: Color Photography*, catalogo della mostra, Tucson, Center for Creative Photography / University of Arizona, 1986.
- Reteuna 2017** Dario Reteuna, *Vincenzo Balocchi (ad vocem)*, in Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva. Dalle collezioni fotografiche del Museo nazionale del cinema*, catalogo della mostra (Torino, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana, 2017, pp. 162-163.

- Saletti 2005/2006** Lisabetta Saletti, *Un protagonista della fotografia italiana del Novecento. Vincenzo Balocchi*, tesi di laurea, Università degli studi di Firenze, a.a. 2005/2006.
- Scopinich / Ornano / Steiner 1943** Ermanno F. Scopinich, collaboratori Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1943.
- Serena [2025]** Tiziana Serena (a cura di), *Archivio fotografico Vincenzo Balocchi*, in *Portale della Cultura in Toscana*, disponibile online su <<https://artecontemporanea.toscana.it/percorso/-/approfondimento/archivio-fotografico-vincenzo-balocchi/d66a1235-5735-4d9e-a164-5fc603fbfb39>>, inaugurato il 21.03.2024 [01.04.2025].
- Sorrentino 2024** Cristiana Sorrentino, *"Un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero moderno". Aspirazioni e contraddizioni del modernismo fotografico italiano fra le due guerre*, tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, 2024.
- Tomassini 2019** Luigi Tomassini, *Il patrimonio fotografico Alinari: excursus storico e questioni attuali*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 10, 2019, pp. 100-120.
- Turrone 1959** Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwartz, 1959.
- Turrone 1963** Giuseppe Turrone, *Guida all'estetica alla fotografia a colori*, Milano, Il Castello, 1963.
- Veronesi G. 1950** Giulia Veronesi, *Le origini della stereoscopia e della fotografia a colori*, in "Ferrania", a. IV, n. 4, 1950, p. 7.
- Veronesi L. 1951** Luigi Veronesi, *Note in margine della fotografia a colori. I colori e l'armonia dei complementari*, in "Ferrania", a. V, n. 6, 1951, pp. 4-6.
- Young 2014** Cynthia Young (a cura di), *Capa in Color*, catalogo della mostra, New York, International Center for Photography, 2014.
- Zannier 1982** Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Bari, Laterza, 1982.
- Zannier 1985** Italo Zannier, *Il dopoguerra dei fotografi*, catalogo della mostra (Bologna, 1985), Bologna, Grafis, 1985.

Fonti archivistiche

- #Balocchi autobiografia** Vincenzo Balocchi, "Sono nato a Firenze nel 1892...", testo dattiloscritto, cc. 2, s.l., s.d. [1962?]. Firenze, Fondazione Alinari per la Fotografia, Archivio Vincenzo Balocchi, BVA D 23.
- #Balocchi colore** Vincenzo Balocchi, *Colore 6×9 – 6×6 – 24×36*, quaderno manoscritto, s.l. [Firenze], s.d. [1960-1969]. Firenze, Fondazione Alinari per la Fotografia, Archivio Vincenzo Balocchi, BVA D 2.
- #Balocchi invii** Vincenzo Balocchi, *Invii fotografie dal 1937 a...*, quaderno manoscritto, s.l. [Firenze], s.d. [1927-1962]. Firenze, Fondazione Alinari per la Fotografia, Archivio Vincenzo Balocchi, BVA D 1.