

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **67**

NUOVA SERIE - 1 AGOSTO 1951

IL "MUDUNDU" DI DREYER UCCISO DALLA MALARIA

NESSUN biografo di Carl Theodor Dreyer, ancora oggi sa — per quanto mi consta — dove e perché in una certa epoca, il regista danese si sia rifugiato, sottraendosi, e non per breve tempo (anzi, per alcuni mesi) alla vigilante curiosità del mondo cinematografico. Qualcuno aveva persino inventato la storiella che egli era stato visto fra i passeggeri di un bastimento diretto in India; altri, più fantasiosi, ispirandosi a questa favola e coll'intenzione di convalidarla, soggiunsero, passati alcuni mesi, che era stato identificato fra i pellegrini di una carovana nel Tibet. Da quel tempo lontano la zona d'ombra che C. T. Dreyer aveva lasciato alle sue spalle, non è stata dissipata. In un'intervista che il regista concesse a Copenaghen, circa due anni fa a Franco Altavilla per *La Stampa*, rilevai come egli non avesse neppure accennato al periodo di cui sto parlando, e ho attribuito tale silenzio alla volontà di rinegare quella misteriosa parentesi. E mi venne il desiderio di aggiungere allo scritto di Altavilla una precisazione. Subito non ne feci nulla: mi era parso, ripensandoci, di compiere un gesto arbitrario. Avrei seguito a tacere se non mi fosse sorto il sospetto che Dreyer attendesse ch'io ne parlassi per primo, quasi per dirmi: «Se vuole parlarne lei, che ne sa quanto ne so io, faccia pure. Se sarà poi il caso, ne parlerò anch'io». A ogni modo, se questi brevi e incompiuti cenni gli capiteranno sotto gli occhi, il signor Dreyer li accolga come l'espressione della deferente amicizia che gli ho sempre conservato.

Nel 1936, di ritorno da una spedizione di caccia grossa in Africa, dove ero stato inviato da *La Stampa*, ero così entusiasta di quanto avevo visto che mi ero proposto di ritornarci per girare un documentario. Il mio entusiasmo, e quel po' di esperienza che mi ero fatto, convinsero prima di tutto il mio giornale, e quindi un gruppo di amici torinesi a finanziare l'impresa che ebbe inizio a Londra nell'ufficio di Toepflitz jr. Questi, però, poco persuaso di quanto avevo detto, mi spedì — munito di una gentilissima lettera — a Parigi, presso un produttore russo bianco, di cui mi sia concesso tacere il nome. L'ufficio di quel signore, situato in un palazzo di Rue de la Boétie, vicinissimo all'Etoile, in uno dei più bei quartieri di Parigi, era tutto di legno chiaro con pannelli rivestiti di stupendo marocchino rosso: persino l'enorme scrivania semicircolare, che protendeva il suo arco sino a invadere un buon terzo della camera di cui occupava un'intera parete, era rivestita di pelle scarlatta. Dietro quell'immensa barriera falcata, colui che allora si auto-designava come (e forse lo era) il direttore della cinematografia francese, mi ricevette in piedi, con le spalle bene appoggiate al muro e le mani in tasca. Nell'identica posizione ebbi in seguito a vederlo ogni volta che mi recai da lui. Era quasi un naturale

e caratteristico atteggiamento di difesa, avevo pensato, senza neppure dubitare che in realtà quel signore avesse molte cose di cui temere e da cui difendersi. D'altronde la sua vita privata non mi riguardava, o per lo meno non mi riguardava ancora. Su una seggiola, stava accasciata una donna meravigliosa. In seguito, poi, per anni ho veduto la sua fotografia riprodotta sulle copertine delle grandi riviste americane, con questa dicitura: «Attenzione! Non è Greta Garbo, ma Lady Abdy». Si era presentata a quel produttore, suo compatriota come mi aveva raccontato, per "fare del cinema", ma il "patron" l'aveva bocciata inesorabilmente. Lady Abdy, vera dama dell'aristocrazia per aver sposato un autentico lord, era almeno ventiseicenne centimetri più alta del ragionevole per poter "en-

trare tutta quanta nello schermo". In quello stesso ufficio di Rue de la Boétie c'era anche Carl Theodor Dreyer. Era inquadrato nella finestra di fondo, e la luce che veniva di fuori, rosa e nera, com'è la luce di Parigi al tramonto, gli illuminava i capelli biondissimi e leggeri. Teneva, come poi notai essere sua abitudine, la testa leggermente abbassata e lo sguardo dei suoi occhi azzurri incontrava l'arco delle sopracciglia dello stesso colore dei capelli, un po' più chiare, aveva la mascella voltiva e dura, ma una bocca gentile di cui in quel momento egli spingeva in avanti le labbra, come fanno i bambini imbronciati. Il resto del viso si addolciva nel mento piuttosto rotondo in evidente contrasto con le altre caratteristiche. La pelle, che aveva bianchissima, gli si arrossava così facilmente che in lui qualsiasi emozione e contrarietà non poteva rimanere celata. Dreyer, come in seguito ebbi a sperimentare, era di una gentilezza estrema. Non sono mai riuscito, a esempio, lui presente, ad accendermi la sigaretta senza ch'egli premurosamente non mi prevenisse col fiammifero già acceso. Ciò non toglie che volesse e abbia sempre



1936: Ernest, Quadrone e Dreyer in Somalia.

voluti soddisfare i suoi desideri. Pretendeva anche l'impossibile, ma sempre sorridendo, con grande dolcezza. Per questo e per altri indizi che palesavano la sua inflessibilità, non mi sono mai spiegato la accondiscendenza che dimostrava verso il russo, se non pensando alla riconoscenza che forse gli doveva per averlo di colpo portato alla celebrità con *La passion de Jeanne d'Arc*, di cui era stato il produttore. Quando Dreyer si staccò dalla luce per venirmi incontro, lo fece con un sorriso così gentile, con una cordialità così sincera che fui subito conquistato. In presenza di quel piccolo ma paralizzante uditorio spiegai, quasi tutto d'un fiato, il motivo della mia visita, raccontai le mie avventure, parlai del fascino di quelle terre e affermai il mio proposito di ritornarci a girare un film. Ero tanto preso dalla narrazione da non accorgermi neppure che il russo non prestava alcun interesse alle mie parole. Avevo sbagliato l'inizio del colloquio: infatti quando tra un leone e un selvaggio, un fiume e una foresta, cominciai a insinuare maliziosamente i nomi di alcuni finanziatori, il "patron" di colpo divenne più africano di me. Due ore dopo salutandomi e affidandomi al signor Dreyer perché mi accompagnasse, non seppi nascondere il suo entusiasmo.

« Consideri l'affare fatto e ritorni domani », mi disse.

« Ma io », provai a dire, « questa sera riparto per Torino ».

« Neppure per idea. Lei non partirà finché non si sia messo d'accordo col signor

Dreyer sullo scenario e su tutto il resto... ».

Dubitando che volessi, o che dovessi ritornare per ragioni economiche, quel signore mise furtivamente ma in modo che io vedessi bene, nelle mani di Dreyer alcuni biglietti da cento, evidentemente « perché mi facesse divertire ». Avevo apprezzato il pensiero, ma non la strana offerta e tanto meno il gesto con cui era stata accompagnata. Nessuno di noi due, né Dreyer né io, avevamo voglia di vedere Parigi: sopra ogni altro pensiero era balzato subito quello del lavoro imminente. Ricordo solo di una visita fatta alla signora Dreyer e ai suoi bambini, che il regista idolatrava. E rammento ancora la seconda stretta di mano che all'atto della partenza mi dette il russo, accompagnandola con una strizzatina d'occhio.

« Fra alcuni giorni le mando a Torino il signor Dreyer. Poi verrò anch'io! ».

Quella strizzatina non mi era piaciuta: mi era parsa, più che una presa di contatto diretto, una specie di invito a una complicità di cui sarei stato uno dei contraenti. Dreyer in tali faccende non c'entrava. Anche di questo mi sono accorto in seguito: fuori del suo lavoro, il regista non era uomo di questo mondo. Quando lo compresi e tentai di spiegarglielo cessarono i nostri buoni rapporti, ma questo accadde molto tempo dopo. Il signor C. T. Dreyer, come inteso, dopo alcuni giorni venne a Torino e allora mi scomparve dalla memoria persino la figura fisica del russo bianco. Il nostro lavoro iniziò subito, e

da quel momento il regista non ha più perso un attimo di tempo. Sembrava entrato in un ingranaggio di cui fosse vittima e padrone. Il resto non esisteva. I quattrini per lui non avevano alcun valore; non contavano che quelli da mandare alla famiglia di cui si era impegnato d'occuparsi il russo. Il soggetto del film non esisteva. In tutto e per tutto strizzavamo fra le mani voltandolo e rivoltandolo, un raccontino che mutava ogni qual volta ne parlavamo. Cominciava invece a esserci il "clima". In Dreyer mi era subito piaciuto il modo d'interrogare, di approfondire, di entrare nel vivo di ogni cosa che io gli dicevo sull'Africa. "Curiosava" tra quello che sapevo, come volesse far su l'intero continente: annotava ogni mia risposta alle sue infinite domande, le scriveva su piccoli pezzettini di carta che poi rivedeva e studiava, per ricominciare da capo l'interrogatorio su un particolare che non aveva afferrato bene, su una frase, su una parola, un colore, un suono, il tono di una voce che non gli avesse sufficientemente

Nel 1936 C. Th. Dreyer fece parte di una spedizione africana diretta da Ernesto Quadrone; ma presto, prostrato dal clima e dalla fatica, il regista danese dovette rinunciare a Mudundu. Il film fu portato a termine dal Quadrone.



descritto, o con una precisione soltanto approssimativa. Quei pezzettini di carta, in seguito, si sono moltiplicati, decuplicati, centuplicati. Eravamo ancora a Torino, ma in realtà vivevamo già in Africa. Esempio. Dreyer cercava un "tipo" da portare con noi, un uomo della strada, uno che non avesse mai fatto l'attore, ma che possedesse le qualità per diventarlo. Una sera, girando da un teatro all'altro, Dreyer, ne trovò uno che finalmente « faceva al caso suo » e voleva impegnarlo, immediatamente. Lo scovò tra il pubblico che gremiva l'Alfieri. Ma quel gentilissimo signore rifiutò l'offerta fattagli, prima tramite l'avvocato Gianni Castagneto, poi a lui direttamente. Era appena ritornato dal Congo ove aveva abitato per una ventina d'anni. Era tornato per riposarsi. Fra più di un migliaio di persone, da ritenersi tutte ragionevolmente di Torino, il regista, con una sola occhiata, aveva individuato quello che sarebbe stato l'ideale come primo attore per un film africano. Quando fummo per partire Dreyer conosceva quel tratto di Somalia compreso fra Mogadiscio e Kisimayo, tra l'Uebi Scebeli e il Giuba come lo conoscevo io. Conosceva e, non solamente di nome, certi alberi che si era fatto descrivere dalle radici alle foglie e, tra i rami dei quali, avrebbe nascosto i "ribelli"; conosceva un certo "harisc" (capanna di forma rettangolare) fin nelle dimensioni, e nella sua mente l'aveva già designata quale futura prigione; conosceva il lebbrosario di Gelib situato su un isolotto del Giuba e da cui avrebbe fatto evadere per breve tempo

←
In questa pagina e in quella seguente: immagini tratte da Mudundu, il film iniziato in Somalia da Dreyer e terminato da E. Quadrone

una cinquantina di contagiati; conosceva una certa tanciulla, una "gheber", (vergine) di quindici anni che avrebbe chiamata Fay e con la quale aveva stabilito preventivamente, durante una specie di "conferenza stampa", che nessun altro, all'infuori di lui, le avrebbe parlato. « Per la formazione "artistica" di Fay — egli diceva — occorre un solo insegnante, che sappia darle un solo indirizzo, imporle una sola volontà: la mia ». Era giusto, ma scomodo. Quelli però che hanno lavorato con lui, che hanno imparato come si concepisce un film e se ne prepara la nascita, non possono esimersi dall'essergliene grati finanche della sua intransigenza, del suo metodo, della sua inflessibile disciplina. Fra l'altro era di una puntualità implacabile. Ho assistito a una scena piuttosto movimentata e durante la quale con un'occhiata, un solo gesto perentorio fece staccare dalle labbra di un nostro collaboratore ritardatario la tazza di caffè che gli era stata frettolosamente portata dal "boy", proprio nel momento in cui l'autista aveva innestato la marcia per partire da Kisimaio verso l'interno, in un viaggio esplorativo. Il disgraziato che già se l'era portata alla bocca, quando sentì lo sguardo acuto di Dreyer posarsi su di lui, la rimise immediatamente fra le mani tremanti del "boy" e scomparve saltando accanto all'autista. Dopo un fugace incontro con il russo, che era venuto a Torino a intascare il compenso dovuto a Dreyer, e la somma per lo scenario che a Parigi, secondo la sua affermazione, stavano febbrilmente preparando due specialisti e per il materiale tecnico, non lo rividi più. E non lo rividero neppure i finanziatori che si erano fidati di lui. A quel tempo alcune delle regioni africane che avevamo stabilito di raggiungere non erano senza pericoli. Di tutto l'apparato organizzativo che avevo visto in Rûe de la Beotie, non rividi più che un povero piccolo uomo vestito di nero e con un logoro tubino in testa, nell'atto di saltare fra le rotaie di smistamento del porto di Genova, alcuni minuti prima che il nostro bastimento salpasse le ancore. Veniva a portarci quel poco o nulla che ci mandavano da Parigi: una vecchia macchina da presa e un cavalletto sgangherato. Nient'altro. Con questo equipaggiamento avremmo dovuto portare via dalla Somalia trenta o quarantamila metri di pellicola per il nostro film che sarebbe stato girato da attori diversi in varie lingue: l'italiano, il francese e forse anche l'inglese. La macchina da presa, ripeto, fu l'unico apporto che diede il russo alla combinazione finanziaria Torino-Parigi. La vecchia *Debby* — come poi abbiamo saputo al nostro ritorno — era stata sottratta dal "patron" ad un povero attore cinematografico caduto ammalato e ricoverato all'ospedale e perciò nell'assoluta impossibilità di difendere ciò che rappresentava l'unico suo capitale: l'avvenire, dunque, e forse la fortuna. Sotto tali e tutt'altro che lieti, auspici, iniziò il viaggio e l'avventura.

A tutte queste traversie, però, C. T. Dreyer era e si mantenne sempre e completamente estraneo. I suoi pezzettini di carta che, fin dal primo giorno del viaggio sostituirono fra noi la normale conversazione e abolirono ogni discussione, furono e restarono il suo mirabile mondo creativo

(Continua in terza di copertina)



che andava formandosi come un mosaico e di cui lui solo sapeva in precedenza quale sarebbe stato il "panorama" definitivo. Il signor Dreyer lavorava nella sua cabina e io nella mia, da cui non mi concesse la grazia di uscire durante "Torario", neppure nel torrido inferno del Mar Rosso. Scritte una, due, tre o più frasi dello scenario, secondo l'ispirazione e i giri del ventilatore, su altrettanti pezzettini di carta li inviavo a Dreyer che, dopo averli letti e rilette, me li rimandava o perché non andavano bene e li sostituiva con altri, o perché li "archiviava" aggiungendoli ordinatamente a quelli precedenti, già approvati. La sera, finalmente, ci si ritrovava sul ponte a fare due passi e a parlare del lavoro compiuto lungo la giornata. Durante le poche ore di "distensione" il grande regista si dimostrava un imprevedibile compagno di viaggio. Se il metodo era tirannico, i risultati erano però buoni e il lavoro procedeva. Dreyer ormai era una cosa sola con il nostro film di cui già prevedeva, anzi, pregiustava il risultato finale. L'aver trovato a Mogadiscio tutto ciò che ammenava la cittadina coloniale poteva offrirgli, non lo commosse affatto. I miracoli ottenuti con un'organizzazione compiuta a distanza e a furia di "radio-oceano" lanciati dal bastimento, lo lasciarono indifferente. Forse non s'accorse neppure d'essere ospitato nel Palazzo del Governo con gli onori dovuti alla sua fama e con la più schietta cortesia del governatore Vittorio Rava, appassionato cineasta, studioso di problemi coloniali, cacciatore, pittore e fotografo; e certo non si meravigliò o non dimostrò di meravigliarsi vedendo tutta Mogadiscio letteralmente ai suoi piedi e non apprezzò neppure il pittoresco saluto che ci porsero centinaia e centinaia di indigeni, scagliati lungo le strade e le piste dai concessionari dell'interno che in tal modo vollero festeggiare il nostro arrivo. Non vide o non volle vedere nulla, giacché tutto per lui era prematuro. Questo — come mi resi conto assai più tardi — costituiva la sua vera forza: non vedere, non udire, non pensare che alle cose contingenti. Non lasciarsi distrarre da ciò che era "anticipazione"; procedere lentamente, gradatamente, senza sussulti, un foglietto di carta dopo l'altro, alla creazione del film. Il che vuol dire arrivare al primo colpo di manovella, magari un po' sfiancati, ma arrivarci "consapevolmente" senza altre esitazioni e pentimenti. Insomma, non si fa un film in Africa se prima non si è diventati africani. E io ho fatto di tutto perché lo diventassi. Dreyer non fu contento che dal momento in cui riuscì finalmente a metter piede nel nostro quartier generale e che un ufficiale da me mandato a Kisumu due mesi prima aveva allestito con mezzi di fortuna. Era un alberghetto assolutamente tranquillo e silenzioso, essendo noi soli ad abitarlo. Subito la prima sera i concessionari dell'oltre Giuba vennero a salutarci e a offrirci il loro aiuto che in seguito non si dimostrò solamente prezioso, ma indispensabile. Dopo anni e anni di vita solitaria quei coraggiosi pionieri avevano imparato a far un po' di tutto, insegnando agli indigeni ciò che essi avevano appena appreso. E la prima notte Dreyer dormì tranquillo. Dormì come avesse a portata di mano un teatro di posa, uno stabilimento per lo sviluppo e la stampa del negativo e natu-

ralmente anche la sala di proiezione per "ripassare" il lavoro fatto durante la giornata. Dormì senza forse neppure pensare che, in tutto e per tutto, non avevamo che la *Deby*, le "nostre" macchine fotografiche, una resistenza da vendere, un'esperienza discreta che sommata a quella degli altri, cioè dei coltivatori di banane, diventata formidabile, molta volontà e pochi quattrini.

Fu il giorno seguente al nostro arrivo che vennero dal telegrafo le prime notizie di altri uomini impegnati nella nostra identica avventura; nell'Uganda, forse, o in un'altra regione la "troupe" di un regista tedesco abitante in Inghilterra era naufragata nella malaria. Non c'era rimasto che il fratello del regista e un operatore per girare gli esterni, il resto, tutto il resto del film sarebbe stato girato in Europa col sistema del "trasparente". E infatti, quel film venne fuori alcuni anni dopo dagli stabilimenti londinesi. Un'altra "troupe" tedesca che s'era fermata a Porto Said e di cui avevamo avuto notizia dagli impiegati dell'emporio di Simon Arz, si era perduta nell'interno del Madagascar e un nostro connazionale là, un compratore di bestiame, ci chiedeva per radio se avessimo qualche notizia dei colleghi cineasti. L'Africa cominciava a farsi sentire. Il color locale, a poco a poco, entrava sotto la pelle insieme a qualche brivido di febbre che in noi "anziani" tratto a tratto si risvegliava. L'operatore Mario Craveri, esperto e appassionato africanista, ne aveva — come si esprimeva lui — fin dentro ai capelli. Il povero autista del "truk" sonoro, che è morto di perniciosa, fu il primo a mettersi il termometro in bocca e a battere i denti; il bravo Martini, aiuto operatore, il primo a coprirsi di piaghe tropicali. Chi non se ne dava per inteso era C. T. Dreyer che soltanto alla sera si concedeva un po' di riposo. Una volta stabilito che la sveglia fosse data alle quattro del mattino, e stabilito che il lavoro dovesse durare fino al tramonto, il resto non lo riguardava; neppure la malaria, neppure il colpo di sole. E purtroppo toccò anche a lui. A denti stretti si arrese alla fatica, alla febbre, ma più di tutto all'insolazione che l'aveva messo completamente a terra. E il giorno della sua partenza fu per noi un brutto, tristissimo giorno. Ce lo saremmo ricordato per sempre e specialmente durante la travagliata lavorazione, spesso interrotta e rallentata da inaudite peripezie. E dobbiamo a lui, alla sua spinta iniziale, ai suoi insegnamenti se in seguito, bene o male, siamo riusciti a strappare migliaia e migliaia di metri di pellicola "tutta buona" (grazie alla fotografia di Mario Craveri) e a portarli in Europa e dobbiamo a lui se ancora oggi il film, sostenuto dalla musica di Daniele Amfitheatrof, viene proiettato nel nord America. C. T. Dreyer, il giorno della partenza, raggiunse la chiatta — come tutti erano costretti a fare — sulle spalle del suo "boy", il suo fedele e affezionato Gibril e quindi il piccolo bastimento che oltre la "barra", lontano dai frangenti, lo attendeva al largo, sparì beccheggiando sulle onde calde e burrascose dell'Oceano Indiano. Questo è il ricordo che ho, che abbiamo tutti noi i suoi collaboratori per qualche tempo, di C. T. Dreyer.

delle obiezioni, quello che è la fase della formulazione logica dei giudizi, non manca, anche se viene in un secondo momento, è cioè che il film non può essere che una fase della creazione, costituisce uno dei motivi principali della trattazione, e servirà anche a provare che l'introduzione del cinema nella scuola non diminuisce, anzi, può aumentare il serietà. Per quanto riguarda la soggettività del linguaggio filmico bisogna distinguere fra montaggio "creativo" (oggettivo) e montaggio "narativo" (oggettivo), cioè fra cinema colto e cinema come tecnica. Si muovono anche al mezzo filmico, usato come sussidio pedagogico, altre critiche, che traggono la loro origine, constatata di natura, più propriamente sociologica: Volpicelli, a esempio, partendo dalla considerazione di un'antitesi tra metodo intuitivo e drammatico e (e nel film si è soprattutto quest'ultima) nelle deboli sul valore pedagogico dell'esperienza cinematografica; Pellizi pone invece in rilievo l'asservimento psichico e l'omogeneizzazione, operati dal film, che è, egli afferma, « un grande fabbricatore del costume ». Di fronte all'accusa del Volpicelli, il quale non è del resto su di una posizione rigida e moralistica, l'autrice si difende, constatando che il risultato dello studio del film in senso tecnico: si tratta di « graduare le reazioni emotive, suscitando una maggior partecipazione intellettuale dello spettatore ». In merito all'obiezione di Volpicelli, ella osserva giustamente, e si scambia in un certo senso l'effetto per la causa: sarebbe più giusto dire che è il costume a "fabbricare il film", e non il film a "fabbricare il costume". In accordo con la sua visione antimoralistica, la Tarroni, fidando nei risultati che si possono conseguire con lo studio tecnico del linguaggio cinematografico, si domanda a un certo punto « e i pericoli che gli scritti citati denunciano, siano ineliminabili dalla natura del mezzo filmico? perché alla filologia pedagogica, che si trova nel campo dell'educazione del film educativo. Se l'uso che se ne è fatto fino ad oggi non corrisponde ad esigenze educative, ciò non implica che il film, in se stesso, non può essere che un mezzo di comunicazione. Almeno il film pedagogico. Per quello spettacolare, infatti (ed è noto quanti significati si celino sotto questo termine), occorre la cultura di una "coscienza critico-estetica" nel pubblico.

Un capitolo è dedicato alla *Classificazione dei film pedagogici*: la Tarroni stessa avverte l'insufficienza di una classificazione di tale classificazione, quando osserva che « le esigenze della pedagogia nei confronti del mezzo filmico, sono, molto più complesse e vaste di quelle limitate al campo dell'insegnamento e della documentazione scientifica », e che « quello che importa sottolineare è che pure attraverso questa suddivisione, in realtà esiste un denominatore comune che rende possibile l'utilizzazione del film, a qualunque categoria appartenga, a scopi pedagogici, e cioè il fatto che l'espressione cinematografica costituisce un linguaggio, cioè un mezzo di comunicazione di esperienze umane, sia nel campo scientifico che nel campo dei rapporti umani. Tali affermazioni potevano, in realtà, essere approfondite e più ampiamente discusse, ponendo in questione anche il valore metodologico e culturale che sono innegabilmente alla base di ogni trattazione anche teorica e tecnica. Questi sono un po' i limiti di *Filologia pedagogica*. Bisogna però, non per questo, che l'autrice premeva in primo luogo affermare la pedagogicità del mezzo filmico, di contro agli appunti che ad esso si fanno, e che la digressione arida e quasi schematiche è richiesta da un'esigenza, che circola fra le pagine del libro, e cioè l'indifferenza di molti intellettuali verso il cinema, considerato ancora un « piacere da liti »; ostacolo maggiore e più difficile a vincere che non le vaglie del critico pedesiano. Per questa chiara coscienza del momento tecnico-organizzativo che sta attraversando il cinema pedagogico (un capitolo finale dà un'idea dell'ordine dei raggiunti di vita pratica e nell'organizzazione del suo pedagogico nei vari paesi), per la concisione e la puntualità con cui vien seguito il concatenarsi dei suoi paragrafi, e per la determinazione precisa di non evadere da questo campo di *Filologia pedagogica* va dunque, come s'è detto, segnalato a quanti si occupano del film educativo e del cinema come manifestazione culturale. Essi debbono, senza dubbio non pochi elementi di chiarificazione.