

CINEMA LIBERO



Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Bahram Beyzaie, Cecilia Cenciarelli, Mohamed Challouf,**
Ehsan Khoshbakht, Marco Lena, Tiziana Manfredi e Aboubakar Sanogo

Il perimetro geografico tracciato dai quattordici film in programma quest'anno – di cui otto restauri in anteprima – si estende dall'Africa occidentale (Senegal, Burkina Faso, Costa d'Avorio) al Medio Oriente (Libano, Siria, Iran) delineando uno spazio complesso e disomogeneo in cui non mancano intenzioni cinematografiche e ideologiche comuni.

Il primo dei tre ideali sottocapitoli guarda al cinema panarabo che prende vita dalle ceneri della guerra dei sei giorni trainato da una nuova leva di autori militanti (siriani, iracheni, egiziani, libanesi) dalla forte personalità artistica. Molti di loro si stabiliscono a Damasco, dove trovano condizioni produttive favorevoli grazie al National Film Office. Tra questi l'egiziano Tewfik Saleh che con *Al-Makhdu'un* – magistrale adattamento da una novella del grande Ghassan Kanafani – porta in scena l'ingannevole utopia, dolorosamente attuale, di un viaggio verso la terra promessa. Il trasferimento forzato di un bambino dalla città natale Quneitra a Damasco nei turbolenti anni Cinquanta è alla base dell'autobiografico *Alham al-Medina* con cui Muhammad Malas inaugura una fase più intimista del cinema siriano. Si esprime attraverso un cinema invece prevalentemente documentario la generazione di registi che emerge dall'esperienza della guerra civile libanese e che ci mostra senza attenuanti il suo popolo dilaniato, i suoi orfani reclutati tra le fila dei combattenti, le rovine delle sue città sfigurate. *Les Femmes palestiniennes*, cortometraggio censurato di Jocelyne Saab e *Layla wa zi'ab* di Heiny Srour, illuminano con due linguaggi agli antipodi il ruolo delle donne nella storia della resistenza.

Se in quest'ultimo, la protagonista compie un viaggio attraverso sessant'anni di storia della Palestina, Ousmane Sembène – fulcro, nell'anno del suo centenario, della sottosezione – condensa con *Ceddo* due secoli di storia in un giorno e mezzo. Qui declina gli orrori del colonialismo del Ventesimo secolo raccontando la penetrazione religiosa e politica dell'Islam in una comunità africana del XVI. Lo vedremo proprio sul set di *Ceddo* in uno dei preziosi cinegiornali che documentano i primi passi del Senegal libero. Tra le tante declinazioni dell'esilio c'è anche l'esodo autoimposto dei contadini del Sahel in *Yam Daabo*, esordio luminoso di Idrissa Ouedraogo, che rifiutati gli aiuti internazionali partono alla ricerca di altre terre. Fanno da controcampo all'alienazione dei giovani ivoriani dislocati a Parigi a cui dà voce Desiré Ecaré e a quella dello studente nigeriano a San Francisco in *Bushman* di David Schickele, opera di denuncia corrosiva, struggente e poetica.

Spetta a Bahram Beyzaie, maestro invisibile del nuovo cinema iraniano, chiudere *Cinematlibero*: nella forza premonitrice di *Gharibeh va meh* e *Cherike-ye Tara* si agitano gli incubi della società iraniana a un passo dalla rivoluzione e le lotte delle donne iraniane di oggi.

Questo programma non sarebbe stato possibile senza il generoso aiuto di Mohamed Challouf.

Cecilia Cenciarelli

The geographical perimeter traced by the 14 films in this year's programme – eight of which are restoration premieres – stretches from West Africa (Senegal, Burkina Faso, Côte d'Ivoire) to the Middle East (Lebanon, Syria, Iran) and outlines a complex and uneven space that reflects, however, common cinematic and ideological traits.

Our first "chapter" looks at the Pan-Arab cinema coming to life out of the ashes of the Six-Day War, driven by a new breed of militant filmmakers (Syrians, Iraqis, Egyptians, Lebanese) with strong artistic personalities. Many of them settled in Damascus where the National Film Office provided support and favourable conditions; the Egyptian Tewfik Saleh was among them. Al-Makhdu'un – his masterful adaptation of one of Ghassan Kanafani's short stories – is a (painfully topical) story of deception that lies behind all utopian journeys to a promised land. The forced relocation of a child from his hometown Quneitra to Damascus in the turbulent 1950s is at the centre of the autobiographical Alham al-Medina by Muhammad Malas who, with this film, paved the way for a more intimate phase in Syrian cinema. Conversely, documentary is the language of choice for a new generation of filmmakers experiencing the Lebanese civil war. Their cameras are pointed at torn people, at orphans recruited into the ranks of their combatants and at the ruins of their disfigured cities. Palestinian Women, a censored short film by Jocelyne Saab, and Layla wa zi'ab by Heiny Srour, illuminate, using contrasting styles, the role of women in the history of Palestinian resistance. Whereas here, the protagonist makes a journey through sixty years of Palestinian history, Ousmane Sembène's Ceddo condenses two centuries of history into a day and a half. The Senegalese master – celebrated this year on his 100th anniversary and the core of our second focus – points at the horrors of 20th century colonialism by telling the story of the religious and political penetration of Islam into a 16th century African community. We will see him right on the set of Ceddo in one of the precious newsreels documenting the first steps of independent Senegal. Yam Daabo, Idrissa Ouedraogo's bright debut film, stages yet another form of exile: the self-imposed exodus of a Sahel peasant family who refuse to come to terms with international aid and leave in search of new lands. The alienation of young Ivorians displaced in Paris voiced by Desiré Ecaré and that of the Nigerian student in San Francisco in David Schickele's Bushman – a corrosive, heart wrenching film of denunciation – work as a counterpoint.

Bahram Beyzaie, Iranian New Wave's invisible master, completes this year's programme with a powerful sidebar: Gharibeh va meh and Cherike-ye Tara, are nightmares and premonitions of Iranian society heading toward the revolution and of the struggles of Iranian women today.

This programme would not have been possible without Mohamed Challouf's generous help.

Cecilia Cenciarelli

LE ATTUALITÀ SENEGALESI THE SENEGALESE ACTUALITY FILMS

Le attualità senegalesi qui presentate, sono state ritrovate nel 2017 a Dakar nell'edificio dismesso dell'ex Ministero dell'Informazione e fanno parte di un corpus più articolato di archivi audiovisivi, quelli del fondo del Ministère de la Culture et du Patrimoine historique – Direction du Cinéma, che conserva i cinegiornali del primo servizio d'informazione del Senegal indipendente degli anni Sessanta, voluto e organizzato dal presidente Léopold Senghor.

L'importanza di questo archivio è sia storica – le immagini contenute rappresentano l'archeologia visuale del Senegal indipendente – che cinematografica. Al Bureau du Cinéma, infatti, lavorarono o usufruirono del materiale tecnico, nomi che hanno fatto la storia del cinema senegalese, africano e mondiale. Il primo direttore fu Paulin Soumanou Vieyra, pioniere del cinema subsahariano e direttore esecutivo di molti film di Ousmane Sembène. Primo operatore fu Georges Caristan, collaboratore di Sembène e di Ababacar Samb-Makharam. Anche quest'ultimo lavorò alle attualità, per poi diventare il primo segretario della Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI).

Possiamo considerare il Bureau du Cinéma degli anni successivi all'indipendenza come l'unico luogo dove era possibile realizzare il sogno di fare cinema. Aver salvato le attualità significa quindi aver salvato un pezzo di cinema africano.

In questi quattro documenti, che per la prima volta varcano i confini nazionali, vediamo alcuni momenti significativi della storia recente del Senegal. Nel primo, diretto da Vieyra, Dakar che si prepara ad accogliere un evento capitale della cultura dell'Africa postcoloniale, il primo Festival mondial des arts nègres, durante il quale il mondo scopre l'Africa attra-

verso le sette arti, e la cultura africana, sotto l'impulso della 'negritudine', è la protagonista assoluta.

Rendiamo omaggio a Sembène, nel centenario della nascita, con due cinegiornali che incensano il regista di Ziguinchor e i suoi due film *Xala* (1974) e *Ceddo* (1977). Questo li rende ancora più preziosi, visto che di lì a breve *Ceddo* sarebbe stato censurato e Sembène sarebbe scomparso dalle attualità senegalesi fino alla fine dell'ultimo mandato del presidente Senghor.

Tiziana Manfredi e Marco Lena
(Progetto di salvaguardia e restauro degli archivi della DCI, Senegal)

Il restauro delle Attualità Senegalesi fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

The Senegalese actuality films presented at here were found in 2017 in Dakar in the abandoned building of the former Ministry of Information and are part of a more complex collection of audiovisual archives, those of the Ministère de la Culture et du Patrimoine historique – Direction du Cinéma, which preserves the newsreels of the first information service in independent Senegal in the 1960s, conceived of and organised by President Léopold Senghor.

The archive's importance is both historical – it contains images representing the visual archaeology of independent Senegal – and cinematic. In fact, people who shaped the history of Senegalese, African and world cinema either worked at the Bureau Cinema or its technical equipment. The first director was Paulin Soumanou Vieyra, pioneer of sub-Saharan cinema and executive director of many of Ousmane Sembène's films. The

first cameraman was Georges Caristan, who worked with Sembène and Ababacar Samb-Makharam. Makharam also worked on actuality films and later became the first Secretary General of the Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI).

The Bureau Cinema can be considered as the only place in independent Senegal where the dream of making film could become a reality. Saving these actuality films means saving a piece of African cinema.

These four documents make their first trip outside the country and show us significant moments in the recent history of Senegal. In the first one, directed by Vieyra, Dakar is preparing to host an event as postcolonial Africa's cultural capital, the first Festival mondial des arts nègres. At the event a global audience discovered Africa through the seven arts, and African culture, under the impetus of "negritude", had the starring role.

*On the centenary of his birth, we are celebrating Sembène with two newsreels about the director from Ziguinchor and his two films *Xala* (1974) and *Ceddo* (1977). All made more poignant by the fact that *Ceddo* was censored shortly afterwards and Sembène disappeared from Senegalese actuality films until the end of President Senghor's last term.*

Tiziana Manfredi and Marco Lena
(Preservation and Restoration Project of the DCI archives, Senegal)

This restoration of the Senegalese Actuality Films is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

LE SÉNÉGAL ET LE FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES

Senegal, 1966

Regia: Paulin Soumaounou Vieyra

■ Riprese: Georges Caristan, André Jousse, Christian Lacoste. M.: André Gaudier ■ D.: 28'

Reportage promozionale sulla città di Dakar, scelta per ospitare la prima edizione del Festival Mondiale delle Arti Nere. Il servizio presenta la storia della città, la sua evoluzione architettonica e commerciale, i collegamenti marittimi e aerei, le bellezze naturali, le strutture ricettive. Organizzato da Léopold Sédar Senghor su iniziativa della rivista "Présence Africaine" e della Società della Cultura Africana, fu un evento senza precedenti nella storia culturale del continente africano. Il festival si tenne a Dakar dal 1° al 24 aprile 1966. Vi parteciparono, tra gli altri: André Malraux, Aimé Césaire, Jean Price-Mars, Duke Ellington, Joséphine Baker, Langston Hughes, Aminata Fall, Robert Hayden e molti altri. Furono rappresentate tutte le arti: letteratura, musica, danza, cinema e arti visive.

Promotional newsreel of Dakar, selected to host the first edition of the World Festival of Black Arts. The report features the history of the city, its architectural and commercial evolution, its air and maritime connections, its natural beauty, hotels and tourist attractions. Organised by Léopold Sédar Senghor on the initiative of the magazine "Présence Africaine" and the African Cultural Society, it was an unprecedented event in the cultural history of the African continent. The first festival was held in Dakar on 1-24 April 1966. Participants included André Malraux, Aimé Césaire, Jean Price-Mars, Duke Ellington, Joséphine Baker, Langston Hughes, Aminata Fall, Robert Hayden and many others. All the arts were represented: literature, music, dance, film and visual arts.



IFE / 3^{ème} FESTIVAL DES ARTS

Senegal, 1971

Regia: Paulin Soumaounou Vieyra

■ D.: 13'

Reportage del terzo Festival delle Arti organizzato nella città nigeriana di Ife e inaugurato all'interno dell'università. Celebrazione delle arti (musica tradizionale, fotografia, scultura, artigianato, cinema) a confronto tra l'emisfero anglofono e quello francofono del continente. Tra gli altri, appaiono il drammaturgo, poeta, scrittore e saggista nigeriano premio Nobel per la letteratura Wole Soyinka, il cineasta senegalese Ousmane Sembène e il drammaturgo martinicano Aimé Césaire che portò in scena, per l'occasione, la versione inglese di *La tragedia del re Christophe*.

Newsreel of the third Festival of the Arts in the Nigerian city of Ife, launched in the city's university. A celebration of the arts (traditional music, photography, sculpture, handicrafts, cinema) confronting the continent's anglophone and

francophone hemispheres. Among others, the report features the Nigerian Nobel Prize-winning playwright, poet, writer and essayist Wole Soyinka, the Senegalese filmmaker Ousmane Sembène and the Martinique playwright Aimé Césaire, who premiered the English version of The Tragedy of King Christophe in Ife for the occasion.

SÉNÉGAL AN XVI

Senegal, 1976

Regia: Babacar Gueye, Orlando Lopez

■ D.: 21'

Reportage degli eventi organizzati per celebrare il sedicesimo anniversario dell'indipendenza del Senegal: allo stadio Demba-Diop decine di migliaia di persone assistono a una fastosa cerimonia ispirata a un recente viaggio del presidente Senghor in Corea del Nord. Immagini di una parata militare, manifestazioni sportive e la serata di chiusura al palazzo presidenziale. Notizie dal mondo: visita all'Eliseo del presidente ivoriano

Félix Houphouët-Boigny per discutere il ruolo dell'Europa e le ingerenze di Unione Sovietica e Stati Uniti nello sviluppo del continente africano. Incontro con il primo ministro francese Jacques Chirac. Brevetto francese del vaccino antimeningite per combattere un'epidemia in Brasile.

Newsreel of Senegal's 16th anniversary Independence celebrations. At the Demba-Diop stadium, tens of thousands of people watch the show inspired by President Senghor's recent trip to North Korea. Also footage of military parade, sporting initiatives and closing ceremony at the Presidential Palace. News from the world: visit to the Elysée Palace by Ivorian President Félix Houphouët-Boigny

to discuss the role of Europe, but also the interference of the Soviet Union and the United States in the development of the African continent. Meeting with French Prime Minister Jacques Chirac. French patent for an anti-meningitis vaccine to combat an epidemic in Brazil.

VOYAGE AUX ANTILLES DU PRÉSIDENT SENGHOR

Senegal, 1976 Regia: Georges Caristan

■ D.: 17'

Reportage del viaggio del presidente Senghor in Guadalupa e Martinica. Riprese sul set di *Ceddo* di Ousmane

Sembène. Inaugurazione della mostra *Ramsès le Grand* al Grand Palais di Parigi.

Newsreel on President Senghor's trip to Guadeloupe and Martinique. Report from the set of Ousmane Sembène's Ceddo. Opening of Ramsès le Grand exhibit at the Grand Palais in Paris.

■ DCP ■ Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Direction du Cinéma, Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique, Senegal

CONCERTO POUR UN EXIL

Costa d'Avorio-Francia, 1968

Regia: Desiré Ecaré

■ T. int.: *Concerto for an Exile*. Scen., M.:

Desiré Ecaré. F.: Maurice Perrimond,

Tristan Burgess, Toussaint Bruschini.

Mus.: Gilles Dayvis, Pierre Cheriza.

Int.: Hervé Denis (studente africano /

sindacalista), Claudia Chazel (moglie

dello studente), Henri Duparc (amico

dello studente), Sokou Camara

(ambasciatore), Bitty Moro (Yao, lo

spazzino), Michael Lonsdale (attore

teatrale). Prod.: Argos Films, Les Films

de la Lagune ■ DCP. D.: 30'. Bn. Versione

francese con sottotitoli inglesi / French

version with English subtitles ■ Da:

Argos Films ■ Restaurato nel 2023 da

Argos Films in collaborazione con la

Cinémathèque Afrique dell'Institut

Français e il sostegno del CNC - Centre

national du cinéma et de l'image animée.

Il restauro è stato eseguito in 4K da

Éclair Classics a partire dal negativo

camera 16mm e dal negativo suono

35mm. La famiglia di Désiré Ecaré ha

partecipato alla validazione finale del

restauro / Restored in 2023 by Argos

Films in collaboration with the Institut

Français' Cinémathèque Afrique with funding by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Restoration was carried out in 4K by Éclair Classics from a 16mm camera negative and a 35mm sound negative. The family of Desiré Ecaré was involved in the validation of the restored film

Esordio alla regia di Desiré Ecaré, che con Georges Keita, Timité Bassori e Henri Duparc ha il merito di aver aperto la via al cinema ivoriano. *Concerto pour un exil* costituisce il primo tassello della serie "castigare ridendo mores", una sorta di commedia umana con cui il regista intendeva ritrarre con tratti ironici l'alienazione sociale e psicologica della gioventù africana nella Francia di fine anni Sessanta. Seguiranno questo intento anche i successivi *À nous deux, France* (1970) e *Visages de femmes* (1985) con cui arriverà la consacrazione della critica francese. Nato in un sobborgo di Abidjan e giunto a Parigi con una borsa di studio nel 1961, Ecaré si forma con la troupe Le Toucan di Jean Marie Serreau, con cui porta in scena, tra le altre, *Una stagione nel Congo* di Aimé Cé-

saire e *L'eccezione e la regola* di Brecht. Si diploma nello stesso periodo all'IDHEC insieme a Henri Duparc (che interpreta una parte anche in *Concerto pour un exil*). Qui Ecaré gira a partire da un brogliaccio, improvvisando con maestranze e attori non professionisti. "Non volevo realizzare un film etnografico sull'esilio. Volevo parlare della mia generazione. Una generazione che resiste quotidianamente all'assimilazione culturale e che sa di non avere un futuro nel suo paese d'origine. Una generazione disillusa ma anche profondamente colta e coraggiosa".

Cecilia Cenciarelli

The directorial debut of Desiré Ecaré, who, together with Georges Keita, Timité Bassori and Henri Duparc was one of the trailblazers for the emergence of an Ivorian cinema. Concerto pour un exil is the first in the "castigare ridendo mores" series, a sort of humanistic comedy in which the director wanted to depict ironically the social and psychological alienation of African youth in France at the end of the Sixties. The same intent would reappear in his subsequent À nous deux, France (1970) and Visages



Sul set di *Concerto pour un exil*

de femmes (1985), which would earn the recognition of French critics. Born in a suburb of Abidjan, he arrived in Paris in 1961 thanks to a study grant. His formative experience was with Jean Marie Serreau's troupe *Le Toucan*, with whom he would stage such plays as Aimé Césaire's *A Season in the Congo* and Brecht's *The Exception and the Rule*. During the same period, he graduated from IDHEC along with Henri Duparc, who would also play a role in *Concerto pour un exil*. *Ecaré* shot the film making use of notes in a notebook and improvising with the non-professional cast and crew. "I did not want to make an ethnographic film about exile. I wanted to speak about my generation. A generation which every day resists cultural assimilation and knows that it has no future in its own country. A disenchant-ed generation, but also a deeply cultured and courageous one."

Cecilia Cenciarelli

BUSHMAN

USA, 1971 Regia David Schickele

■ Scen.: David Schickele. F.: David Myers. M.: Jennifer Chinlund, David Schickele. Int.: Paul Eyam Nzie Okpokam (Bushman), Elaine Featherstone (Alma), Lothario Lotho (fratello di Alma), Ann Scofield (ragazza conosciuta al bar), Jack Nance (Felix), David Schickele (Mark), Donna Michelson (Diane), Patrick Gleeson (Marty). Prod.: The Bushman Company, The American Film Institute ■ DCP. D.: 73'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Milestone Film & Video / Kino Lorber ■ Restaurato in 4K nel 2022 da University of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive e The Film Foundation a partire dai negativi originali. Il restauro è stato eseguito da Corpus Fluxus presso Illuminate Hollywood (immagine), Audio Mechanics (suono) e presso il laboratorio Fotokem. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation e il contributo di Peter Conheim, Cinema Preservation Alliance / Restored in 4K in 2022 by University

of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive and The Film Foundation from the original negatives. Restoration was carried out by Corpus Fluxus at Illuminate Hollywood (picture restoration), Audio Mechanics (sound restoration) and at Fotokem laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Additional support provided by Peter Conheim, Cinema Preservation Alliance

Carrellata a seguire di un ragazzo che cammina di spalle lungo il ciglio di una strada leggermente in salita. Mani in tasca, avanza a piedi nudi con un paio di Converse in testa. I rumori d'ambiente e l'abbaiare fuori campo di un cane vengono inghiottiti dal suono delle percussioni e dei canti tribali. La macchina da presa stringe lentamente su di lui, che si volta facendo il gesto dell'autostop. Sul suo primissimo piano la colonna sonora fonde magnificamente armonie tribali, percussioni yoruba e il suono di un clavicembalo che esegue il *Terreno in do minore* di Henry Purcell. La musica qui introduce i due luoghi del racconto (Stati Uniti e Nigeria) le cui immagini – presente, ricordi, rievocazioni – si susseguiranno durante tutto il film delineando l'identità di Gabriel, il protagonista. Tutta la colonna sonora procede per contaminazioni: compositore e polistrumentista (come il più noto fratello Peter), David Schickele le affida il compito di sostenere e articolare, anche emotivamente, il discorso culturale e razziale.

"1968: Martin Luther King, Robert Kennedy, Bobby Hutton sono tra i morti recenti" – leggiamo in sovrapposizione seguendo nuovamente il ragazzo di spalle, e poi in montaggio parallelo due bambini in una foresta che portano delle giare in testa: "In Nigeria la guerra civile sta entrando nel secondo anno e non si intravede la fine". Il fumo bianco delle fabbriche contro il cielo abbagliante del mattino lascia intravedere il profilo di San Francisco mentre il ragazzo trova finalmente chi gli dà un passaggio. Siamo appena al terzo minu-



Bushman

to del film quando il dialogo tagliente con il biker – a metà tra *Borom Sarret* di Sembène e la parodia di *Easy Rider* – sovverte il tono del prologo.

Guardando al *cinéma vérité*, alle nouvelles vague europee, al primo Cassavetes, ma anche all'esperienza dei pionieri africani come Sembène, Ecaré, o Hondo, Schickele non condanna solo l'America reazionaria e razzista che incasterà con un pretesto Gabriel, ma anche quella liberale degli intellettuali progressisti che citano McLuhan e Malraux ma inciampano nella retorica fraintendendo il senso profondo dell'esperienza umana. Con ironia, poesia e leggerezza, *Bushman* ci conduce nelle tenebre di un'odissea annunciata. E per giorni non si riesce a pensare ad altro.

Cecilia Cenciarelli

A tracking shot follows a young man as he walks along the side of a gently sloping road. Hands in his pockets, he proceeds barefoot with a pair of Converse on his head. Ambient sounds and the barking of an off-screen dog are swallowed up by the sound of percussion

and tribal song. The camera gradually approaches him as he turns around and signals to thumb a ride. Over his extreme close-up, the soundtrack blends magnificent tribal harmonies, Yoruba percussion and the sound of a harpsichord playing Henry Purcell's Ground in C Minor. The music here introduces the story's two locations (United States and Nigeria), whose images (in the present and in the form of memories and flashbacks) alternate throughout the film, mapping the protagonist Gabriel's identity. The rest of soundtrack continues to make use of this process of synthesis; like his better-known brother Peter, the composer and polyinstrumentalist David Schickele entrusts it with the task of articulating and supporting the film's cultural and racial discourse, also on an emotional level.

"1968: Martin Luther King, Robert Kennedy, Bobby Hutton are amongst the recent dead"; this text is superimposed as we again follow the young man from behind; then, in a parallel montage with two children in a forest carrying jars on their heads, we read "In Nigeria the civil war is entering its second year and no end is in sight". The white smoke of the

factories against the blinding light of the morning skies allows us to glimpse the outline of San Francisco while the young man finally finds someone to give him a lift. We are barely into the third minute of the film when a caustic dialogue with the biker – half-way between Sembène's Borom Sarret and a parody of Easy Rider – subverts the tone of the prologue.

With one eye on cinéma vérité, the European new waves and early Cassavetes, and the other on African pioneers like Sembène, Ecaré and Hondo, Schickele not only condemns the reactionary and racist America which will later frame Gabriel on the slightest of pretexts, but also the liberal America of progressive intellectuals who quote McLuhan and Malraux but lapse into rhetoric and misunderstand the deeper meaning of human experience. With irony, poetry and a delicate touch, Bushman leads us into the darkness of the beginnings of an odyssey. And for days, you are unable to think of anything else.

Cecilia Cenciarelli

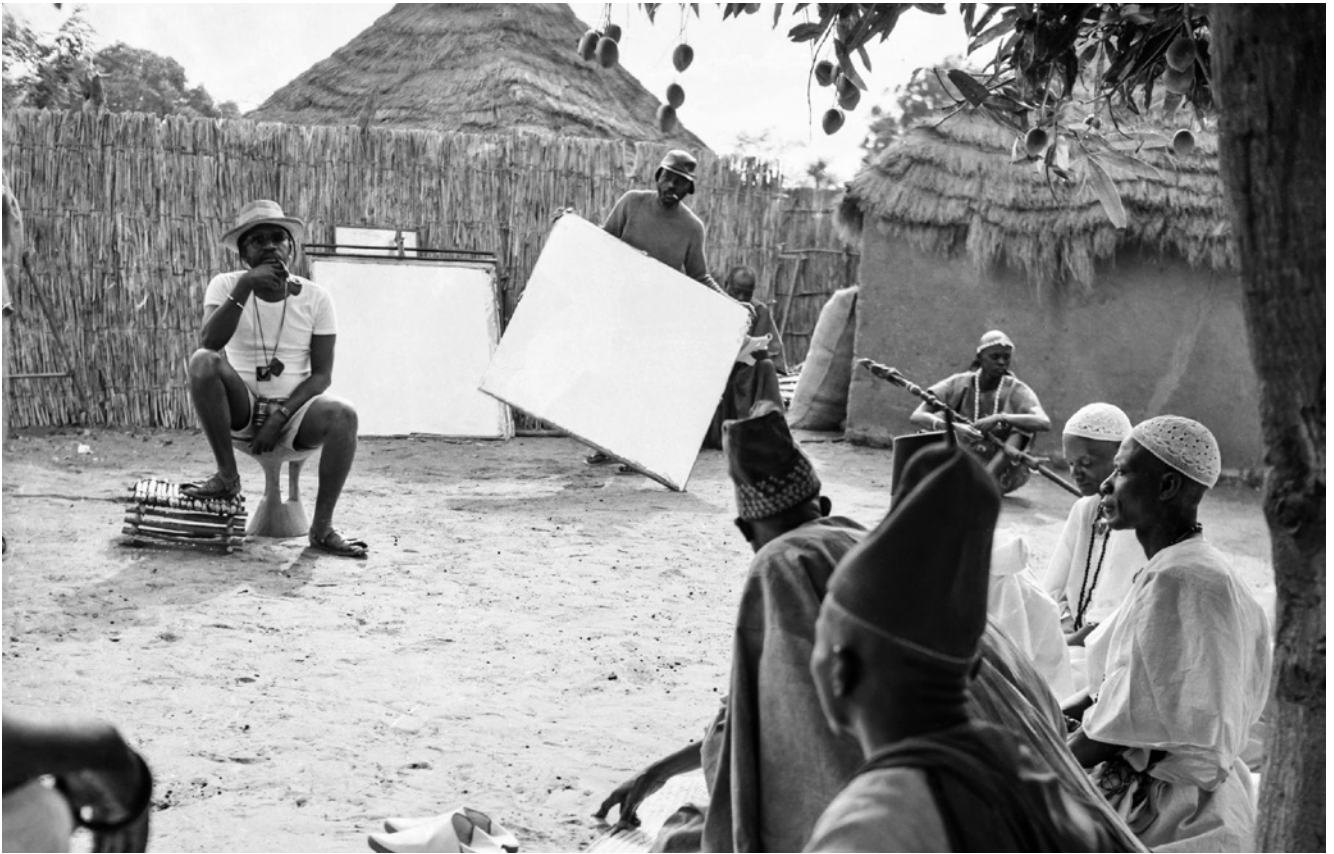
CEDDO

Senegal, 1977

Regia: Ousmane Sembène

■ T. int.: *The Outsiders*. Scen.: Ousmane Sembène. F.: Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye. M.: Florence Eymon, Dominique Blain. Scgf.: Alpha W. Diallo. Mus.: Manu Dibango. Int.: Tabara Ndiaye (principessa Dior Yacine), Alioune Fall (l'imam), Moustapha Yade (Madir Fatim Fall), Matura Dia (il re), Mamadou Ndiaye Diagne (il rapitore), Ousmane Camara (Farba Diogomay), Nar Modou (Saxewar), Mamadou Dioum (principe Biram), Oumar Gueye (Jaraaf), Ousmane Sembène (Ibrahima). Prod.: Filmi Doomi Reew ■ D.: 120'. Col. Wolof con sottotitoli inglesi / Wolof with English subtitles

■ Da: The Criterion Collection ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Janus Films/The Criterion Collection, a partire dal negativo camera originale 35mm / Restored in



Sul set di *Ceddo*

4K in 2023 by Janus Films/The Criterion Collection, from the original 35mm camera negative

Ben prima di tanti altri, il grande Ousmane Sembène (1923-2007), fondatore e per molti versi padre spirituale del cinema africano che collocò la Storia al centro di tutto il lavoro creativo, tentò di affrontare una delle più grandi tragedie della storia umana, la riduzione in schiavitù degli africani e la fine della loro sovranità per mano dell'Islam e del colonialismo euro-cristiano. È quindi opportuno, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del grande maestro, rivisitare uno dei suoi film più riusciti, *Ceddo*, restaurato di recente.

Ambientato in un periodo imprecisato tra il XVII e il XIX secolo, il film è incentrato sui Ceddo, “il popolo del

rifiuto” che respinge un regime resosi complice dell’ascesa al potere del fanatismo islamico e del lento ma duraturo dilagare della schiavitù e del colonialismo euroamericano. Simbolo della coscienza critica del loro popolo, per esprimere il proprio scontento i Ceddo rapiscono la principessa Dior, membro della famiglia reale, e chiedono un cambiamento immediato nella gestione del sistema politico. Per questo saranno espulsi e costretti all’esilio e alla conversione religiosa. Ma il loro indomito spirito di resistenza entrerà nella storia e offrirà una speranza per il futuro dell’Africa e del mondo.

Sembène preferisce il minimalismo cinematografico agli effetti speciali, e dimostra assoluta maestria nella rappresentazione en plein air, dove esprime la sua agorafilia collocando la narrazione conflittuale in spazi aperti che

fanno anche da luogo pubblico in cui discutere le tendenze contraddittorie di un dato sistema politico, in parte attraverso la messa in scena – con molteplici modalità di confronto – della leggendaria tradizione deliberativa e declamatoria africana.

Questo film non è solo una lezione magistrale di politica e di costituzionalismo africano, ma anticipa di due decenni tematiche e stili che Sembène esplorerà in film quali *Guelwaar* (1992) e *Moolaade* (2004) e sottolinea la fede del regista nell’umanesimo africano come via d’uscita dalle impasse passate, contemporanee ed eventualmente future del continente.

Aboubakar Sanogo

Long before many, the great Ousmane Sembène (1923-2007), a founding, and, in many ways, spiritual father of



Yam Daabo

African cinema, who posited History as central to all creative work, sought to engage with one of the greatest tragedies in human history, the enslavement of Africans and their loss of sovereignty in the twin hands of Islam and Euro-Christian colonialism. It is thus befitting, in this centennial celebration of the birth of this cinematic giant, to revisit the newly restored Ceddo, one of his most accomplished films.

Set in an imprecisely time between the 17th and the 19th century, the film centers the Ceddo, or “the people of refusal” who reject a regime that makes itself complicit with the rise to power of Islamic fanaticism and the slow but lasting encroachment of Euro-American enslavement and colonialism. Symbolizing the critical conscience of their people, the Ceddo express their discontent by kidnapping Princess Dior of the royal family and demanding an instant change in the management of the polity. This will lead to their expulsion, exile and forced religious conversion. But their indomitable spirit of resistance will help make history and offer hope for the future of Africa and the world.

Without and in lieu of special effects and massive epic scenes, Sembène chooses

cinematic minimalism and demonstrates his absolute mastery in the mise-en-scène of open and outdoor spaces. There he imprints his agorafilic signature – the staging of conflictual narrative in open spaces – which double as an agora, and in which the contradictory tendencies of a given polity get to be worked out, partly through a staging of the legendary African deliberative and declamatory tradition via multiple modalities of the face off.

This film is at once a masterclass in political philosophy and African constitutionalism, anticipates by two decades themes and styles he would explore in films such as Guelwaar (1992) and Moolaade (2004) and underscores Sembène's faith in African humanism as a way out of the continent's past, contemporary and potential future impasses.

Aboubakar Sanogo

YAM DAABO

Burkina Faso, 1986

Regia: Idrissa Ouédraogo

■ T. it.: *La scelta*. Scen.: Idrissa Ouédraogo. F.: Jean Monsigny, Sekou Ouédraogo,

Issaka Thiombano. M.: Arnaud Blin. Mus.: Francis Bebey, Betty Aoua. Int.: Moussa Bologo, Aoua Guiraud, Assita Ouédraogo, Fatima Ouédraogo, Oumarou Ouédraogo, Salif Ouédraogo, Rasmané Ouédraogo. Prod.: Les Films de l'Avenir, Ministère de la Coopération ■ DCP. D.: 80'. Col. Versione mooré con sottotitoli inglesi / *Mooré version with English subtitles* ■ Da: The Film's Foundation World Cinema Project ■ Restaurato nel 2022 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée in collaborazione con Les Films de la Plaine e la famiglia di Idrissa Ouédraogo. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Un ringraziamento speciale a Mohamed Challouf. Restaurato in 4K a partire dal negativo camera 16mm e dal suono magnetico. Il *grading* è stato finalizzato con l'aiuto del direttore della fotografia Sekou Ouédraogo / *Restored in 2022 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories, in collaboration with Les Films de la Plaine and the family of Idrissa Ouédraogo. Restoration funded by the Hobson/Lucas Family Foundation. Special thanks to Mohamed Challouf. Restored in 4K from the 16mm original negative camera and the magnetic sound. Color grading was finalized with the help of director of photography Sekou Ouédraogo*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Non ricordo più dove ho incontrato per la prima volta Idrissa Ouédraogo ma quello che so è che tra di noi si creò subito una relazione fraterna. Avevo scoperto i suoi due primi cortometraggi *Les Écuellés* e *Issa le tisserand* e lo invitai a presentarli alla seconda edizione

delle Giornate del Cinema africano di Perugia che si tenne tra il 26 febbraio e il 3 marzo 1984. Era il primo festival italiano dedicato al cinema africano che avevo creato, con l'appoggio del mio amico Enzo Forini, incoraggiato dalla presenza di numerosi studenti africani iscritti all'Università per stranieri della città umbra, cosa che oggi sarebbe inimmaginabile. La presenza di Idrissa, e quella di Férid Boughédir – che partecipava con *Caméra d'Afrique* – suscitavano un grande interesse tra i giovani.

Ritrovo Idrissa al mio primo FESPACO, nel febbraio 1985, in un'atmosfera di grande effervescenza culturale e politica accesa dalla rivoluzione di Thomas Sankara. Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Med Hondo, Lionel Ngakane, Jean-Michel Tchissoukou, Haile Gerima, sono tutti in prima linea per sostenere l'azione di questo giovane presidente che vuole restituire all'Africa la sua dignità e liberarla dal neocolonialismo, dalla corruzione e dallo schiacciante ordine economico mondiale. Nel 1987, sempre al FESPACO, assisto alla prima mondiale di *Yam Daabo*. Dopo trentasei anni, ricordo vividamente l'emozione e l'orgoglio che ho provato davanti alle prime immagini del film. La 'scelta' del titolo è quella compiuta da una famiglia di contadini del Sahel che decide coraggiosamente di rifiutare gli aiuti internazionali di USAID e partire alla ricerca di altre terre ma soprattutto della propria dignità ed emancipazione. Una lunga sequenza di grande potere simbolico, scandita dalla colonna sonora del grande Francis Bebey. La mia felicità è indescrivibile: Idrissa si confermava un maestro in dialogo con i grandi pionieri africani, che come lui avevano scelto il cinema per lottare contro lo schiacciante ordine economico mondiale. Con le sue opere successive, la stella di Idrissa è entrata nel firmamento dei grandi festival come Cannes e Berlino, ma l'orgoglio e la dignità della prima sequenza di *Yam Daabo* rendono per

me questo film il più bello e vibrante della nostra storia.

Mohamed Challouf

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

I don't remember where I first met Idrissa Ouédraogo, but what I do know is that we immediately struck up a brotherly friendship. I had seen his first two shorts Les Écuelles and Issa le tisserand and invited him to present them at the second edition of the Giornate del Cinema africano in Perugia, which was held from 26 February to 3 March 1984. It was the first Italian festival dedicated to African cinema that I had created, with the support of my friend Enzo Forini and the encouragement of the many African students enrolled at the University for Foreigners in the Umbrian city, which today would be inconceivable. The presence of Idrissa and Férid Boughédir – who participated with Caméra d'Afrique – aroused great interest among the young people.

I met with Idrissa again at my first FESPACO, in February 1985, in the midst of great cultural and political excitement sparked by Thomas Sankara's revolution. Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Med Hondo, Lionel Ngakane, Jean-Michel Tchissoukou, Haile Gerima were all at the forefront of supporting the actions of this young president who wanted to restore Africa's dignity and free it from neo-colonialism, corruption and the crushing world economic order. In 1987, again at FESPACO, I attended the world premiere of Yam Daabo. After 36 years I still vividly remember the emotion and pride I felt seeing the film's first images. The "choice" the title refers to is the courageous decision of a rural family from the Sahel to refuse international aid from USAID and set off looking for other lands, but also for their

own dignity and emancipation. A long sequence of great symbolic power, punctuated by the soundtrack of the great Francis Bebey. My happiness was indescribable: Idrissa proved to be a master interacting with the great African pioneers, who, like him, had chosen cinema to fight against the crushing world economic order. With his subsequent films, Idrissa's star became part of the constellation of great festivals such as Cannes and Berlin, but in my view the pride and dignity of the first sequence of Yam Daabo make it the most beautiful and vibrant film of our history.

Mohamed Challouf

AL-MAKHDU'UN

Siria, 1972 Regia Tewfik Saleh

■ T. it.: *Gli ingannati*. T. int.: *The Dupes*. Sog.: dalla novella *Rijāl Ft Al-Shams (Men in the Sun)*, 1963 di Ghassan Kanafani. Scen.: Tewfik Saleh. F.: Bahgat Heidar. M.: Farin Dib, Saheb Haddad. Mus.: Solhi El-Wadi. Int.: Mohamed Kheir-Halouani (Abou Keïss), Abderrahman Alrahy (Abou Kheizarane), Bassan Lofti Abou-Ghazala (Assaad), Saleh Kholoki (Marouane), Thanaa Debsi (Om Keïss). Prod.: National Film Organization (Siria) ■ DCP. D.: 107'. Bn. Versione araba con sottotitoli inglesi / *Arabic version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2023 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con National Film Organization e con la famiglia di Tewfik Saleh. Un ringraziamento speciale a Mohamed Challouf e a Nadi Nekol Nas. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro in 4K è stato realizzato a partire da un controtipo negativo combinato conservato presso la Cineteca Nazionale Bulgara (Bulgarska Nacionalna Filmoteka) e completato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2023 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in collaboration with*



Al-Makhdu'un

the National Film Organization and the family of Tewfik Saleh. Special thanks to Mohamed Chalouf and Nadi Nekol Nas. Funding by the Hobson/Lucas Family Foundation. The 4K restoration used a 35mm dupe negative preserved by the Bulgarian National Film Archive (Bulgarska Nacionalna Filmoteka) and was completed by L'Immagine Ritrovata laboratory

Leader senza seguaci, maestro senza discepoli, Tewfik Saleh rappresenta un caso unico nel cinema egiziano. Con nove film al suo attivo (oltre al materiale girato in India che la censura egiziana gli ha proibito di montare) l'opera di Saleh, da sempre scevra da compromessi, costituisce oggi un corpus coerente e non completamente ascri-

vibile al 'realismo sociale' tanto caro ai critici egiziani. I punti di contatto tra i suoi film e quelli di Chahine, Abu Seif, Barakat, Kamel Morsi etc. sono talvolta più apparenti che altro: certamente questi autori raccontano le storie della gente comune, del *fellah* (contadino) che lavora coraggiosamente la terra in una distesa di fango, del sottoproletariato che sopravvive nei miseri quartieri del Cairo o di Alessandria. Certamente guardano agli indigenti e agli emarginati con umanità, suscitando empatia nello spettatore. Ma a questi registi, quasi tutti appartenenti alla classe media, mancano ancora quella lucidità e quell'impegno che derivano da una vera coscienza sociale e politica. [...] È in questo che Saleh si distingue: egli è, come Sembène, un vero cine-

sta marxista per il quale realizzare un film è un vero atto politico. Ecco cosa lui stesso mi ha detto su *Gli ingannati*: "ho lavorato all'adattamento di *Uomini sotto il sole* di Ghassan Kanafani (militante del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina assassinato il 9 luglio 1972 a Beirut dal Mossad) dal 1964 al 1971. Le mie intenzioni e la mia interpretazione del romanzo e dei suoi personaggi sono cambiate alla luce dei tragici eventi accaduti in questa regione nel giugno 1967 e nel settembre 1970. Nell'ultima versione del progetto ho voluto mettere l'accento sull'idea di fuga che in questo momento caratterizza il Medio Oriente. Tre personaggi di tre generazioni diverse, che rappresentano tre fasi dello stesso problema collettivo, decidono di fug-

gire dalla loro situazione alla ricerca di quella che ciascuno considera o spera sia la propria salvezza individuale. Ma la fine è molto diversa dalle loro aspettative: non esiste salvezza individuale da una tragedia collettiva. Ed è questa la lezione che la storia ci insegna ogni giorno”.

Tahar Cheriaa, *Tewfik Saleh*, in *Dossiers du cinéma: Cinéastes*, a cura di Jean-Louis Bory, Claude Michel Cluny, Casterman, Parigi 1971

A leader without followers, a master without disciples, Tewfik Saleh represents a unique case in Egyptian cinema. With nine films to his credit (in addition to material shot in India that the Egyptian censors forbade him to edit), Saleh's work, which has always been uncompromising, today constitutes a coherent corpus that cannot be completely ascribed to the social realism so dear to Egyptian critics. The points of contact between his films and those of Chahine, Abu Seif, Barakat, Kamel Morsi, etc. are sometimes more apparent than anything else; certainly all these filmmakers tell the stories of the common people, of the fellah (farmer) who bravely works the land in an expanse of mud, of the under-proletariat that survives in the miserable neighbourhoods of Cairo or Alexandria. They certainly look at the destitute and marginalised with humanity, arousing empathy in the viewer. But these directors, almost all of whom belong to the middle class, still lack the lucidity and commitment that come from a true social and political consciousness... This is where Saleh stands out; he is, like Sembène, a true Marxist filmmaker for whom making a film is a true political act. Here is what he himself told me about The Dupes: "I worked on the adaptation of Men in the Sun by Ghassan Kanafani – a militant of the Popular Front for the Liberation of Palestine assassinated on 9 July 1972 in Beirut by the Zionist secret services (Mossad) – from 1964 to 1971. My intentions and my interpretation of the novel and its characters changed



Les Femmes palestiniennes

in light of the tragic events that took place in the region in June 1967 and September 1970. In the latest version, I wanted to emphasise the element of escape that characterises the Middle East at this time. Three characters from three different generations, representing three phases of the same collective problem, decide to flee their situation in search of what each considers or hopes to be their individual salvation. But the end is very different from their expectations; there is no individual salvation from a collective tragedy. And this is the lesson that history teaches us every day”.

Tahar Cheriaa, *Tewfik Saleh*, in *Dossiers du cinéma: Cinéastes*, edited by Jean-Louis Bory, Claude Michel Cluny, Casterman, Paris 1971

LES FEMMES PALESTINIENNES

Francia, 1974 Regia: Jocelyne Saab

■ Scen.: Jocelyne Saab. F.: Hassan Naamani. M.: Philippe Gosselet. Prod.: Jocelyne Saab ■ DCP. D.: 16'. Col. Versione

francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Association Jocelyne Saab ■ Restaurato in 2K da Association Jocelyne Saab a partire da una copia positiva invertita e dal suono magnetico 16mm conservato presso CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée / Restored in 2K by Association Jocelyne Saab from an inverted 16mm positive print and magnetic sound preserved at CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée

Ho iniziato come reporter di guerra, poi sono diventata regista. Ciò che mi ha arricchito di più sono stati i miei viaggi in Medio Oriente. Questa esperienza mi ha permesso di imparare a comprendere meglio le situazioni con le quali mi confrontavo. In seguito, ho potuto essere indipendente, fare ciò che volevo, trovare il mio stile e la mia voce, che ho difeso il più possibile quando non dovevo guadagnarci da vivere. Sono stata spesso in situazioni di pericolo, ma ho sempre cercato di rimanere coerente e pronta a lottare per difendere ciò in cui credevo, per



Alham al-Medina

mostrare analizzare questo Medio Oriente in costante cambiamento, che mi affascinava. [...] Nel 1973, ho realizzato *Les Femmes palestiniennes* per l'emittente francese Antenne 2. Volevo mostrare delle immagini di queste donne, combattenti palestinesi in Siria, che all'epoca erano molto rare. Era poco prima della visita di Sadat in Israele e la situazione era molto tesa. Mentre montavo il film ad Antenne 2, Paul Nahon, allora capo del servizio estero, mi afferrò per il colletto e mi tirò fuori dalla sala di montaggio. *Les Femmes palestiniennes* rimase sul tavolo e non fu mai trasmesso in televisione. Jocelyne Saab, intervista realizzata da Nicole Brenez il 20 dicembre 2015

I started out as a war reporter and then became a director. What enriched me the most were my trips to the Middle East. This experience deepened my understanding of the situations I was dealing with. As a result, I became independent and able to do what I wanted, find my own style and voice, which I protected as much as possible when I didn't have to make a living. I have been in many dangerous situations, but

I have always tried to stand by and fight for what I believed in, to show and analyse a constantly changing Middle East, which fascinated me... In 1973, I made Les Femmes palestiniennes for the French channel Antenne 2. I wanted to show images of these Palestinian women fighters in Syria, which were very rare at the time. It was just before Sadat's visit to Israel, and the situation was very tense. While I was editing the film at Antenne 2, Paul Nahon, then head of foreign correspondence, grabbed me by the collar and pulled me out of the editing room. Les Femmes palestiniennes was shelved and never televised. Jocelyne Saab, interviewed by Nicole Brenez, 20 December 2015

ALHAM AL-MEDINA

Siria, 1984 Regia: Muhammad Malas

■ T. int.: *Dreams of the City*. Scen.: Mohammad Malas, Samir Zikra. F.: Urdijan Engin. M.: Haitham Kouatly. Int.: Yasmine Khlaf (madre), Bassel el Abdiadh (Deeb), Rafik Sbeit, Hisham Khcheifati, Talhat Hamdi, Adnan Barakat, Naji Jabr, Adib

Chhadeh, Ayman Zeidan, Nazir Sarhan, Raja Kotrach, Hasan Dakkak. Prod.: National Film Organization.

■ 35mm. D.: 120'. Col. Versione araba con sottotitoli francesi / *Arabic version with French subtitles* ■ Da: Ministero Tunisino della Cultura, Muhammad Malas con il sostegno dell'Istituto Italiano di Cultura di Tunisi. Un ringraziamento a Mohammed Challouf / *Tunisian Ministry of Culture, Muhammad Malas and the support of the Italian Institute of Culture in Tunis. Special thanks to Mohammed Challouf*

In *Alham al-Medina* il ricordo inizia con il suono di un battito d'ali mentre la macchina da presa fa una lenta panoramica da sinistra a destra lungo un edificio di pietra, accertando durante il suo percorso che il suono proviene dalle colombe bianche che svolazzano dietro una finestra del secondo piano. La panoramica prosegue verso destra abbracciando il Barada, il fiume principale di Damasco, con un piccolo ponte che lo attraversa, e fissa l'ambientazione in una strada stranamente tranquilla e poco popolata della città. Girata dal direttore della fotografia turco Orhan Orguz, che era stato appena premiato a Cannes per il suo lavoro su *Yol* (1982) di Yilmaz Güney, questa scena coglie una sensazione di inquietudine. La stranezza degli uccelli all'interno di un edificio e la scelta di isolare il suono del loro battito d'ali ci incoraggia a una lettura allegorica della scena come metafora della prigionia culturale. L'ambientazione è importante, come nel caso di una delle scene chiave del film in cui la storica caduta nel fiume di un carro armato durante una parata è messa in relazione con il nonno cattivo che punisce duramente Deeb per essere andato alla parata e il fratellino di Deeb, Omar, per aver reagito gridando al patriarca infuriato. [...]

“Quando mio padre morì avevo sette o otto anni. Dovemmo lasciare la città e trasferirci a Damasco. Di quel periodo mi ricordo soprattutto che mia madre, dopo la morte di mio

padre, chiamò il mio nome. Mi girai e la guardai. Mi intristì vedere le pallide sfumature di dolore sul suo volto. Credo di essere rimasto imprigionato per molto tempo in quel momento e nel volto triste di quella giovane donna bellissima. Mentre l'autobus ci portava a Damasco dissi 'Dio, guarda com'è bella Damasco, mamma!' come per tentare di risollevarle l'umore. Ero consapevole della portata enorme di quella brusca partenza dalla casa ancestrale verso un'altra città che sarebbe stata la nostra nuova casa, e volevo vederla felice e sorridente, cancellare il dolore dal suo viso. Credo che questa sia la motivazione fondamentale del mio film. Volevo mostrarle la città in cui il sogno si era spezzato per la prima volta. Girai questo film nel 1984, molti anni dopo il mio ritorno”.

Samirah Alkassim, Nezar Andary, *The Cinema of Muhammad Malas, Vision of a Syrian Auteur*, Palgrave Macmillan, Londra 2018

In Alham al-Medina, memory begins with the sound of wings fluttering as the image slowly pans from left to right across a stone building, establishing in its course that the sound belongs to the white doves flying around inside a second story window of the building. The pan continues rightward to encompass the Barada River, the main river in Damascus, with a small bridge crossing, setting the location in an oddly quiet and unpopulated street of the city. Shot by Turkish cinematographer Orhan Orguz, who had just won a prize at the Cannes Film Festival for his work on Yilmaz Güney's 1982 film Yol, this scene captures a sense of disquiet. The strangeness of birds inside a building, and the singling out of the sound of their flapping wings directs us to read the scene allegorically as a metaphor for cultural imprisonment. This location is important as one of the key scenes early in the film that relates the historic plunging of a military tank into the river during a government parade, to the mean grandfather who harshly punishes Deeb, for attending the parade and



Layla wa zi'ab

Deeb's little brother, Omar, for shouting back at the angry patriarch...

“When my father died, I was seven or eight years old. We had to leave the city and move to Damascus. What I particularly recall from that time is that, after my father's death, my mother called my name. So I turned and looked at her. It saddened me to see the pale shades of grief on her face. I believe that I was the captive prisoner of that moment and that somber face of this young, beautiful woman for a very long time. As we headed on the bus toward Damascus, I said “Oh God, look how beautiful Damascus is, mom!” as if this were an attempt to lift her mood. I was aware of the magnitude of our abrupt departure from the ancestral home toward a new city that was to be our new home, and wanted to see her happy and smiling, to remove the grief from her face. I believe this is the fundamental motivation behind my film. I wanted to show her the city where the dream was first broken. I made this film in 1984, many years after my return.”

Samirah Alkassim, Nezar Andary, *The Cinema of Muhammad Malas, Vision of a Syrian Auteur*, Palgrave Macmillan, London 2018

LAYLA WA ZI'AB

Gran Bretagna-Libano-Francia-Belgio-
Paesi Bassi-Svezia, 1980-1984

Regia: Heiny Srour

■ T. it.: *Leila e i lupi*. T. int.: *Leila and the Wolves*. Scen.: Heiny Srour, Ahmed Beydoun. F.: Curtis Clark, Charlet Recors. M.: Eva Houdova. Scgf.: No'man Al Joud, Ahmed Maalla, Heiny Srour. Mus.: Zaki Nassif, Munir Bechir. Int.: Nabila Zeitouni (nei vari ruoli di Leila), Rafik Ali Ahmad, Raja Nehme, Emilia Fowad, Ferial Abillamah, Zafila Cattan, Wissal El Sayyed, Yolande Asmar, Toufic Mrad, Antoniette Negib, Mona Ramadan, Hayat Lozi, Majwa Mehdi. Prod.: Leila Films, BFI
■ DCP. D.: 90'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi e italiani / *Arabic version with English and Italian subtitles*

■ Da: Hein Srour/CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ Restaurato da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée a partire dal negativo originale 16mm / Restored by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée from the original 16mm negative

Intrecciando memoria, mito e materiali d'archivio, *Layla wa zi'ab* segna uno dei punti d'intersezione più significativi tra il cinema militante e anti-coloniale dei pionieri del Terzer Cine e la storiografia femminista. Rimosso e dimenticato, il ruolo delle donne arabe nella storia politica del Medio Oriente, è qui illuminato per la prima volta e posto al centro del discorso. Il progetto è tanto più ambizioso in quanto Heiny Srour non si limita a esaminare una precisa epoca storica ma fotografa sessant'anni di conflitti. Utilizzando l'espedito narrativo della struttura 'a mosaico' tipica del racconto orientale, Leila viaggia nel tempo: dalla Palestina del Mandato Britannico fino all'invasione israeliana del Libano nel 1982, attraversando le insurrezioni degli anni Venti, la rivoluzione del 1936-1939 – durante la quale le donne organizzarono un matrimonio per trasportare armi – e il massacro del villaggio palestinese di Deir-Yassin...

“Ho scritto la sceneggiatura in tre settimane, in una sorta di trance... Tahar Cheriaa mi chiamò sgridandomi: 'Sono dieci anni che non fai un film! C'è un concorso bandito dall'Agenzia per la Cooperazione Culturale e Tecnica (ACCT) e non hai mandato nulla!'. Tahar Cheriaa aveva avuto un ruolo centrale nella realizzazione di *L'ora della liberazione è arrivata*, e adorava il mio film. Volevo assolutamente inviargli una storia degna di lui, padre di tutti noi giovani cineasti arabi e africani dell'era Tricontinentale. Rileggendola, ho pensato che mi avrebbero preso per pazza, anche perché di solito erano i film neorealisti a vincere. Il mio era invece un film di rottura nel contenuto e nella forma.”

Riconosciuto dalla critica per l'originalità e il talento della sua regista, *Layla wa zi'ab* fu distribuito ovunque nel mondo ma censurato nella maggior parte dei paesi arabi. Grazie a questo restauro riscopriamo un'opera di grande complessità, che anche nei momenti più imperfetti, non si esaurisce nel suo, pur fondamentale, appello femminista.

Cecilia Cenciarelli

Weaving together memory, myth and archival materials, Layla wa zi'ab is a significant point of intersection between the militant and anti-colonial cinema of the pioneers of Terzer Cine and feminist historiography. Ignored and forgotten, the role of Arab women in the Middle East's political history is illuminated here for the first time and is the focus of the film. The project was made all the more ambitious by the fact that Heiny Srour does not limit her examination to a specific historical period but captures sixty years of conflict. Using narrative structure of the "mosaic", a common device in oriental stories, Leila travels through time: from the British Mandate of Palestine to the Israeli invasion of Lebanon in 1982, participating in the insurrections of the 1920s, the revolution of 1936-1939 – during which women organized a wedding to transport weapons – and the massacre of the Palestinian village of Deir-Yassin...

"I wrote the scenario in three weeks and in a kind of trance... The reason is that Tahar Cheriaa yelled at me, saying: 'You haven't made a film in ten years! There's a script competition at the Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) and I haven't received anything from you...' Tahar Cheriaa had played a central role in completing The Hour of Liberation – a film he adored.

... I absolutely wanted to send him a scenario worthy of the man who had been a father to all of us young Arab and African filmmakers of the Tricontinental era. When I read it after I had sent it, I thought the committee would take me for a madwoman, as ACCT usually

awarded prizes to well-crafted, neorealist scenarios. Mine was the opposite, avant-garde in content and form."

Acclaimed by critics for its originality and the talent of its director, Layla wa zi'ab was distributed worldwide but censored in most Arab countries. Thanks to this new restoration we rediscover a work of great complexity, which even in its most imperfect moments speaks beyond its, albeit fundamental, feminist message.

Cecilia Cenciarelli

GHARIBEH VA MEH

Iran, 1974 Regia: Bahram Beyzaie

■ T. int.: *The Stranger and the Fog*. Scen.: Bahram Beyzaie. F.: Mehrdad Fakhimi, Firooz Malekzadeh. M.: Bahram Beyzaie. Scgf.: Iraj Raminfar. Int.: Parvaneh Massoumi (Rana), Khosrow Shojazadeh (Ayat), Manuchehr Farid (Zackaria), Esmat Safavi (Jeyran), Sami Tahassoni, Valiyollah Shirandami, Reza Yaghuti, Esmaeel Poor Rez, Mohammad Pour-Reza. Prod.: Rex Cinema and Theatre Co. ■ DCP. D.: 140'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato in 4K nel 2023 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Bahram Beyzaie. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro è stato realizzato a partire dal negativo originale scena e colonna ed eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Un ringraziamento speciale a Ehsan Khoshbakht / Restored in 4K in 2023 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in collaboration with Bahram Beyzaie. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. The restoration used the original camera and sound negatives and was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory. Special thanks to Ehsan Khoshbakht

Un altro capolavoro del *Cinema-ye Motafavet*, il nuovo cinema iraniano, è stato ritrovato e riportato in vita. Inaccessibile per decenni, lo straordinario *Gharibeh va meh* di Bahram Beyzaie, che narra di un misterioso straniero giunto su una barca alla deriva in un villaggio costiero dove si innamora di una donna, è stato completamente restaurato a partire dai negativi originali scena e colonna.

In un racconto infinitamente simbolico, fantasmi del passato, paesani retrogradi e forze che sfuggono al controllo dei personaggi trascinano lo spettatore in un vertiginoso labirinto di riti. Nella narrazione circolare meticolosamente strutturata del film, personaggi, tempi e spazi rimano e si rispecchiano l'un l'altro trasformando il cinema in un atto onirico. *Gharibeh va meh* e *Cherike-ye Tara*, di poco successivo, sono due dei film più intensi del cinema iraniano; in entrambi i personaggi sono il prodotto della reciproca immaginazione prima di trasformarsi in mito. Ad accomunarli vi sono inoltre i misteri del mare, l'uso di musica popolare preesistente al posto di una colonna sonora, la presenza del mito e del simbolismo, la forte influenza di teatro e letteratura classici persiani, ed entrambi pongono al centro (sia dell'attenzione/desiderio che del controllo) personaggi femminili determinati che vanno oltre i confini delle donne vittimizzate del cinema iraniano degli anni Settanta.

Ehsan Khoshtakht

Gharibeh va meh, o almeno alcune delle immagini principali di questo film, derivano direttamente dai miei incubi. All'epoca, la paura che si agitava dentro di me vivendo all'interno della società iraniana stava crescendo. La lettura e l'interpretazione del film da parte della critica, dopo la sua anteprima al Tehran International Film Festival, dimostrarono che i miei timori erano fondati: *Gharibeh va meh* era un avvertimento sul pericolo imminente a cui eravamo esposti, condizione che



Gharibeh va meh

la gente ignorava o sceglieva di ignorare. I critici intercettarono questo senso di minaccia nel mio film e scelsero di attaccarlo e di etichettarlo come 'incomprensibile' e 'antireligioso'.

Per questo mi commossi quando il messaggio del film, apparentemente indecifrabile per i critici iraniani, risultò chiarissimo a un critico inglese – credo si trattasse di “Films and Filming” o “Sight & Sound”. Non ricordo le parole esatte del suo articolo, ma l'essenza della sua argomentazione era che *Gharibeh va meh* era una sorta di premonizione degli eventi a venire, e che il suo regista/scrittore era “cinque anni avanti rispetto al suo tempo”. Quello che mi colpisce oggi è: come faceva lo scrittore a sapere cosa sarebbe successo in Iran cinque anni dopo il completamento del film? Ovviamente si trattava della regressiva Rivoluzione iraniana.

Ironia della sorte, mentre il film veniva definito dagli intellettuali iraniani “sconcertante e anti-Islam”, veniva

proiettato, senza il mio permesso, a una conferenza sull'Islam a Londra. In realtà *Gharibeh va meh* rappresenta un rifiuto a entrambe le accuse: un rifiuto dell'intellettualismo e della religione.

Bahram Beyzaie

Another holy grail of Cinema-ye Motafavet (Iranian New Wave) has been found and brought back to life. Impossible to see for decades, Bahram Beyzaie's dazzling Gharibeh va meh, about a mysterious stranger arriving at a coastal village in a drifting boat and falling for a woman, is now fully restored from original camera and sound negatives.

In this endlessly symbolic tale, ghosts of the past, narrow-minded villagers and forces beyond the control of the characters take the viewer into a dizzying labyrinth of rituals. In the film's meticulously structured circular narrative, characters, times and spaces rhyme and mirror each other, turning filmmaking into an act

of dreaming. Gharibeh va meh and later Cherike-ye Tara represent one of the strongest duos of Iranian cinema; in both, characters are the product of each other's imagination before transitioning into myth. They also share the mysteries of the sea, the use of pre-existing folk music instead of a musical score, the presence of myth and symbolism, heavy influence from Persian classical theatre and literature, and giving prominence (in terms of both attention/desire and control) to strong-willed women who transcend the confines of the victimised women of 1970s Iranian cinema.

Ehsan Khoshbakht

Gharibeh va meh, or at least some of its most essential images came right out of my nightmares. I realised the fear that was tormenting me in Iranian society was now growing even bigger within me. The critics' reading and interpretation of the film after its premiere at Tehran International Film Festival proved that my fears were right. Gharibeh va meh was a warning about an impending danger that people were either oblivious to, or chose to stay ignorant of. They saw the signs of the looming threats addressed in the film but opted to attack the film and label it as "incomprehensible" and "anti-religious".

However, I was moved when the same message, seemingly undecipherable for Iranian critics, was so clear to a writer from either "Films and Filming" or "Sight & Sound" who wrote a dispatch on the festival. I can't recall his exact words, but the core of his argument was that Gharibeh va meh was a premonition of things to come, and the director/writer is "five years ahead of his time". What shakes me today is how did the writer know what was going to happen in Iran five years after the film's completion? Of course, it was the regressive Iranian Revolution.

Ironically, while Gharibeh va meh was called a "baffling and anti-Islam" film by Iranian intellectuals, it was screened, without my permission, at a conference about Islam in London. In

fact, Gharibeh va meh is a rejection of both accusations: a rejection of intellectualism and religion.

Bahram Beyzaie

CHERIKE-YE TARA

Iran, 1979 Regia: Bahram Beyzaie

■ T. int.: *The Ballad of Tara*. Scen., M., Scgf.: Bahram Beyzaie. F.: Mehrdad Fakhimi. Int.: Susan Taslimi (Tara), Manouchehr Farid (antico guerriero), Reza Babak (Ghelich), Siamak Atlasi (Ashoub), Mahim Dayhim (vicino). Prod.: Leesar Film Group (Bahram Beyzaie) ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles

■ Da: Bahram Beyzaie ■ Restaurato nel 2022 a partire dai negativi originali presso Roashana Studios (Teheran). Il restauro è stato supervisionato dal regista e produttore Bahram Beyzaie / Restored in 2022 from the original negatives at Roashana Studios (Tehran). The restoration was supervised by director/producer Bahram Beyzaie

La perfetta mescolanza di mito, simbolismo, folklore e letteratura classica persiana che Bahram Beyzaie realizza in *Cherike-ye Tara* non ha eguali per complessità. E tuttavia, con l'eccezione di *Ragbar (Downpour, 1972)*, restaurato e riportato in vita un decennio fa, il regista – la cui produzione è la più coerente della cinematografia iraniana degli anni Settanta – è anche ingiustamente uno dei maestri più invisibili del nuovo cinema iraniano. Qui, oltre a dirigere, ha anche prodotto, sceneggiato, creato i costumi e le scenografie e montato un racconto ipnotico che fonde leggende cerimoniali del passato e vita contemporanea. Tara, vedova volitiva, incontra il fuggevole fantasma di un antico guerriero nella foresta vicino al suo villaggio. Le apparizioni si fanno più frequenti e infine il fantasma le parla, reclamando una spada che la donna ha trovato tra gli effetti personali di suo padre. Senza

la spada il guerriero morto non può riposare in pace. Ma quando la spada gli viene restituita è il suo amore per Tara a impedirgli di tornare nel mondo dei defunti.

Il completamento del film coincide con la rivoluzione del 1979 e l'ascesa al potere degli islamisti, ma non fu tanto il simbolismo politico che portò alla sua messa al bando per un tempo indefinito. Fu piuttosto l'immagine di una donna sia desiderata sia responsabile del proprio destino a irritare le autorità. (L'unica proiezione ufficiale del film avvenne al Festival di Cannes nel 1980.) Lo straordinario debutto di Susan Taslimi nel ruolo di Tara rimane invisibile agli occhi del pubblico. Alla sua intensità si accompagna l'interpretazione sicura di sé di Manouchehr Farid, attore abituale di Beyzaie.

Il film è influenzato da antichi schemi rituali: molte delle scene si svolgono parallelamente a un Ta'zieh, rappresentazione sacra sciita che commemora il martirio dell'imam Hussein. Il film potrebbe essere visto come un'interpretazione laica del Ta'zieh (oltre che come una lettura femminista di Kurosawa) in cui Tara, dopo aver perso gli uomini della sua vita, si rende conto che deve prendere in mano una spada e ridefinire la propria femminilità. In questo senso, l'ultima sequenza, uno dei momenti più alti del cinema iraniano, prefigura con la sua poesia epica le coraggiose lotte delle donne iraniane di oggi.

Ehsan Khoshbakht

Bahram Beyzaie's seamless blend of myth, symbolism, folklore and classical Persian literature in Cherike-ye Tara is unparalleled in its complexity. Yet, apart from Ragbar (Downpour, 1972), which was restored and revived a decade ago, the director with the most consistent body of work in the Iranian cinema of the 1970s is also, unjustly, one of the most invisible masters of the Iranian New Wave. Here, as well as directing, he has also produced, written, set and costume-designed, and edited a mesmeris-



Cherike-ye Tara

ing tale that fuses the ceremonial legends of the past with contemporary life. Tara, a strong-willed widow encounters the fleeting ghost of an ancient warrior in the forest next to her village. The ghost's appearances become more frequent and finally he talks to her, claiming a sword that she has found among her father's effects. Without the sword, the dead warrior can't rest. But when the sword is restored to him, it's his love for Tara that prevents him from returning to the land of the dead.

With the close of production coinciding with the 1979 revolution and

the Islamist takeover of the country, it wasn't so much the political symbolism of the film that led to its indefinite ban. Rather, it was the image of a woman, both desired and at the same time in charge of her destiny, which upset the authorities. (Cannes 1980 was the only official screening of the film.) Susan Taslimi's stunning debut in the role of Tara remained unseen. Her energy is matched by the self-assured performance of Beyzaie's regular collaborator, Manouchehr Farid.

The film is influenced by the patterns of ancient ritual as many of the scenes

occur in parallel with a Tàzieh performance, a Shia passion play, depicting the sufferings of Imam Hossein. The film could be seen as a secular interpretation of Tàzieh (as much as a feminist take on Kurosawa) in which Tara, having lost the men in her life, realises that she must pick up a sword and redefine her womanhood. In that sense, the last sequence, one of the greatest moments of Iranian cinema, anticipates in its epic poetry the bravery of the struggles of Iranian women today.

Ehsan Khoshbakht