

*Enrico Gheller*

Concentrandosi sul caso dell'archivio del critico Ugo Casiraghi, il presente articolo riflette sul collezionismo delle foto di cinema, esaminandolo in relazione con le prassi sociali e comunicative della critica italiana. Dopo una prima sezione riguardante la natura e le funzioni della fotografia cinematografica, ci si atterrà ad uno schema tripartito, definendo le logiche di reperimento, catalogazione e reimpiego dei materiali.

Secondo l'inventario redatto dalla Biblioteca Statale Isontina, il fondo Casiraghi – oggi conservato a Gorizia presso la Mediateca intitolata al critico – si compone di 41.585 stampe positive e di 23.465 diapositive, oltre a comprendere un insieme non quantificato di ritagli provenienti da giornali, riviste, cartoline e volantini promozionali. Tali materiali sono conservati nel sostanziale rispetto dell'organizzazione originaria: inseriti in buste di carta o di cartone rigido, i documenti sono raccolti in alcuni armadi e ordinati per paese produttore o, più raramente, per autore. Le tipologie di foto comprese nel fondo sono sostanzialmente quattro: le foto di scena, realizzate da una figura professionale specifica e destinate alla promozione del film; le fotografie di set, che illustrano il “dietro le quinte” del lavoro cinematografico; i ritratti fotografici di attori, attrici e registi, realizzati in appositi teatri di posa; vi sono, infine, alcune foto personali di Ugo Casiraghi, sia di carattere familiare che provenienti da contesti professionali<sup>1</sup>.

### *1. Manipolare il cinema: natura e funzioni della foto cinematografica*

Le riflessioni circa la composizione e l'utilizzo del vasto repertorio fotografico appartenuto a Ugo Casiraghi non possono prescindere da alcune considerazioni riguardanti l'ontologia dell'immagine fissa di cinema. A guisa di introduzione a tali aspetti, possiamo far nostre le parole di Dario Reteuna, che al “cinema di carta” ha dedicato una corposa e appassionata pubblicazione:

Per più di un secolo attraverso i molteplici canali della comunicazione mediale (giornali, periodici illustrati, manifesti, locandine, brochure, etc.) il pubblico di ogni latitudine ha stabilito il suo primo contatto con l'immagine filmica, al di fuori delle sale, grazie alla contemplazione di

<sup>1</sup> Su questi e altri aspetti inerenti le prassi professionali e la fototeca di Casiraghi si segnala: E. Gheller, S. Tongiani, *Album Casiraghi. Diario fotografico di un critico*, Quarup, Pescara 2025.

un numero non calcolabile di fotografie riferite a un numero altrettanto incalcolabile di film. Alla virtualità di un mondo srotolato in bobina, ne è corrisposto uno parallelo, di altra natura, più statico, silenzioso, appunto di carta e certamente non meno importante del primo, anzi ad esso spesso complementare e sul quale il pubblico si è fatta un'idea preventiva e qualche volta anche preconcepita dello spettacolo più popolare e diffuso di ogni tempo<sup>2</sup>.

La foto di cinema si offre dunque come concretizzazione frammentata dell'immagine cinematografica nello spazio sociale, dandosi come veicolo utile alla persistenza del film al di fuori della sala; in tal senso, essa non esiste se non in riferimento all'opera filmica e si sviluppa in diretta dipendenza dalle leggi del mercato e della pubblicità. È inoltre opportuno notare che tali fotografie si situano in maniera trasversale nel contesto della fruizione: una stessa immagine può concorrere a nutrire l'immaginario del pubblico popolare, ma può avere anche un uso più colto ed essere pubblicata negli organi della critica intellettuale. Al di là del fascino che esse esercitano sui cinefili, infatti, le fotografie di cinema costituiscono un complemento importante alle riflessioni sulla settima arte, soprattutto nella misura in cui esse fissano su carta quanto, sullo schermo, sfugge inesorabilmente allo sguardo. Rifacendoci al lavoro sugli *ephemera* svolto da Comand e Mariani, possiamo considerare che tali oggetti, in quanto «tracce fisiche di un'esperienza conclusa o ancora in potenza»<sup>3</sup>, restituiscono al semplice spettatore o al critico «la pluralità mediale complessa ed esplosa di un'esperienza che è residuale o immaginata»<sup>4</sup>. Pubblicate a corredo di un testo critico, esse hanno il potere di evocare ciò che la parola scritta non sempre è in grado di definire, cioè quello stile figurativo che concorre a creare l'atmosfera di un film. Mutuando con una certa libertà le parole di Benjamin possiamo dunque affermare che, in virtù della loro riproducibilità tecnica, le foto di cinema hanno la facoltà di «introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili»<sup>5</sup>.

Tuttavia, pur avendo per vocazione di fissare su un supporto materiale la fugace immagine del cinema, anche tali oggetti sono vittime del tempo e presentano i tratti di versatilità e mercificazione propri della fotografia come Susan Sontag la descrive:

Le fotografie, che alterano le proporzioni del mondo, vengono a loro volta ridotte, ingrandite, tagliate, ritoccate, alterate, truccate. Invecchiano, afflitte dai mali comuni a tutti gli oggetti di carta; spariscono; diventano preziose; vengono comprate o vendute; vengono riprodotte. Le fotografie che impacchettano il mondo sembrano sollecitare l'impacchettamento. Vengono incollate negli album, incorniciate e posate sulle scrivanie, appese alle pareti, proiettate come diapositive. Le pubblicano i giornali e le riviste, le espongono i musei, le raccolgono gli editori<sup>6</sup>.

2 D. Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000, p. 13.

3 M. Comand, A. Mariani, *Effemeridi del film*, Meltemi, Milano 2019, pp. 26-27.

4 Ivi, p. 27.

5 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Opere complete. VII Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006 [1936], p. 304.

6 S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Einaudi, Torino 2004 [1973], p. 4.

In virtù della malleabilità che la contraddistingue, la foto di cinema si incarica di disseminare l'immaginario cinematografico tramite supporti e contesti comunicativi diversi. In particolare, essa si diffonde sulla stampa quotidiana e in quella specialistica, spesso come elemento basilare di quelli che Raffaele De Berti (nel solco tracciato da Genette) definisce come "paratesti", vale a dire «elementi e prodotti che anticipano, affiancano e prolungano la produzione e il consumo di un oggetto culturale»<sup>7</sup>.

## 2. *Collezionare il cinema: percorsi di costituzione della fototeca*

La collezione delle foto di cinema composta da Casiraghi avviene nei modi più vari e avventurosi, collocandosi in un terreno compreso tra cinefilia e attività professionale e ricoprendo la totalità del percorso professionale del critico. Dagli anni della guerra alla fine degli anni '90, la ricerca, la catalogazione e il riuso delle foto di scena, dei fotogrammi come di ogni altro documento iconografico si definiscono, per Casiraghi, come parte integrante del lavoro intellettuale sul cinema.

Nei primi anni '40, per il giovane Casiraghi e i suoi coetanei la foto tratta dal film svolge una funzione spesso comparabile a quella del frammento testuale nella filologia classica: in un contesto mediale in cui la visione del film costituisce spesso un *unicum* irripetibile, l'immagine fissa – sia essa fotogramma o foto di scena – è talvolta la sola traccia cui riferirsi per imbastire una prima critica. Per il critico milanese, la pratica di condivisione delle fotografie assume contorni avventurosi negli anni della guerra, quando malgrado l'impossibilità di accesso ai film egli non rinuncia a proseguire la riflessione critica; nei duri mesi del fronte e della successiva prigionia, capita che le lettere che egli riceve dagli amici siano dense di resoconti e sinossi, ma che contengano anche fotogrammi o brani di pellicola.

Nell'immediato dopoguerra, la critica italiana si riorganizza e fino «alla fine degli anni Cinquanta attraversa una fase espansiva che investe il più consistente periodo di modernizzazione dell'industria culturale nazionale»<sup>8</sup>. In tale contesto, gli spettatori diventano «avidhi lettori di periodici, o meglio di rotocalchi»<sup>9</sup>, sviluppando così un'attenzione particolare per il *medium* fotografico connesso al cinema. Per rispondere a una tale domanda, le redazioni di giornali e riviste e le rispettive case editrici iniziano la composizione di vasti archivi fotografici, ai quali attingere per la scelta di apparati iconografici. Conscio dell'importanza critica del *medium* fotografico, probabilmente in corrispondenza con l'entrata alla redazione de "l'Unità" di Milano, Casiraghi realizza in questa fase l'opportunità di costituire una personale fototeca.

<sup>7</sup> R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 3.

<sup>8</sup> C. Bioni, *Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta: uno sguardo d'insieme*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, il Mulino, Bologna 2020, p. 45.

<sup>9</sup> G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, Einaudi, Torino 2012, p. 273.

L'indagine archivistica permette di stabilire le principali fonti di approvvigionamento, tra le quali vi sono in primo luogo le redazioni dei giornali con cui il critico collabora. Passando in rassegna le stampe positive, per esempio, ritroviamo tracce relative alle testate per le quali Casiraghi scrive con regolarità (soprattutto "l'Unità" e "Il Calendario del Popolo"), ma anche a pubblicazioni attraversate in maniera sporadica (come "Pattuglia", "Cinema", "Rivista Ferrania", "Stelle", "Hollywood", "Tempo", "Festival"). Infatti la grande maggioranza dei documenti reca tuttora i segni apportati dagli addetti alla tipografia, come riquadrature a matita e altre indicazioni utili alla pubblicazione. L'abitudine, a quanto pare tipica di Casiraghi, di recuperare sistematicamente le fotografie dopo la stampa si protrae lungo tutta la sua carriera ed è confermata dalle testimonianze dei colleghi<sup>10</sup> nonché in alcuni documenti di corrispondenza. Ad esempio, in una lettera databile al 1987, il caporedattore della rivista jugoslava "Panorama" (con cui Casiraghi collabora a partire dagli anni '70) rassicura il critico: «Scrupolosamente metto da parte le tue foto delle quali tornerai in possesso come sempre in estate»<sup>11</sup>.

Alcune testimonianze dirette ci aiutano a fare luce su altre proficue occasioni di reperimento: i festival internazionali che per oltre trent'anni Casiraghi segue, principalmente come inviato de "l'Unità". In una lettera databile al 27 aprile 1956 indirizzata alla moglie Licia dal Festival di Cannes, il critico descrive la propria giornata lavorativa soffermandosi per un attimo sull'aspetto che ci interessa: «Quando vado a fare incetta di foto esco sempre con la mia cartella e ritorno dopo un'ora carico come un asino»<sup>12</sup>.

Un ulteriore canale di recupero dei materiali va individuato nei rapporti diretti con personalità del mondo del cinema quali fotografi di scena, direttori della fotografia, registi, figure della produzione e del noleggiato. Numerosi sono gli esempi a tal proposito: durante un viaggio in URSS, Casiraghi ottiene una buona quantità di foto relative al cinema sovietico direttamente da Grigorij Vasil'evič Aleksandrov<sup>13</sup>; nel novembre 1955, Massimo Mida, Carlo Lizzani e Dario Fo consegnano al critico «le foto di una scena sportiva del film *Lo svitato* con un brano di sceneggiatura» da pubblicare sulla rivista "Il Campione"<sup>14</sup>; sempre agli inizi degli anni '50, ancora Lizzani invia a Casiraghi «due o tre foto» del film *Ai margini della metropoli* da pubblicare su "Il Calendario del Popolo"<sup>15</sup>; un altro transito di materiali emerge da una lettera del 1965 da Marco Bellocchio a Casiraghi, nella quale il

10 Si ringraziano per le loro testimonianze A. Crespi, P. Mereghetti e P. Bianchetti.

11 A. Bressan, lettera a U. Casiraghi, s.d., s.l., databile ai primi mesi del 1987, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 32-Corrispondenza con amici.

12 U. Casiraghi, lettera a L. Trevisan. Cannes, 27 [aprile] pomeriggio, ore 17.15, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 17-Corrispondenza professionale, corsivo dell'autore.

13 U. Casiraghi, lettera a L. Trevisan, [Milano], giovedì 20 agosto [1959] sera, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 57-Corrispondenza Licia/Ugo, Ugo/Licia ed altri.

14 U. Casiraghi, lettera a L. Trevisan. Milano, martedì 15 novembre [1955] sera, busta 57-Corrispondenza Licia/Ugo, Ugo/Licia ed altri.

15 Desumiamo questo transito da un biglietto rinvenuto nell'archivio: «Caro Ugo, eccoti due o tre foto dal mio ultimo film. Non sono granché ma [...] le meno peggio le abbiamo tenute per i rotocalchi», C. Lizzani, lettera a L. Casiraghi, s.l., s.d., probabilmente primi anni '50, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 82-Corrispondenza.

regista avvisa il critico di avergli inviato alcune fotografie de *I pugni in tasca* «per stampa raccomandata espresso»<sup>16</sup>.

Un altro ambito di circolazione del materiale fotografico è interno al campo della stessa critica: già dal dopoguerra, la raccolta dei documenti si giova di una fitta rete amicale che comprende figure di spicco della critica, le quali detengono fondi di immagini già nutriti. Per esempio, in vista della pubblicazione del suo *Mezzo secolo di cinema* (1946), Francesco Pasinetti invia a Casiraghi alcune fotografie:

Caro Ugo, ecco alcuni elementi per il libro. [...] Ti invio una foto di *I Married a Witch*. È da fotogramma, quindi andrebbe benissimo per la copertina. Quella di Eisenstein infatti si potrà utilizzare soltanto per la pagina interna, con quella dell'*Incrociatore Potemkin*. Ti mando inoltre alcune fotografie di miei documentari, una delle quali potrai utilizzare, secondo quanto si è detto, per il numero speciale di "Cinetempo"<sup>17</sup>.

Numerose tracce, poi, suggeriscono che lo stesso critico commissionava a colleghi inviati presso i vari festival il recupero delle fotografie. È ciò che emerge da diverse lettere, come quella dell'estate 1956 in cui Casiraghi riferisce alla moglie che il collega Pietro Bianchi, di ritorno da Karlovy Vary, gli ha procurato «un notevolissimo pacco di foto di tutti i film proiettati»<sup>18</sup>; nella stessa missiva, un altro passaggio si riferisce al critico cecoslovacco Antonin Brousil, cui Casiraghi ha scritto «una lunga lettera [...] perché mi porti a Venezia o mi faccia spedire materiale e foto del festival»<sup>19</sup>. A questo proposito, risulta ancor più eloquente la testimonianza fornita da Alberto Crespi, che proprio a "l'Unità" ha lavorato negli anni '80:

Quando ho cominciato a seguire il Festival di Cannes da inviato per "l'Unità", nel 1984, Ugo mi ha detto: «Ti riempiranno di foto promozionali, non buttarle, se non vuoi tenerle tu dalle a me!» Siccome io sono l'esatto contrario di Ugo – non conservo NULLA! –, a Cannes girando per uffici stampa mi facevo dare tutte le foto e le diapositive che avevano e al ritorno in Italia facevo un bel pacco e le davo a Ugo. [...] Quando gli portavo 'sti pacchi, contenenti anche foto di film improbabili che non avrebbe mai visto, Ugo era felice come un bimbo alla vigilia di Natale<sup>20</sup>.

16 M. Bellocchio, lettera a U. Casiraghi. Roma, 11 novembre 1965, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 17-Corrispondenza professionale.

17 F. Pasinetti, lettera a U. Casiraghi. Venezia, 26 novembre 1945, Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 95-Corrispondenza con Francesco Pasinetti e Michelangelo Antonioni.

18 U. Casiraghi, lettera a L. Trevisan. Milano, lunedì sera [luglio 1956], Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 58-Corrispondenza Licia/Ugo, Ugo/Licia ed altri.

19 Ibid.

20 A. Crespi, intervista del 4 febbraio 2022.

### 3. Archiviare il cinema: la conservazione delle fotografie

Per quanto riguarda lo statuto giuridico di tali oggetti, va notato che il più delle volte si tratta di foto libere da diritti, poiché, comprensibilmente, le case di produzione e distribuzione auspicano che le immagini del film da promuovere circolino quanto più possibile. In generale, siamo in presenza di immagini non utilizzabili per fini commerciali, che possono dunque essere riprodotte all'interno di giornali o riviste. In effetti, non è raro trovare sul verso una dicitura indicante che «si concede – GRATUITAMENTE – il permesso di riproduzione su giornali, periodici e pubblicazioni in genere». In altri casi, più semplicemente, si precisa che la fotografia «non è commerciabile» e che «se ne autorizza la pubblicazione gratuita». Tuttavia, non poche sono le fotografie che provengono da cineteche e enti di conservazione, come per esempio la fototeca dei negativi del Centro Sperimentale di Cinematografia o il National Film Archive; in tali casi, la riproduzione è vietata se non per ragioni di ricerca o per uso privato, e in ogni caso è sottoposta a un'autorizzazione scritta degli aventi diritto.

Sebbene, dunque, una tale pratica collezionistica sia a volte da ricondurre a modalità poco lecite, Casiraghi si dà con passione alla composizione della propria raccolta, attenendosi a un rigoroso criterio archivistico. Il suo intento va senz'altro letto in una determinata fase storico-culturale, nella quale l'archivio acquisisce uno statuto e una funzione radicalmente nuovi; un tale cambio di paradigma è sottolineato dalla letteratura scientifica, secondo cui

il periodo successivo alla seconda guerra mondiale ha visto un pronunciato spostamento dal vecchio modello di un archivio “ingenuo”, maturato gradualmente attraverso le contingenze della storia, a quello di un nuovo tipo di archivio “sentimentale”, creato con un'acuta consapevolezza del suo status archivistico e, in alcuni casi, come luogo di testimonianza, di resoconto, persino di catarsi<sup>21</sup>.

Per il critico milanese, la professione è, prima di tutto, una questione di metodo e rigore, valori che egli applica anche alla composizione del proprio archivio. Una lettera del 24 luglio 1955, indirizzata alla moglie Licia, testimonia della meticolosità con la quale egli procede alla classificazione dei materiali acquisiti presso i festival: «Oggi, domenica, pulizia e ordine a tutta la casa. Ho messo via tutto il materiale trafugato a Cannes e a Locarno, le foto nelle buste (tanto che neanche una è ora fuori posto), i bollettini, le trame, gli appunti e le lettere nei luoghi a loro riservati»<sup>22</sup>. Al di là della menzionata passione collezionistica, l'estratto proposto lascia emergere con evidenza quella «pulsione archivistica»<sup>23</sup> che, come ci ricorda Foucault, è una delle pratiche che connotano la modernità, vale a dire «l'idea di

21 B. Hutchinson, S. Weller, *Archive Time*, “Comparative Critical Studies”, vol. 8, n. 2-3, 2001, p. 138 (traduzione dell'autore).

22 U. Casiraghi, lettera a L. Trevisan. Milano, domenica sera 24 luglio [1955], Archivio Ugo Casiraghi (BSI), busta 57-Corrispondenza Licia/Ugo, Ugo/Licia ed altri.

23 H. Foster, *An Archival Impulse*, “October”, vol. 110, 2004, pp. 3-22.

accumulare tutto, l'idea di costruire una sorta di archivio generale, la volontà di rinchiudere in un luogo tutti i periodi, tutte le epoche, tutte le forme, tutti i gusti»<sup>24</sup>.

La cura con cui Casiraghi si dedica alla conservazione delle foto traspare netta anche dai ricordi di Alberto Crespi, che rimemora come il critico fosse «molto geloso [...]: ricordo che qualche volta gli abbiamo chiesto delle foto da pubblicare sul giornale e sembrava di chiedere in prestito la Gioconda»<sup>25</sup>. In aderenza a tale mentalità, le metodologie di raccolta e organizzazione delle foto appaiono regolate da precise modalità di appropriazione, che configurano nel loro insieme un premeditato processo di istituzionalizzazione del fondo. Tali prassi prevedono in primo luogo l'apposizione di un marchio che definisca l'appartenenza al critico, un simbolo le cui caratteristiche variano con il tempo: la maggior parte delle foto presenta sul retro un'etichetta adesiva (posta generalmente in basso a destra) recante la dicitura manoscritta "Archivio UGO CASIRAGHI" o a volte più semplicemente "CASIRAGHI"; talvolta la dicitura è apposta direttamente sulla carta fotografica, in diversi casi sotto forma di timbro, o ancora può essere semplificata con la sigla "UC" iscritta all'interno di un rettangolo. Quando non sono già indicati dalla casa distributrice, Casiraghi provvede sistematicamente a inserire, sul verso della fotografia, il cognome del regista, il titolo del film (in versione originale e/o italiana), assieme all'anno di uscita; molte volte troviamo anche i nomi degli attori e delle attrici che compaiono nell'immagine.

#### 4. *Veicolare il cinema: strategie di riutilizzo dei materiali*

In un suo intervento relativo agli archivi cinematografici privati, Paolo Villa nota che

l'osmosi tra pubblico e privato riscontrabile in questi materiali archivistici offre [...] la possibilità di indagare dinamiche riferite ad ambiti ristretti [...] in relazione a fenomeni di più ampia portata (regionali o nazionali, se non addirittura internazionali), rendendo gli archivi di persona oggetti privilegiati e preziosi per esplorare i complessi rapporti e le reciproche intersezioni tra storia e microstoria<sup>26</sup>.

Tale dimensione ibrida emerge anche dall'analisi della fototeca di Casiraghi, nella quale la dimensione privata e cinefila si intreccia con quella professionale. Tale commistione si rivela ancora più chiaramente nelle dinamiche che riguardano l'utilizzo del fondo, nelle quali entrano nuovamente in gioco le reti sociali della critica: in tal senso, il fondo passa

24 M. Foucault, *Eterotopie* (1967), in Id., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998, p. 314.

25 A. Crespi, intervista cit.

26 P. Villa, *L'autore, la città, il museo. Percorsi di lettura dell'archivio Zucchelli di Bergamo tra eredità storica e valorizzazione contemporanea*, in D. Cavallotti, D. Lotti e A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Milano 2021, pp. 182-183.

dalla fase della costituzione a quella della istituzionalizzazione, vale a dire all'affermarsi come organo la cui esistenza e le cui funzioni sono socialmente riconosciute.

A partire dagli anni '60, Casiraghi consolida il proprio ruolo di mediatore con le cinematografie meno note. Se in questo decennio «il dibattito critico va, come è comprensibile, nella direzione di interpretare (e legittimare) il cinema d'autore»<sup>27</sup>, il critico milanese orienta tale paradigma in una dimensione politicizzata ed extra-italiana, cercando al di là dei confini nazionali gli esempi di sopravvivenza di un cinema autenticamente progressista. In un contesto critico spesso segnato da contrasti ideologici e generazionali, la figura di Casiraghi occupa un posto per molti versi *super partes*, mantenendosi nell'orbita dei partiti della sinistra ma coltivando uno sguardo sempre più immune da eccessi ideologici.

Tale missione culturale si ripercuote anche sulle pratiche di collezione e impiego delle fotografie, specie quando Casiraghi diventa un punto di riferimento per reperire materiale iconografico; a questo proposito, Paolo Mereghetti ricorda che «Ugo era uno dei pochissimi che avessero fotografie di film sovietici, di film cinesi, di film che di solito non venivano distribuiti [in Italia]»<sup>28</sup>. Molte altre sono le testimonianze che ci offrono un ritratto di Casiraghi come fornitore di fotografie, tra cui l'introduzione a *Alfabetiere del cinema* nella quale Lorenzo Pellizzari ricorda: «L'ho conosciuto nel 1960 ai tempi in cui ero giovanissimo redattore di "Cinema Nuovo". [...] Ci occorreavano delle foto de *L'angelo sterminatore* di Bunuel e Ugo le possedeva, credo ottenute a Cannes. Nel restituirglielie non seppi resistere alla tentazione feticista di trattenerne una»<sup>29</sup>.

La specializzazione del critico nella costituzione e gestione del proprio patrimonio iconografico gli permette di muoversi con agilità dentro e fuori dal mondo della stampa specializzata e, in un secondo momento, di trovare un ruolo autonomo all'interno di progetti di divulgazione popolare, proprio in un momento in cui il cinema – e quindi anche i discorsi intellettuali sulla settima arte – conoscono una drammatica fase di crisi. Nel campo della critica e dell'editoria, come si è visto, egli è conosciuto anche in ragione della sua collezione fotografica, grazie alla quale è in grado di assicurare una fornitura rapida di immagini, nonché di comporre articoli riccamente illustrati sulla storia del cinema di tutti i tempi. In effetti se, come scrive Sontag, «le collezioni fotografiche possono servire alla creazione di un surrogato di mondo»<sup>30</sup>, una nutrita collezione di foto cinematografiche si configura come un grande catalogo della storia della settima arte, tendente in virtù della sua varietà alla dimensione enciclopedica. È proprio in questo genere di operazioni che la fototeca Casiraghi trova un proficuo terreno di impiego tra gli anni Settanta e Ottanta, quando il critico partecipa alla redazione di alcune opere enciclopediche curate dagli editori Vallardi e De Agostini.

27 E. Morreale, *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in M. Guerra e S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, p. 175.

28 P. Mereghetti, intervista effettuata dall'autore il 22 febbraio 2022.

29 L. Pellizzari, *U come Ugo*, in U. Casiraghi, *Alfabetiere del cinema. Scritti 1984-1995*, a cura di L. Pellizzari, Falsopiano, Alessandria 2006, p. 11.

30 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 139.

## Conclusioni

In questa rapida panoramica sono emersi alcuni elementi a sostegno dell'ipotesi secondo cui il "cinema di carta", in quanto materializzazione del cinema nello spazio sociale, contribuisca ad ampliare la visibilità del cinema ma concorra anche al processo di istituzionalizzazione della critica.

Nel tempo, la strategia collezionistica di Casiraghi si è in effetti rivelata utile per definire uno spazio intellettuale nel quale elaborare la propria sfera di influenza, all'interno del perimetro della critica ma anche sul piano della divulgazione culturale. Da oggetto funzionale alla promozione dell'opera a strumento di costruzione dell'autorità critica e storica, la fotografia cinematografica ha variato il suo valore d'uso facendosi strumento di accrescimento del capitale simbolico del critico.

Sul piano operativo, l'ampia diffusione della foto di cinema ha avuto implicazioni che aprono ipotesi di ricerca e riflessioni tuttora da approfondire. In effetti, se l'esercizio della critica presuppone un'attività di decostruzione e analisi, la ricerca e la selezione della fotografia come istante-atomo del film si configura già, per molti versi, nei termini di un gesto interpretativo: si tratta, semplificando, di scegliere l'immagine più adatta a restituire l'impronta stilistica o l'impianto tematico del film, utilizzando la foto come luogo di sublimazione di temi e stili dell'opera. All'interno della pratica critica, in effetti, la scelta dell'apparato illustrativo non è mai semplicemente riconducibile ad una logica ornamentale, ma mira a presentare con immediata evidenza quello che Benjamin definisce come il «contenuto di verità dell'opera d'arte»<sup>31</sup>.

Nelle foto di cinema, in ultima analisi, Casiraghi e la propria generazione critica hanno certamente trovato uno mezzo utile ad ampliare il proprio sguardo e a perfezionare i propri strumenti interpretativi, assumendole come supporti irrinunciabili della riflessione. Sottraendoli a una funzione di semplice corredo al testo e assumendoli a strumento di conoscenza, la critica del dopoguerra ha riconosciuto dignità a questi oggetti dalla natura sfuggente, facendone elementi essenziali per la buona salute del cinema nello spazio sociale.

31 W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962 [1955], p. 157.