

A black and white photograph showing two feet in sandals, one on the left and one on the right, against a cloudy sky. The sandals have a light-colored, textured sole with three circular studs. The feet are wearing dark socks. The lighting creates strong shadows on the feet and the sky.

CINEMALIBERO

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**

Nel luglio del 1960 si svolgeva la prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme. Bruno Grieco, con la complicità di Gian Paolo Testa, aveva convinto due intellettuali di rango come Cesare Zavattini e Leonida Repaci a creare un festival diverso, alternativo a Venezia. Il meglio del cinema di innovazione trovò a Porretta la sua casa. A metà degli anni Ottanta la Mostra si trasferì a Bologna e qui, in collaborazione con la Cineteca, diede vita al Cinema Ritrovato.

Avvicinandoci ai trent'anni del nostro festival abbiamo voluto abbeverarci alle fonti originali con questa sezione *Cinematlibero*, un binomio scelto anche come titolo di una nuova collana delle Edizioni Cineteca di Bologna. Perché *Cinematlibero* oggi? Apparentemente possiamo vedere tutto, gli schermi reali e virtuali non fanno che moltiplicarsi. Ma la realtà è diversa. I film sono sempre più simili tra loro; le differenze culturali impallidiscono; il pubblico si affolla intorno a pochi titoli, sorretti da una forte concertazione mediatica. Gli autori, fuori dalle regole del mercato, con sempre maggiore difficoltà possono esprimere le loro idee. I discorsi sul cinema, spariti dalla stampa quotidiana, restano chiusi nei recinti dell'Università. La parola sperimentazione è stata bandita dal territorio cinematografico come qualcosa di inutile, o persino imbarazzante.

Ecco perché, in questo opaco 2013, abbiamo voluto dedicare una sezione del Cinema Ritrovato ai film che hanno aperto sentieri inediti, spesso oscurati ai loro apparire e poi dimenticati, film che mantengono intatta la loro forza di invenzione e di scoperta. Ciascuno di questi film ha una storia emblematica. Presentando a Cannes *Maynila*, grande film intriso di amore per il cinema, che per la forza dirompente ricorda il primo Fassbinder, Pierre Rissient ha reso noto che sopravvivono non più di quattro negativi dei sessanta film girati da Lino Brocka. *Tell Me Lies*, realizzato nel 1968 a Londra da Peter Brook, è invisibile da quarant'anni: un incrocio ancora bruciante di linguaggi e generi svela i meccanismi secondo i quali la guerra, con la sua carica di morte e di orrore, entra nel nostro quotidiano attraverso i mezzi di comunicazione. Nel 1955 Agnès Varda mette le basi per un cinema nuovo nello stile e nel contenuto: e infatti *La Pointe courte* non avrà mai un distributore, Henri Langlois sarà tra i pochi a programmarlo. L'anticolonialismo di *Afrique 50* di René Vautier vale al regista il carcere militare; il negativo viene distrutto. Con *Avoir vingt ans dans les Aurès* Vautier realizzerà poi un film lirico e sedizioso, censurato in quanto primo film francese a mostrare gli aspetti nascosti della guerra d'Algeria. *Lettre à la prison* (1969) dell'italo, ebreo, tunisino, francese Marc Scialom è uno sconvolgente documento sullo sradicamento dei magrebini in Francia: un linguaggio poetico a metà strada tra Pasolini e i surrealisti. In pieno '68, Jackie Raynal e il gruppo Zanzibar prediligono la radicalità sperimentale a quella direttamente politica... Barham Bayzaei è riuscito a portare negli USA una copia del suo *Ragbar* (negativo confiscato e distrutto dal governo iraniano) e la World Cinema Foundation l'ha restaurato, come ha riportato in vita il primo film di Ousmane Sembène, *Borom Sarret*, che lascia stupefatti per la semplicità sorretta da uno sguardo profondamente etico. Abbiamo scelto i due piedi che spuntano dal carretto di *Borom Sarret* come stella polare di questa sezione. Dedicata a cineasti pronti a percorrere lunghi viaggi e a spettatori preparati ad attraversare deserti per trovare sorgenti che dissetano.

Gian Luca Farinelli

The first edition of the Mostra Internazionale del Cinema Libero at Porretta Terme took place in July of 1960. Bruno Grieco, together with Gian Paolo Testa, convinced two significant intellectuals, Cesare Zavattini and Leonida Repaci, to create a different kind of film festival, an alternative to Venice. The best of innovative and independent cinema would find its home in Porretta. In the mid 1980s the festival moved to Bologna and here, in collaboration with the Cineteca, it gave life to Il Cinema Ritrovato.

As we approach the thirtieth anniversary of our festival we wanted to draw once again upon the fountain of our origins with this section, Cinematlibero, a title also given to a new book series published by Edizioni Cineteca di Bologna. Why Cinematlibero today? One would think we can see everything, given the multiplicity of normal and virtual outlets, but the reality is otherwise. Films tend to be more and more similar to each other; cultural differences fade; the public swarms around very few hits, bombarded by powerful media blitzes. Those filmmakers who stay outside the margins of the mainstream market find it increasingly difficult to express their ideas. Deliberations about film, all but disappeared from the daily press, are locked within the walls of universities. The word 'experimental' has been banished from the world of film as if it were useless, or an embarrassment.

Therefore, in this muddled 2013, we wanted to dedicate a section of Cinema Ritrovato to films that have attempted to excavate new ground, often never seeing the light of day or soon forgotten, films that remain true to their spirit of innovation and discovery. Each of these works has a special story. At Cannes, Maynila, a great film awash in love for cinema, with a devastating power reminiscent of early Fassbinder, Pierre Rissient pointed out that of the sixty films shot by Lino Brocka no more than four negatives remain. Tell Me Lies, made in London in 1968 by Peter Brook, hasn't been seen in forty years: a sizzling mix of language and genre that reveals the mechanisms in which war, with its endless horror and death, seeps into our daily lives through mass communication. In 1955 Agnès Varda laid the groundwork for a new form of cinema in both style and content: La Pointe courte in fact would never find official distribution, and Henri Langlois would be one of very few to screen it. The anti-colonialism of Afrique 50 by René Vautier landed its director in military prison, and its negative was destroyed. With Avoir vingt ans dans les Aurès Vautier would make a film that is both lyrical and seditious, censored for being the first French film to show the hidden side of the war in Algeria. Lettre à la prison (1969) by Jewish/Italian/Tunisian/French Marc Scialom is a disturbing document about the eradication of North Africans in France, employing a poetic language akin to a mix of Pasolini and the surrealists. In 1968 Jackie Raynal and the Zanzibar Group opted for experimental radicalism over specifically political radicalism... Barham Bayzaei succeeded in bringing a copy of his film Ragbar to the USA (the negative had been confiscated and destroyed by the Iranian government) and the World Cinema Foundation managed to restore it, as it also brought the first work by Ousmane Sembène, Borom Sarret, back to life, a film that is stunning for its simplicity while looking at profound ethical issues. We chose the two legs sticking out of the cart in Borom Sarret as the symbol of this section, dedicated to filmmakers who are ready to embark on an arduous journey and audiences prepared to cross through deserts to find fresh, flowing springs.

Gian Luca Farinelli

LA POINTE COURTE

Francia, 1955 Regia: Agnès Varda

■ Scen.: Agnès Varda. F.: Paul Souhignac, Louis Stein. M.: Henri Colpi, Alain Resnais. Mus.: Pierre Barbaud. Su.: Georges Mardiguan. Int.: Silvia Monfort (lei), Philippe Noiret (lui). Prod.: Ciné Tamaris. Pri. pro.: 10 maggio 1955 ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Ciné-Tamaris ■ Restaurato nel 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna in collaborazione con Ciné-Tamaris presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Fondazione Cineteca di Bologna in collaboration with Ciné-Tamaris at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2013*

La Pointe courte è un film miracoloso. Per il fatto che esiste e per il suo stile. Per la sua esistenza, perché bisognerebbe forse risalire al *Sang d'un poète* per trovare un film così libero nella sua concezione da ogni contingenza commerciale. Jean Cocteau aveva semplicemente beneficiato di un sontuoso mecenate. Quei tempi, purtroppo, sono finiti. Un film sonoro costa troppo caro, anche per la fantasia di un miliardario! Ora, Agnès Varda è una giovane donna, di cui si conosceva il grande talento come fotografa del T.N.P. e che semplicemente provava il bisogno di realizzare questo film. Ha convinto alcuni compagni a lavorare con lei in cooperativa ed ecco come ha visto la luce *La Pointe courte*, con poco denaro ma molto coraggio, immaginazione e talento. Questo primo miracolo condiziona il secondo. Intendo dire che la totale libertà di stile ci dona il sentimento così raro al cinema di trovarci alla presenza di un'opera che obbedisce soltanto alla volontà del suo autore senza dipendere da vincoli esterni. Se *La Pointe courte* è un film d'avanguardia, non lo è propriamente nel senso tradizionale della parola, sempre più o meno confusa con gli epigoni del surrealismo o quantomeno con la dissoluzione dell'aneddoto e del racconto. La storia che ci racconta Agnès Varda è la più semplice del mondo, ed è una storia d'amore. [...] Non si può evitare di pensare naturalmente al *Viaggio in Italia* di Rossellini (che d'altra parte non ha potuto, per evidenti ragioni cronologiche, influenzare Agnès Varda), dove si ritrovava un analogo contrappunto fra i sentimenti degli eroi e



La Pointe courte

l'ambiente geografico e umano. Questa affinità onora l'uno e l'altro film. Tuttavia, quello di Agnès Varda è ben diverso per il tono e la tecnica. Innanzitutto è il film di una donna, intendo dire come esistono romanzi femminili, il che costituisce un fenomeno quasi unico al cinema. Poi l'autrice ha adottato un partito preso per quanto concerne le immagini. Sotto questo aspetto Agnès Varda non ha forse dimenticato abbastanza il proprio talento di fotografa. Ma di contro il dialogo è ammirevole. I suoi eroi dicono solo cose inutili ed essenziali, come le parole che ci sfuggono in sogno.

André Bazin, *Un film libre et pur*, "Le Parisien libéré", 7 gennaio 1956

La Pointe Courte is a miraculous film. For the fact that it exists and for its style. For its existence, because maybe we need to go back to Sang d'un poète to find a film that is so free, in its conception, from every commercial contingency. Jean Cocteau had simply benefited from a rich benefactor. Those times, unfortunately, are gone. A sound film is too expensive to make, even for the ambitions of a billionaire! Agnès Varda is a young woman, whose talent as a photographer for T.N.P. was renowned and who simply felt the need to make this film. She convinced

some friends to work with her, and this is how La Pointe Courte came to be: with not much money but a lot of courage, imagination and talent. This first miracle influenced the second. By this I mean that the complete freedom in style gives us such a rare feeling, to be at the cinema watching a film that only obeys the will of the director without relying on external factors. If La Pointe Courte is an avant-garde film, it is not in the real sense of the word, which is always confused with the followers of surrealism, or to say the least, with the decomposition of anecdotes or storytelling. Agnès Varda's story is the most simple in the world, and it is a love story. [...] It naturally brings to mind Rossellini's Journey to Italy (which obviously could not have influenced Agnès Varda for chronological reasons), where there is a similar counterpoint between the heroes' feelings and the human and geographical environment. This affinity honours both films. However, Agnès Varda's film is quite different in terms of tone and technique. First and foremost it is a film by a woman, in the same way you recognize a book is written by a woman, and this creates something rather unique in film. Then the director takes something relating to the images for granted. In this respect, maybe Agnès Varda has not quite

forgotten her talent as a photographer. On the other hand, the dialogue is admirable. Her heroes only say the essential things, like the words that come out in dreams.
André Bazin, Un film libre et pur, "Le Parisien libéré", January 7, 1956

TELL ME LIES

USA, 1968 Regia: Peter Brook

■ Sog.: dall'opera teatrale di Denis Cannan.
Scen.: Peter Brook, Michael Kustow, Michael Scott. F.: Ian Wilson. M.: Ralph Sheldon. Mus.: Richard Peaslee. Su.: Robert Allen. Int.: Mark Jones, Pauline Munro, Eric Allan, Glenda Jackson, Peggy Ashcroft, Paul Scofield, Kingsley Amis, Stokely Carmichael. Prod.: Peter Brook per Brook Productions, Peter Sykes, Ronorus. Pri. pro.: 17 febbraio 1968 ■ DCP. D.: 108'. Col e Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Technicolor Foundation for Cinema Heritage ■ Restaurato nel 2012 da / *Restored in 2012 by Groupama Gan Foundation for Cinema and Technicolor Foundation for Cinema Heritage*

Tell Me Lies è un mélange di stili della Royal Shakespeare Company che espone tutti i possibili argomenti contro la guerra del Vietnam (compreso il fatto che stiamo trasformando i ragazzi di Omaha in omosessuali). Il metodo è esplicitamente brechtiano: ci sono canzoni, sketch, interviste, filmati documentari. Uscito l'anno scorso al culmine delle proteste anti-Vietnam (dopo il Pentagono, prima dello stop ai bombardamenti e durante le primarie di McCarthy nel New Hampshire e nel Wisconsin), *Tell Me Lies* è stato stroncato dalla critica newyorkese. Stanley Kauffman di "New Republic" ha riassunto il caso dicendo che "era il film sbagliato al momento giusto". Il giudizio unanime era che *Tell Me Lies* fosse politica da quattro soldi, un'interpretazione in bianco e nero che puntava a vincere facile. Ignorando le complessità che portano una nazione 'illuminata' e 'democratica' a massacrare innocenti, *Tell Me Lies* finiva per denigrare tanto i falchi quanto le colombe (di lì a poco *Green Berets* avrebbe fatto lo stesso, dal punto di vista conservatore). Un anno dopo, l'effetto di *Tell Me Lies* appare mitigato. Il film non si proponeva tanto

di condannare a tutti i costi l'Occidente quanto di descrivere l'angoscia della situazione. Dato però che rappresentava tutte le sfumature della posizione anti-Vietnam, dalla realpolitik alle motivazioni morali, era destinato a scatenare attivisti di ogni provenienza. Non era il film a essere a senso unico, ma il suo pubblico: ecco il perché di questa ingiusta accoglienza. [...]

Il film ha molti buoni momenti: la ricostruzione delle ultime quarantotto ore di vita di Norman Morrison, il giovane quacchero che si è dato fuoco davanti al Pentagono; le parole di Stokely Carmichael sulla guerra e il razzismo; una rassegna di *1001 Ways to Beat the Draft*, pamphlet satirico contro la leva obbligatoria ("Scorreggia l'inno nazionale", "Tira fuori l'uccello e chiedi se entrerà nelle ragazze del Paese in cui finirai"). E naturalmente le canzoni: *Zappin' the Cong*, *We Maim by Night*, *We Heal by Day* e *The Ballad of Barney Banshol* (il ragazzo del Minnesota che ha gettato escrementi in un ufficio di reclutamento).

Paul Schrader, *Films and Vietnam*, "Los Angeles Free Press", 14 febbraio 1969

Tell Me Lies is a melange of styles by the Royal Shakespeare Company which raises every imaginable argument against the Vietnam War (including the fact that we are transforming Omaha boys into homosexuals). The method is overtly Brechtian:

there are songs, skits, interviews, and documentary footage. When released last year at the height of the anti-Vietnam protest (after the Pentagon, before the bombing halt, and during McCarthy's New Hampshire and Wisconsin primaries), Tell Me Lies was righteously panned by the New York Critics, Stanley Kauffman of the "New Republic" summed up the case saying that "it was the wrong film at the right time". The consensus was that Tell Me Lies was cheap politics, a black-white interpretation of the conflict which went for easy victories. By ignoring the complexities which cause an "enlightened", "democratic" nation to slaughter the innocents, Tell Me Lies ultimately denigrated the doves as well as the hawks (As Green Berets was to do for conservatives later that year. Seen in the retrospect of one year, Tell Me Lies has a much milder effect. The film's purpose is not so much to damn the West at any cost, but to present the anguish of the situation. But because Tell Me Lies represented all sides of the anti-Vietnam position – from realpolitik to the moral argument, it was bound to infuriate anti-war crusaders of every stripe. Tell Me Lies was not polarized; the audience was, and thus it received an unfair reception. [...]

There are many very good bits in Tell Me Lies: the reinactment of the last 48 hours of the life of Norman Morrison, a young



Tell Me Lies

Quaker who set himself a fire on the steps of the Pentagon; some straight talking on the war and racism by Stokely Carmichael; and a roll-call revue of 1001 Ways to Beat the Draft (“Fart the National Anthem”, “Pull out your dick and ask them if it will fit into the girls of the country you’re going to”), And of course the songs: Zappin’ the Cong, We Maim by Night, We Heal by Day and The Ballad of Barney Banshol (the Minnesota farm-boy who threw excrement in the Draft Board files).

Paul Schrader, Films and Vietnam, “Los Angeles Free Press”, February 14, 1969

LETTRE À LA PRISON

Tunisia-Francia, 1969-1970

Regia: Marc Scialom

■ T. alt.: *Le Chien*. Scen., F., M.: Marc Scialom. Mus.: Mohamed Matar, Mohamed Saada. Int.: Tahar Aïbi (Tahar), Marie-Christine Lefort (la ragazza incontrata da Tahar), Myriam Tuil (l’hôtelière), Marie-Christine Rabedon (una ragazza), Jean-Louis Scialom (il bambino sulla terrazza), Hamid Djellouli (la voce del fratello di Tahar), Jean-Louis Dupont (l’assassino). Prod.: Film Flamme, Société de production Le Sacre, Société de production Polygone Étoilé ■ 35mm. D.: 70’. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Film Flamme / Polygone Étoilé ■ Restaurato nel 2008 presso il laboratorio l’immagine Ritrovata di Bologna / *Restored in 2008 at L’immagine Ritrovata laboratory*

A tutti quelli che lavorano ostinatamente nell’ombra, ai cineasti marginali, dilettanti, atipici, che so esplodere di una passione umiliata e brulicante di mille folgorazioni, tali da far impallidire il cinema e la televisione ufficiali, a tutti coloro che la ‘professione’, con superbia, ignora, io dedico *Lettre à la prison* e la sua avventura.

Marc Scialom

Marc Scialom, ebreo di origini italiane, toscane, poi naturalizzato francese, nasce a Tunisi nel 1934. Dopo le persecuzioni naziste nel ’43 in Tunisia, le ripercussioni sugli italiani, automaticamente associati ai fascisti nel periodo dell’epurazione, e la strage di Biserta (1961) – con lo scon-



Lettre à la prison

finamento in Tunisia della guerra franco-algerina denunciato nel corto *La Parole perdue* (1969) –, si trasferisce in Francia. La sua vita si intreccia, ‘mancandola’, con la storia del cinema: a Parigi *Lettre à la prison*, realizzato con amici e familiari, senza un produttore e quasi ‘clandestinamente’, non è sostenuto dai suoi compagni cineasti, tra cui Chris Marker. Si tratta di un’opera sulla perdita di identità culturale e personale di un esule arabo in Francia, che mette il dito nelle piaghe di (post)colonialismo e razzismo. È girato tra Tunisi, Marsiglia e Parigi, sull’asse dell’esilio dell’autore. Deluso, Scialom chiude il film in un cassetto. Torna alle sue origini, allo studio della lingua e della letteratura italiane. Insegna all’Università di Saint-Étienne. Traduce la *Divina Commedia* (Le Livre de Poche, 1996). Di Dante, sentito come “l’esule per eccellenza”, si era già occupato con il cortometraggio *Exils* (1966), lavoro poi sempre rinnegato, anche dopo la vittoria del Leone d’argento alla Mostra di Venezia del 1972.

Dopo il ritrovamento di *Lettre à la prison* grazie alla figlia Chloé, anche lei cineasta, il restauro e la presentazione nel 2008 al Festival International du Documentaire di Marsiglia, dove ottiene la Mention spécia-

le du Groupement National des Cinémas de Recherche, Marc Scialom torna al lavoro cinematografico con *Nuit sur la mer* (2012), riflessione sulla morte, e sull’utopia di un mondo senza frontiere.

Mila Lazic, Silvia Tarquini (a cura di), Marc Scialom. *Impasse du cinéma. Esilio, memoria, utopia / Exil, mémoire, utopie*, Artdigiland, Dublino 2012

To all of the people who work persistently in the background, the leftfield amateur filmmakers, who I know are bursting with so much frustrated passion and a mass of intuition that they make cinema and official television seem bland, to all the people who are arrogantly ignored by the “profession”, I dedicate Lettre à la prison and the adventure contained within it.

Marc Scialom

Marc Scialom, Jewish Italian of Tuscan origin and naturalized French citizen, was born in Tunis in 1934. He moved to France after the Nazi persecution of 1943 in Tunisia, after which there were repercussions for Italians who were automatically associated with Fascism during the period of ‘cleansing’, and after the Bizerte massacre (1961) – resulting from the war between

France and Algeria reported in the short film *La Parole perdue* (1969). His life is intertwined with the history of cinema even if he has always been at its edges. *Lettre à la prison* was made with friends and family, without a producer and almost 'illegally'. In Paris it was not supported by his fellow filmmakers, including Chris Marker. It is a film about the loss of cultural and personal identity of an Arab exiled in France, which addresses the painful subjects of colonialism, post-colonialism and racism. It was filmed in Tunis, Mar-

seille and Paris, following the director's exile. Disillusioned, Scialom left the film in a drawer. He went back to where he came from and studied Italian language and literature. He translated the Divine Comedy (*Le Livre de Poche*, 1996). He had already worked on *Dante*, considered an "exile par excellence", making the short film *Exils* (1966), a work that he would later reject, even after winning the Silver Lion at the Venice Film Festival in 1972. After the discovery of *Lettre à la prison* thanks to his daughter Chloé, also a film-

maker, and the restoration and presentation in 2008 at the Marseille Festival International du Documentaire, where it gained the Mention Spéciale du Groupement National des Cinémas de Recherche, Marc Scialom's return to work was on *Nuit sur la mer* (2012), a reflection on death and the utopia of a world without borders.

Mila Lasic, Silvia Tarquini (edited by), Marc Scialom. *Impasse du cinéma. Esilio, memoria, utopia / Exil, mémoire, utopie*, Artdigiland, Dublin 2012

WORLD CINEMA FOUNDATION 2013

BOROM SARRET

Senegal, 1963

Regia: Ousmane Sembène

■ T. it.: *Il carrettiere*. Scen.: Ousmane Sembène. F.: Christian Lacoste. M.: André Gaudier. Int.: Ly Abdoulay (il carrettiere), Albourah (il cavallo) ■ DCP. D.: 22'. Bn. Versione francese e wolof con sottotitoli inglesi / *French and Wolof version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2012 da World Cinema Foundation in collaborazione con INA presso Laboratoires Éclair e Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation in association with INA. The restoration was carried out at Laboratoires Éclair and Fondazione Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory*

Data la grande varietà dei linguaggi africani, io ritengo che noi registi africani dovremmo rendere il nostro messaggio comprensibile a tutti, trovare un linguaggio che viene dalle immagini e dai gesti. Mi spingo anzi a dire che dovremmo guardare al passato e imparare dalla lezione del muto.

Contrariamente a ciò che si pensa, in Africa parliamo molto ma parliamo quando è il momento di parlare. C'è anche chi dice che i neri passano tutto il tempo a ballare. Ma abbiamo le nostre ragioni. Non c'è niente di male nella danza, ma non ho mai visto un ingegnere danzare davanti alla sua macchina. Un intero continente,

un intero popolo, non passa il tempo a ballare. Tutto ciò significa che il regista africano ha un compito molto importante: deve trovare una propria strada, deve trovare i propri simboli e perfino crearli se necessario. [...] Ho allora girato *Borom Sarret*, il mio primo vero cortometraggio. È la storia di un carrettiere che si improvvisa tassista. In un quartiere residenziale in cui è proibita la circolazione di simili veicoli, un poliziotto lo ferma e gli sequestra il carretto. Privato dell'unica fonte di reddito, il poveretto è costretto a restare a casa e si vede affidare la custodia dei bimbi dalla moglie che gli dice: "Questa sera avremo da mangiare". Il film ha vinto il premio per l'opera prima al Festival di Tours nel 1963.

Ousmane Sembène

Il restauro di *Borom Sarret* è stato possibile grazie ai negativi originali forniti dall'INA e conservati ai laboratori Éclair. Il film è stato scansionato in 4K ai laboratori Éclair e restaurato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. L'immagine è stata stabilizzata e pulita digitalmente, eliminando tutti i segni di usura. Il *grading* ha permesso di recuperare la ricchezza della fotografia originale. Dopo la digitalizzazione, il suono è stato sottoposto a pulizia digitale e a riduzione del rumore di fondo senza perdere gli elementi dinamici della colonna sonora originale. The World Cinema Foundation intende ringraziare in particolar modo Alain Sembène e la famiglia Sembène per aver facilitato il processo di restauro.

I think given the fact that there is such a diversity of languages in Africa, we, African filmmakers, will have to find our own way in order that the message be understood by everyone, or we'll have to find a language that comes from the image and the gestures. I think I would go as far as to say that we will have to go back and see some of the silent films and in that way find new inspiration.

Contrary to what people think, we talk a lot in Africa but we talk when it's time to talk. There are also those who say blacks spend all of their time dancing – but we dance for reasons which are our own. Dancing is not a flaw in itself, but I never see an engineer dancing in front of his machine, and a continent or a people does not spend its time dancing. All of this means that the African filmmaker's work is very important – he must find a way that is his own, he must find his own symbols, even create symbols if he has to. [...] I then realized Borom Sarret, my first true short film. It is the story of a cartman who is, to some extent, the taxi driver of a horse-drawn cart. Confronted by a rich customer in a residential district prohibited to such a type of vehicle, a cop stops him, makes a complaint, and seizes the cart. Relieved of his livelihood, the poor fellow remains sadly in his place. His wife entrusts the guardianship of their children to him while saying to him "We will eat this evening". For this I got the first work prize at the Festival of Tours in 1963.

Ousmane Sembène



Borom Sarret

The restoration of Borom Sarret was made possible through the use of the original camera and sound negatives provided by INA and preserved at Éclair Laboratories. The film was scanned in 4K at Éclair Laboratories and restored at L'Immagine Ritrovata laboratory. The image was digitally stabilized and cleaned, and all wear marks were eliminated. Image grading helped recover the richness of the original cinematography. After digitization, the sound was digitally cleaned and background noise reduction was applied to eliminate all wear marks, without losing any of the dynamic features of the original soundtrack. The World Cinema Foundation would like to specially thank Alain Sembène and the Sembène Family for facilitating the restoration process.

RAGBAR

Iran, 1971 Regia: Bahram Bayzaie

■ T. int.: *Downpour*. Scen.: Bahram Bayzaie. F.: Barbod Taheri. M.: Mehdi Rajaeeyan. Mus.: Shida Garachedaghi. Int.: Parviz Fannizadeh (Hekmati), Parvaneh Masumi (Atie), Manuchehr Farid (Rahim), Mohammad Ali Keshavarz (Nazem), Hossein Kasbian, Jamsheed Layegh, Chehrazad. Prod.: Barbod Taheri per Mehregan Film ■ DCP. D.: 122'. Bn. Versione persiana con sottotitoli

inglesi / *Persian version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2011 da World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro finanziato da Doha Film Institute / *Restored by the World Cinema Foundation L'Immagine Ritrovata laboratory in 2011. Funding provided by Doha Film Institute.*

Il restauro è stato realizzato a partire da una copia positiva con sottotitoli inglesi fornita dal regista Bahram Bayzaie. Trattandosi dell'unica copia sopravvissuta del film – essendo state tutte le altre confiscate e presumibilmente distrutte – il restauro ha richiesto un considerevole lavoro fisico e digitale. La copia sopravvissuta era pesantemente danneggiata a causa di graffi, strappi di perforazioni e giunte. Per completare il restauro sono state necessarie oltre 1500 ore di lavoro.

Al tempo di *Ragbar* i film commerciali e intellettuali si fondavano sugli stessi equilibri. La morale dei film commerciali drammatici o d'azione aveva sfumature politiche e sociali. I film intellettuali d'altro canto erano lodati perché sapevano comunicare con la cultura di massa. In quel senso, io non aspiro a essere popolare. A mio parere gran parte della morale comune è sbagliata e ne siamo tutti vittime. Dunque io tradisco il mio popolo se la condivido. Ho preso le distanze dalla morale dei partiti politi-

ci. Per questo sono stato etichettato come inaccessibile. Ma sotto la mia asprezza ci sono un amore e un rispetto che non esistono nelle opere create per lusingare le masse. Il mio pubblico è costituito da coloro che si sforzano di fare un passo avanti, non da chi custodisce i vecchi equilibri o teme l'autocritica e il dubbio.

Bahram Bayzaie

Sono molto fiero che la World Cinema Foundation abbia restaurato questo film saggio e bellissimo, il primo del regista Bahram Bayzaie. Lo stile mi ricorda ciò che amo di più dei film neorealisti italiani e la trama ha la grazia di una favola antica: le radici culturali di Bayzaie affondano nella prosa, nella poesia e nel teatro persiani. Bayzaie, che oggi vive in California, non ricevette mai dal governo del suo paese il sostegno che avrebbe meritato e addolora pensare che questo film straordinario, un tempo così popolare in Iran, abbia rischiato di scomparire per sempre. Il negativo originale è stato confiscato o distrutto dal governo iraniano e non è rimasta che una copia 35mm con sottotitoli inglesi permanenti.

Oggi tutto il mondo potrà finalmente vedere questo magnifico film.

Martin Scorsese

The source element for this restoration was a positive print with English subtitles provided by director Bahram Bayzaie. Since this is the only known surviving copy of the film – all other film sources were seized and are presumed destroyed – the restoration required a considerable amount of both physical and digital repair. The surviving print was badly damaged with scratches, perforation tears and mid-frame splices. Over 1500 hours of work were necessary to complete the restoration.

During Ragbar, the equations of commercial and intellectual films were the same. The common morality of the action/drama films of the commercial cinema had a tone of political ideology and social activism. The intellectual films were praised for communicating with the mass culture. In that sense, I don't want to be popular. Many of these (popular) moralities, in my opinion, are wrong and we are all victims of them. So, I have betrayed my people if



Ragbar

I endorse them. I have deviated from the morals of the political parties, hence they have labeled me (inaccessible), not the people. At the heart of my harsh expression, there is a love and respect, for the people, that does not exist in superficial appraisals of the masses. My audiences are those who strive to go one step further, not those who are the guardians of the old equations nor those who dread self examination and self reflexivity.

Bahram Bayzaie

I'm very proud that the World Cinema Foundation has restored this wise and beautiful film, the first feature from its director Bahram Bayzaie. The tone puts me in mind of what I love best in the Italian neorealist pictures, and the story has the beauty of an ancient fable – you can feel Bayzaie's background in Persian literature, theater and poetry. Bayzaie never received the support he deserved from the government of his home country – he now lives in California – and it's painful to think that this extraordinary film, once so popular in Iran, was on the verge of disappearing forever.

The original negative has been either impounded or destroyed by the Iranian government, and all that remained was one 35mm print with English subtitles burned in. Now, audiences all over the world will be able to see this remarkable picture.

Martin Scorsese

MAYNILA SA MGA KUKO NG LIWANAG

Filippine, 1975 Regia: Lino Brocka

■ T. int.: *Manila in the Claws of Light*. Scen.: Clodualdo del Mundo dal romanzo omonimo di Edgardo Reyes. F.: Miguel de Leon. M.: Edgardo Jarlego, Ike Jarlego. Mus.: Max Jocson. Su.: Luis Reyes, Ramon Reyes. Int.: Bembel Roco (Julio Madiaga), Hilda Koronel (Ligaya Paraiso), Lou Salvador Jr. (Atong), Tommy Abuel (Pol), Jojo Abella (Bobby), Juling Badabaldo (Misis Cruz). Prod.: Miguel de Leon, Severino Manotok per Cinema Artists ■ DCP. D.: 124'. Col. Versione tagalog con sottotitoli inglesi / *Tagalog version with English subtitles* ■ Da: World Cinema

Foundation ■ Restaurato nel 2013 da World Cinema Foundation e Film Development Council delle Filippine presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con LVN, Cinema Artists Philippines e Miguel de Leon / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation and the Film Development Council of the Philippines at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with LVN, Cinema Artists Philippines and Miguel de Leon*

Alcuni sicuramente ricorderanno il giorno in cui a Cannes si cominciò a parlare di un piccolo film filippino a basso budget. Era il 1978. Secondo alcuni si trattava di un film 'sporco', a ennesima riprova del fatto che un'opera nata nelle fogne può contenere tanta passione da sconfinare nella tragedia, come aveva osservato il grande scrittore Lu Xun. Lino Brocka è stato uno dei registi più *fisici* della storia del cinema. [...] Possedeva una straordinaria vitalità, che espresse nelle grandi manifestazioni organizzate contro il regime di Marcos. Con i proventi dei suoi film acquistò sofisticate attrezzature sonore che gli permisero di riprendere l'intera Epifanio de los Santos Avenue, l'imponente asse autostradale che taglia Manila da nord a sud. Lino conosceva tutte le arterie di questa metropoli brulicante, che esplorava come faceva con le vene dei reietti dei suoi film. Poteva capitare che una vena si rompesse, e allora il sangue si riversava sullo schermo: accadde con *Insiang, Jaguar, Bona, Bayanko*, tutti presentati a Cannes. E poi, di punto in bianco, la morte: in uno stupido, evitabile incidente stradale. [...] Ma ancora oggi, quando guardate *Maynila*, siete bruciati da una fiamma che non si spegne mai.

Pierre Rissient

Ultraparado, di una vitalità feroce, inclassificabile, questo piccolo uomo si trova esattamente nel cuore del suo paese. Le contraddizioni della cultura e del cinema filippino lui le conosce tutte, le vive tutte. Brocka non è un eroe solitario, è un personaggio pubblico, un marginale 'esposto', calunniato e protetto dalla fama che sta nascendo all'estero. In lui c'è qualcosa di pasoliniano: il rispetto per la cultura 'bassa', l'emozione di fronte alla bellezza dei corpi, la volontà di sezionare per quanto possibile il legame sociale di cui



Maynila sa mga kuko ng liwanag

questi corpi sono l'emblema. Brocka ama invischiare i suoi personaggi nelle trappole della messa in scena, non distoglie lo sguardo quando sono travolti dall'emozione. Essi finiscono con le spalle al muro, e noi con loro.

Serge Daney, 1981

Il restauro è stato possibile grazie ai negativi originali depositati al BFI National Archive fin dall'inizio degli anni Ottanta da Pierre Rissient per conto di Lino Brocka. Lo stato di conservazione dei negativi era critico. Il negativo è stato sottoposto a scansione per immersione in 4K. Il direttore della fotografia, Mike de Leon, ha guidato il processo di *grading* e ha confermato la validità della copia positiva usata come riferimento.

There are undoubtedly a few people left who still remember that day in Cannes 1978 when rumors started circulating about a small, low budget film from the Philippines. A 'dirty' film, as some claimed, once more proving Lu Xun correct when he observed that while some art might originate in the sewer, it can be so full of passion that it goes as deep as tragedy. And perhaps even further, because Lino was one of the most physical filmmakers that cinema has ever had. [...] He possessed a remarkable vitality which was expressed fully in the large demonstrations he organized against Marcos' regime. With the money he made with his

commercial films he bought some sophisticated sound equipment which allowed him to cover the entire Epifanio de los Santos Avenue, Manila's massive north to south transportation corridor. Lino knew all the arteries of this swarming city, and he penetrated them just as he penetrated the veins of the outcasts in his films. Sometimes a vein would crack open and bleed. And that blood oozed on the screen with Insiang, Jaguar, Bona, Bayanko, all of which were shown in Cannes. And then, just like that, he died, in a stupid, easily avoidable car accident. [...] Still, when you watch Maynila, you'll be burned by a flame that never goes out.

Pierre Rissient

Ultra-fast, fiercely vital, unclassifiable, this little man exists right in the heart of his country. He knows and experiences all the contradictions of Filipino culture and cinema. Brocka is not a solitary hero, he is a public figure; though marginal, exposed, and slandered, he is protected by his fame abroad. He has some key traits in common with Pasolini: a respect for 'lower' culture, a feeling for the beauty of the body, a willingness to dissect the social links that the bodies represent. Brocka loves flinging his characters into the traps of mise en scène, he never turns away when they are overwhelmed by emotion, and once they are cornered, neither can we.

Serge Daney, 1981

The restoration was made possible through the use of the original camera and sound negatives deposited by Pierre Rissient, on behalf of Lino Brocka, at the BFI National Archive since the early 1980s. The state of conservation of the negatives was critical. The negative was wet-scanned at 4K resolution. Color decay was also a significant problem. The film's cinematographer, Mike de Leon, attentively guided the grading phase and validated a positive print for reference.

MAYNILA... ISANG PELIKULANG PILIPINO The Making of Manila

Filippine, 1975

■ F., M.: Clodualdo del Mundo Jr. Mus.: Max Jocson. Int.: Lino Brocka, Hilda Koronel, Bembel Roco. Prod.: Miguel de Leon. ■ DCP. D.: 22'. Col. Versione tagalog con sottotitoli inglesi / *Tagalog version with English subtitles* ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restaurato nel 2013 da World Cinema Foundation e Film Development Council delle Filippine presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by the World Cinema Foundation and the Film Development Council of the Philippines at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory*

Voluto e realizzato dallo stesso Brocka e dal produttore e direttore della fotografia Miguel de Leon, questo breve e raro documentario è stato riportato alla luce durante il processo di restauro di *Maynila*. Il dialogo con Brocka approfondisce la sua visione artistica, le sue scelte nella direzione degli attori e analizza alcuni dei nodi narrativi del film

This short and rare documentary made by Brocka with producer and director of photography Miguel de Leon, came to light during the restoration process of Maynila. While filming, Brocka discusses his artistic vision, his directing the actors, and explores some of key narrative elements of the film.

OMAGGIO A RENÉ VAUTIER TRIBUTE TO RENÉ VAUTIER

AFRIQUE 50

Francia, 1950 Regia: René Vautier

- Scen., F., M., Su.: René Vautier. Mus.: Keita Fodela. Prod.: René Vautier per Ligue française de l'Enseignement ■ 16mm. D.: 17'. Bn. Versione francese / *French version*
- Da: Cinémathèque française

Avevo vent'anni quando girai *Afrique 50*. Il mio unico scopo era mostrare la verità sulla vita quotidiana dei contadini neri nell'Africa occidentale francese. Ho semplicemente filmato ciò che vedevo. Allora hanno tentato di impedirmi di filmare. In particolare i coloni mi hanno violentemente ostacolato. Questo film, al quale la Cinémathèque française ha reso un omaggio molto lusinghiero qualche anno fa, mi ha causato, all'epoca, gravi problemi. Nel 1972 *Avoir vingt ans dans les Aurès* ha ricevuto il premio della critica internazionale al Festival di Cannes. Nonostante questo riconoscimento, il film ha dovuto aspettare dodici anni prima di essere trasmesso dalla televisione francese. Alcuni vi hanno visto un'accusa assurda contro i presunti benefici della presenza francese nelle colonie. Questi film comunque, continuano a essere diffusi e citati, il che alimenta il risentimento dei nostalgici del colonialismo. [...] Questi nostalgici, legati alla destra o al Front National mi perseguitano ancora oggi con la loro sete di vendetta, disturbando le manifestazioni a cui prendo parte. [...] Alcuni ambienti rifiutano categoricamente di considerare con lucidità il passato coloniale. Ma le giovani generazioni devono conoscere quello che fu fatto in nome della Francia nelle colonie. Spero che i miei film possano continuare a contribuire a questo scopo.

Rosa Moussaoui, *René Vautier: "Les atardés du colonialisme poursuivent encore de leur vindicte", "l'Humanité", 4 maggio 2009*

Afrique 50 è un film contro la barbarie, il colonialismo e lo sfruttamento. *Afrique 50* testimonia e accusa. Le sue immagini fragili, sfuggite alla distruzione della

polizia e della censura, hanno la forza di convinzione e la tenuta dei grandi film, unici e universali. *Afrique 50* getta vergogna sulla maggior parte dei film documentari girati in Africa nello stesso periodo, menzogne risapute, frodi compiacenti. Girato a rischio della vita da René Vautier in condizioni allo stesso tempo epiche e tragiche – rievocate in un libro di memorie (*Caméra citoyenne*, Éditions Apogée, 1998) – *Afrique 50*, che inizia come un banale documentario, si erge ben presto ad atto d'accusa contro i misfatti e le atrocità perpetrate dai coloni francesi e dall'esercito in nome della Francia. È la voce di René Vautier che risuona nella colonna sonora. L'attore ingaggiato per leggere il testo scritto, dopo aver ricevuto delle pressioni, si era ritirato all'ultimo momento e allora René Vautier, infuriato, si impadronì del microfono nello studio di registrazione e improvvisò direttamente sulle immagini.

Christian Lebrat, *L'Icône*, in *René Vautier, Afrique 50*, Éditions Paris Expérimental, Parigi 2001

I made Afrique 50 when I was twenty. My only aim was to show the truth about black farmworkers' daily life in French West Africa. I simply filmed what I saw. Some people tried to stop me from filming. The settlers in particular violently oppsed me. This film, which the Cinémathèque française paid a flattering tribute to a few years ago, caused me big problems at the time. In 1972 Avoir vingt ans dans les Aurès received the International Critics' prize at the Cannes Festival. Despite this recognition, the film had to wait twelve years before being broadcast on French television. Some people saw it as an absurd accusation against the assumed advantages of the French presence in the colonies. However, these films continue to be distributed and referenced, something that feeds the resentment of those nostalgic for colonialism. [...] These people, with rightwing connections and links to the Front National, are still trying to get revenge, disturbing the events which I take part in. [...] Some groups categori-

cally refuse to clearly think about the colonial past. But the young generation has to know what was done in the colonies, in France's name. I hope that my films can continue to contribute towards this goal. Rosa Moussaoui, René Vautier: "Les atardés du colonialisme poursuivent encore de leur vindicte", "l'Humanité", May 4, 2009

Afrique 50 is a film against barbarity, colonialism, and exploitation. Afrique 50 bears witness, as well as accuses. Its fragile images, which have survived destruction by police and censors, have the force of conviction and the unique and universal quality of great films. Afrique 50 shames most documentary films shot in Africa during that period: known lies, tacit consent. At great risk to his own life, René Vautier shoots Afrique 50 under conditions that were both epic and tragic, and which he evokes in his memoirs (Caméra citoyenne, Éditions Apogée, 1998) – Afrique 50, which begins as an banal documentary, sets itself up as plea against the ravages and atrocities perpetuated by the French colonies and army in the name of France. René Vautier's voice resonates on the soundtrack. When the actor set to say the written text backs down under pressure at the last minute, René Vautier grabs the recording studio microphone in anger and improvises directly over the images.

Christian Lebrat, *L'Icône*, in *René Vautier, Afrique 50*, Éditions Paris Expérimental, Paris 2001

AVOIR VINGT ANS DANS LES AURÈS

Francia, 1971 Regia: René Vautier

- T. int.: *To Be Twenty in the Aures*. Scen.: René Vautier. F.: Pierre Clément. M.: Nedjma Scialom, Hamid Djellouli, Jacques Michel. Mus.: Pierre Tisserant, Bernard Ramel, René Vautier, Yves Branellec. Su.: Antoine Bonfanti. Int.: Alexandre Arcady (il caporale Noël), Hamid

Djellouli (Youssef), Philippe Léotard (il luogotenente Perrin), Jacques Canselier (Coco), Jean-Michel Ribes (il prete), Alain Scoff (Lomic), Michel Élias (Robert), Jean-Jacques Moreau (Jacques), Yves Branellec (Youenn), Philippe Brizard ("La Marie"), Charles Tretout (Charles), Pierre Vautier (Pierrick), Alain Vautier (Lanick), Bernard Ramel (Nanard). Prod.: U.P.C.B.. Pri. pro.: 12 maggio 1972 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato da Cinémathèque française, in associazione con Moïra Vautier, Cinémathèque de Bretagne, Région Bretagne e Festival du film français di Richmond presso il laboratorio Digimage. Il progetto ha beneficiato del finanziamento del CNC per la digitalizzazione delle opere cinematografiche. La versione restaurata in 2K rispetta il formato (1:37), il montaggio e il sonoro originali / *Restored by Cinémathèque française, in association with Moïra Vautier, Cinémathèque de Bretagne, Région Bretagne and Festival du film français di Richmond at Digimage laboratory. This program was made possible thanks to the financial support of the CNC for the digitalization of the films. The restored 2K version maintains the original format (1:37), editing and soundtrack*

Avoir vingt ans dans les Aurès sembrerà di primo acchito un film sulla guerra d'Algeria, soprattutto a coloro che, chi più, chi meno, l'hanno vissuta. Tutto induce a pensarlo: la sceneggiatura come la personalità di René Vautier. [...] Da una parte, anche se molti in Francia, a sinistra come a destra, desiderano dimenticarla, non sarà mai inutile meditare su eventi di tale gravità e cercare di analizzarli nelle loro manifestazioni come nelle loro cause. Dall'altra, e questo mi sembra ancora più importante, il soggetto essenziale del film oltrepassa di molto il caso singolare della guerra d'Algeria e della storia narrata dal film, anche se autentica [...]. La guerra è un meccanismo che ha una sua logica specifica. Essa implica (fatta eccezione per i professionisti, beninteso) una vita al di fuori del contesto normale da parte di chi vi partecipa, con dei rituali, degli affetti e degli odi che non hanno nulla in comune con quelli del mondo cosiddetto

civile. Dal momento in cui si accetta di parteciparvi, ci si assume il rischio di una degradazione individuale, rischio tanto più grande perché, ignorando tutto di quel mondo, non siamo in grado di misurarla. Entrando in quel sistema, accettiamo di farci assorbire da una macchina senza sapere fino a che punto questa possa finire per divorarci. È questo che dimostra il film di Vautier e che ripete come leitmotiv la canzone che l'accompagna: "Fous pas les pieds dans cette merde, sinon t'y passeras jusqu'au cou" (non immergere i piedi in questa merda, altrimenti ti sommergerà fino al collo).

L'idea che possedere una coscienza politica matura consenta di mantenere la propria purezza originale è un'illusione in cui ci si culla volentieri alla vigilia di una mobilitazione. Vautier distrugge anche questa illusione scegliendo come eroi non i soliti criminali assassini o casi psichiatrici patologici (che offrono una coscienza rassicurante allo spettatore eliminando ogni identificazione) ma proprio degli individui coscienti, militanti, pacifisti, sicuri di sé e che lo stesso non esiteranno a commettere omicidi, stupri, torture, perché questo è nella logica delle cose. D'altronde è proprio ciò che dirà il loro tenente (paracadutista di carriera): "Non avevo nessun bisogno di obbligarvi o di indottrinarvi, a partire dal momento in cui formate un gruppo omogeneo si formano dei vincoli che vi conducono ad aggredire i nemici e ad agire così" (cito molto vagamente a memoria ma il senso è questo). François Chevassu, "La Revue du cinéma – Image et son", n. 262, giugno-luglio 1972

At first glance Avoir 20 ans dans les Aurès looks like it is a film about the war in Algeria, especially to the people who lived through it, some more than others. Both the script and René Vautier's personality lead us to think about it. [...] On one hand, even if many people in France on both the left and right want to forget about it, it is never useless to reflect on events of such seriousness and try to analyse both their cause and the way they manifest themselves. On the other hand, and this seems more important to me, the main subject of the film goes far beyond the war in Algeria and the story that it tells, even if it is genuine [...]. War is a mechanism with

its own specific purpose. It implies an out of the ordinary life for the people in it (needless to say, making an exception for professionals), with the rituals, affection and hate that have nothing in common with the so-called civilised world. From the moment when you accept to participate in it, you take the risk of individual degradation, an even bigger risk because we are ignorant of everything in that world and do not know how to measure it. Entering in that system, we accept that we will be absorbed by the machine without knowing to what extent it will destroy us. This is what Vautier's film demonstrates, repeating the song that accompanies it, like a leitmotiv: "Fous pas les pieds dans cette merde, sinon t'y passeras jusqu'au cou" (Do not tread in that shit, or you will end up with it up to your neck).

The idea that possessing a mature political conscience allows us to maintain our own original purity is an illusion that we willingly nurture before mobilisation. Vautier also breaks this illusion by, instead of choosing the usual criminals, murderers and psychologically disturbed individuals as heroes (reassuring the spectator by eliminating any identification), choosing conscious, militant, pacifist and self-assured individuals who, nevertheless, do not hesitate to commit murder, rape, torture, because this is the way things are. After all, it is exactly what the lieutenant, who is a trained paratrooper, will explain: "I did not need to force you or indoctrinate you, from the moment when you formed a homogenous group, roads which lead you to attack your enemy and act in this way are also formed" (I am quoting very vaguely, but this is the gist of what he said).

François Chevassu, "La Revue du cinéma – Image et son", n. 262, June-July 1972

ZANZIBAR FILMS

La fine degli anni Sessanta coincide con la nascita di una nuova generazione, al cinema come altrove. Sono noti i numerosi esperimenti realizzati nell'ambito del cinema militante, meno conosciuti sono forse quelli che posero le basi delle sperimentazioni cinematografiche di Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, e Jackie Raynal. Grazie a quest'ultima tra il 2009 e il 2010 i film del gruppo Zanzibar sono entrati nelle collezioni della Cinémathèque de Toulouse, insieme agli archivi personali di Jackie Raynal e ai suoi film più tardi, tra i quali *Hôtel New York*, realizzato nel 1984 negli Stati Uniti. Jackie Raynal ha reso possibile la programmazione nelle sale di Bleeker Street e della Carnegie Hall di New York, che furono i principali centri di diffusione del cinema francese e del cinema indipendente internazionale negli anni Ottanta e Novanta.

The late Sixties saw the arrival of a new generation, in film and other arts. There are many well known examples of experimental films produced in the radical cinema movement, and some lesser known works that perhaps laid the groundwork for experimental film, by Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, and Jackie Raynal. Thanks to the latter, between 2009 and 2010 the work of the Zanzibar Group entered into the collection of the Cinémathèque de Toulouse, together

with Jackie Raynal's personal archives and her later films, among them Hôtel New York, shot in 1984 in the US. Jackie Raynal also facilitated the programs screened at the Bleeker Street cinema and at Carnegie Hall in New York, the principle sites where French and independent international films were shown in the 80s and 90s.

VITE

Francia, 1968

Regia: Daniel Pommereulle

■ Int.: Mustapha, Daniel Pommereulle, Charlie Urvois. Prod.: Sylvina Boissonas ■ 35mm. D.: 34'. Col ■ Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Pamphlet cosmico, meteora formale e ultimo grido della rivoluzione mancata, *Vite* è stato parzialmente girato nel deserto marocchino. Una serie di piani-sequenza filmati con un teleobiettivo o attraverso un telescopio si conclude con un'apologia del deserto e di Saturno.

Cosmic treatise, stylish meteor and the last scream of a failed revolution, Vite was partially shot in the Moroccan desert. A series of continuous sequences shot with telephoto lenses or through a telescope ends with an apology of the desert and from Saturn.



Deux fois

DEUX FOIS

Francia, 1969 Regia: Jackie Raynal

■ F.: André Weinfeld. M.: Nina Baratier. Int.: Jackie Raynal, Francisco Viader & Oscar. Prod.: Sylvina Boissonas ■ 35 mm. D.: 72'. Bn ■ Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Reinvenzione di sé attraverso e dentro il film. L'incontro in un bar con un uomo a cui la regista propone di vivere una storia d'amore e una storia di cinema mescolate fino alle estreme conseguenze. Il diario incompiuto di una giovane donna a Barcellona.

Jackie Raynal

Questo film è una riflessione volutamente elementare su alcune funzioni primarie del film che sono alla base stessa del montaggio – attesa, esplorazione dell'immagine, memoria percettiva, rapporti tra lo spazio dentro e fuori campo, il tutto attraverso una serie di piani sequenza autonomi di una semplicità esemplare.

Noël Burch, in Jonathan Rosenbaum, *Film: the Front Line 1983*, Paperback, Denver 1983.

The reinvention of oneself through and within the film. The director meets a man in a bar and offers to begin a love story and a film together, and they are mixed up with extreme consequences. The unfinished diary of a young woman in Barcelona.

Jackie Raynal

This film is a purposefully elemental reflection on certain primary functions of film that are very foundation of editing – waiting, the exploration of the image, perceptive memory, the relationship between what is in and out of frame, all accomplished through a series of autonomous continuous sequences that are quintessentially simple.

Noël Burch, in Jonathan Rosenbaum, *Film: the Front Line 1983*, Paperback, Denver 1983