

DOCUMENTO ARCHEOLOGICO E LETTURA CINEMATOGRAFICA

GIAMPAOLO BERNAGOZZI

IKAROS-FAILAKA

Testo: LUCIANO BOSIO e GIAMPAOLO BERNAGOZZI

Montaggio: PIERLUIGI BUGANÈ

Collaborazione: CLAUDIO COCCHI

Realizzazione: GIAMPAOLO BERNAGOZZI

PRESENTATO DALL'ISTITUTO DI STUDI CLASSICI-
ARCHEOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA.

Questi i titoli di testa di un documentario girato nel Kuwait da una équipe di studiosi, diretta dall'archeologo Gustavo Traversari dell'Università di Venezia, con la collaborazione dei topografi Nereo Alfieri e Luciano Bosio delle Università rispettivamente di Bologna e di Padova. Si tratta di un'opera che, nata all'interno di strutture scientifiche, si apre a quel particolare habitat socioculturale che ci viene restituito — ad esempio — dall'insistito rotare della testina di Alessandro Magno davanti all'obiettivo della macchina da presa, quasi ad offrire allo spettatore un primo contatto con le radici di quell'arte che ha determinato l'emergenza di Ikaros, in un chiaro rapporto fra il territorio e l'espressione artistica, fra la consistenza geografica e gli interventi dell'uomo sul paesaggio. La prima panoramica che si alza dal mare per scoprire l'isola, che il teleobiettivo capta nelle dimensioni del suo oggi, l'attracco della nave e le riprese sulla cartografia antica e moderna dovrebbero aiutare il lettore a collocare Ikaros nell'entroterra della sua storia.

In questo modo, lungo l'itinerario che tocca il *Sinus Persicus* l'impero di Alessandro Magno e le odierne coordinate geografiche del Golfo Arabico, si dà spazio al commento parlato che trova i suoi primi punti di coagulo in una iscrizione col nome dell'isola e in una particolare iconografia che si rapporta e si costruisce sulla eredità di un passato non certamente povero di esperienze.

« Nella parte settentrionale del Golfo Arabico, dove l'Eufrate, dopo aver ricevuto le acque del

Tigri, sfocia nel mare, si incontra l'isola di Failaka, appartenente allo stato del Kuwait.

Per la sua posizione presso la foce dei due famosi fiumi, direttrici di grandi eventi storici, e nel Golfo Arabico, ampia via del mare verso le regioni dell'oriente, Failaka sentì nel corso della sua vita, profondo e penetrante, il respiro di tre grandi civiltà: l'assiro-babilonese, la greca e l'islamica.

Dai Greci essa fu chiamata Ikaros, come sappiamo da Arriano, da Tolomeo e soprattutto da un'iscrizione trovata nell'isola. Questo nome è legato all'impresa di Alessandro Magno che, compreso dell'importanza strategica e logistica dell'isola, volle costruirvi una città, facendo di Ikaros una importante testa di ponte verso l'India per la flotta del suo ammiraglio Nearcos.

Failaka veniva così a riprendere, con Alessandro il Grande, quel ruolo storico che aveva svolto tanti secoli prima durante l'epoca assiro-babilonese. Sono i reperti archeologici, oggi conservati nei Musei di El Kuwait e di Failaka, a parlare di questo primo fiorire dell'isola, documenti che richiamano le antiche civiltà nate lungo le sponde del Tigri e dell'Eufrate ».

Nella costruzione — il più possibile coordinata — di precisi e funzionali rapporti fra immagine e parlato anche questo film si inserisce nella più ampia problematica del documentario — cosiddetto — d'arte. Il ruolo della macchina da presa, l'uso degli strumenti tecnici, lo spazio del teleobiettivo, le deformazioni del grandangolo rappresentano altrettanti momenti nei codici del fotogramma accompagnato dal commento, nei suoi nodi linguistici e nelle sue contrapposizioni musicali.

E' nella dicotomia di questi fattori, nell'uso non coordinato di questi elementi che ritroviamo le carenze prime di prodotti quasi sempre affrettati e generalmente occasionali. Proprio perché il documentario d'arte si presta all'equivoco di valenze non meditate, dove le immagini fotografiche sostituiscono il quadro e le riproduzioni

prendono il posto del monumento nel suo essere reale. Si tratta di film che si fanno in casa, che si inventano sulle cartoline, che si costruiscono nell'asettico ambiente degli studi e che recuperano una sorta di verginità culturale nell'aggiunta di un testo scritto — in altra sede e per altri scopi — da un critico, da uno studioso, da un esperto. Abitudini inveterate in antiche oleografie dove parole e immagini si dibattono in esasperate divaricazioni. Da una parte un testo che può anche essere eccellente nella sua originaria destinazione; dall'altra parte una serie di sequenze che rincorrono le parole e si adattano alle loro indicazioni: due momenti positivi che si fanno negativi proprio nella sfasatura di un sincronismo coatto o, almeno, costruito a posteriori. Un dibattito che nasce su contraddizioni « antiche », se è vero che Ranuccio Bianchi Bandinelli già nel 1952 parla di « ripresa cinematografica come di un discorso critico. E perciò riprese da farsi in stretta collaborazione col critico ». Se il rapporto è diverso, si raggiungono prodotti mediocri, « perché sono sempre, in fondo, il risultato di una giustapposizione, a freddo, del commento di un critico alla fotografia di un regista e il commento critico cade così, facilmente, nel retorico e nell'esornativo ». Secondo un disarticolato itinerario che non porta ad « afferrare e svolgere un problema vivo », che « è l'unico vero modo di 'divulgare' un qualunque fatto storico, culturale e scientifico ». In questo solo caso si creerebbe, per Bianchi Bandinelli, una opera aperta capace di coinvolgere anche lo spettatore. « Qualunque momento della storia dell'arte, dal Paleolitico a Picasso, offre degli spunti che possono interessare il pubblico, perché possono riferirsi a situazioni vive che il pubblico conosce o sulle quali è facile attirare la sua attenzione... ponendo in risalto il legame dell'opera d'arte con la società del proprio tempo » (*Che cosa pensano del cinema*, inchiesta di M. Gandin e di M. Mazzocchi, in *Cinema*, n. 83, 1 aprile 1952, pp. 163-164).

In questo senso l'Istituto di Archeologia dell'Università di Bologna aveva già maturato una serie di esperienze che vanno da *Il tempio della Fortuna Primigenia* ad *Ostia - Urbanistica ed economia*: due mediometraggi che portano nei titoli di testa i nomi di Alfieri, Bonora, Gualandi, Mansuelli proprio per enucleare, all'interno della costruzione cinematografica, una dialettica di pre-

senze impegnate a dare autenticità ai testi e alle regie di Bernagozzi e Buganè. Gli stessi autori che già avevano costruito con Francesco Arcangeli e con Piero Narcisi *Natura ed espressione dell'arte bolognese-emiliana* a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna e che con *Der Sieger*, con *Nein* o con *La spiaggia di Bocca-Mela* avevano ripercorso i non facili itinerari della pittura della rivolta che sfocia nel 1945, e della contestazione che esplode nel 1968. Esperienze pittoriche e paesaggi d'archeologia diventano, quindi, il binomio lungo il quale identificare un processo narrativo che non avrebbe dovuto risentire dello scarto fra parola e immagine proprio perché i testi e le sequenze venivano riplasmati all'interno di un'unica esperienza. In questo modo, secondo quanto sostiene Enrico Crispolti, « la soluzione, quando positiva, sarà... pienamente cinematografica — secondo un impiego totale del mezzo — ma anche, pienamente critico — secondo una prospettiva problematica strettamente specifica appunto al mezzo stesso. Sarà, insomma, una pagina, se così si può dire, di critica in termini cinematografici, diversa dalla pagina scritta, perché capace di un modo di esplorazione e d'una dimensione di discorso estraneo alla misura della pagina scritta. Ed in questo senso all'uomo di cinema converrà di non essere stato prevaricato dal critico d'arte figurativa, quanto piuttosto di essersi fatto strumento di questo per dire qualcosa in termini tuttavia soltanto suoi propri. E' chiara dunque la piena identificazione fra uomo di cinema e critico di arte, ma anche l'indispensabilità della presenza di ambedue le componenti; escludendosi così esiti di mera illustrazione di un testo critico scritto e dell'opera che ne è oggetto, o esiti di mera divagazione cinematografica sul pretesto di un'opera e dell'eventuale testo critico che la commenta », (in *Cinema documentario*, n. 1, aprile-giugno 1966, p. 28).

Ikaros-Failaka diventa così emblematico di un diverso modo di procedere lungo l'analisi di un momento archeologico: corredato dei documenti che lo rendono dialettico e arricchito di una ricognizione topografica che ne caratterizza i reperti e i monumenti. In questo soprattutto diverso dagli abituali e tradizionali sussidi didattici; dalle fotografie, dalle illustrazioni, dalle diapositive: momenti essenziali nella ricostruzione di un habitat culturale, ma incapaci, per la loro stessa

staticità, di dare coordinate geografiche, continuità dinamica al paesaggio, dinamicità di linee all'opera architettonica, compiutezza di impianti al monumento e allo scavo.

Proprio perché la validità dello strumento-cinema si recupera nella sua capacità di comporsi in ritmi. È quanto riconosce Luigi Chiarini (*Arte e tecnica del film*, Bari, 1965, p. 227) quando sottolinea l'emergenza di problemi particolari per le singole arti figurative e quando sostiene che scultura e architettura « si giovano per il loro stesso carattere di alcuni mezzi specifici del film. È intuitivo, per esempio, che rispetto alla prima il film può dare i diversi punti di vista senza soluzione di continuità (a differenza della fotografia), mentre per la seconda i movimenti di macchina (carrelli e panoramiche) rendono, come non è possibile a nessun altro mezzo, lo spazio esterno e quello interno ».

E di spazi interni ed esterni si deve parlare quando la macchina da presa passa dal teleobiettivo al grandangolo e panoramica, « senza soluzione di continuità » sino a scoprire i resti che la missione archeologica danese ha riportato alla luce dal 1958 al 1960.

« Presso la riva del mare un villaggio, risalente all'età del Bronzo, mostra la fitta trama delle opere murarie che delimitano i vani delle antiche abitazioni. In questo villaggio si imposta l'alto podio di un ambiente quadrangolare, nel quale è facile riconoscere un edificio sacrale.

In primo piano, davanti al luogo di culto e separata dal nucleo abitato, si può notare la massiccia costruzione di una fornace che testimonia le attività degli uomini di questo villaggio e, con la sua collocazione, anche una scelta di carattere urbanistico.

Un altro insediamento risalente, anche questo, all'età del Bronzo, lo troviamo più a nord. Uno spesso strato di conchiglie, che segna le pareti dello scavo ad un livello superiore a quello dell'antico abitato, denuncia una posteriore ingressione del mare che dovette coprire il villaggio, decretandone probabilmente la fine.

La presenza dell'acqua, ma questa volta per assicurare la vita agli uomini e agli animali, ritorna nei resti di una canaletta, destinata agli usi quotidiani della piccola comunità. Sopra la canaletta, infine, nell'alta parete di terra, sporge il roccchio di una colonna ad indicare le traversie

e gli sconvolgimenti succedutisi nel tempo. Intorno piccoli ambienti, muri, pozzi, pilastri: quanto rimane di una lontana vita associativa ».

Ritmato e spaziato da momenti musicali che vorrebbero rievocare i ritmi di un antico passato, lo speaker accompagna i nodi dell'immagine, le panoramiche, le carrellate e le zumate della macchina da presa ridimensionate — tutte — nell'architettura del montaggio. Esasperando (o, più semplicemente, utilizzando) tutti i movimenti della macchina da presa; quelli che Paul Haesaerts recupera nei suoi processi teorici e pratici, esaltando — in questo modo — tutta la tradizione di certo documentarismo belga. « Le divisioni dello schermo, le panoramiche verticali e orizzontali, le carrellate in avanti e indietro, le giustapposizioni di immagini in movimento, le sovrapposizioni, i confronti, la macrofotografia, gli obiettivi deformanti, gli schermi animati, le diverse illuminazioni, i tuffi, le esitazioni, le rotazioni della macchina da presa, ecco un complesso di mezzi espressivi, di forme sintattiche al servizio del cineasta-critico. Il linguaggio cinematografico è arricchito dalla musica e si allontana dall'immagine, si avvicina, l'accompagna o la precede per meglio rivelarla, per precisare volta a volta l'emozione dell'autore e l'emozione di colui a cui l'autore si rivolge. Anche il commento costituisce un mezzo di rivelazione, sia pure tradizionale, che prolunga idealmente la critica scritta... » (*Rubens nel cinema*, cfr. 9ª Mostra internazionale del film d'arte, Venezia, giugno 1970, p. 51).

Ed è lo stesso Haesaerts (*La critica per mezzo del cinema*, op. cit., p. 58) a sottolineare gli evidenti rapporti fra lettore e spettatore, fra possibilità positive del cinema e pericolosi slittamenti in negativo.

« Chi legge un libro d'arte è ormai più uno spettatore che un lettore. Come si presenta oggi, con testi brevi e numerosissime illustrazioni, il libro d'arte è a mezza strada fra il saggio scritto e il film sulle belle arti. Le possibilità del cinema come mezzo di presentazione delle belle arti sono così straordinarie che si può predire al film sull'arte un grande e rapido sviluppo.

Alcuni ostacoli possono tuttavia contrastare lo sviluppo del film sull'arte. Il primo è quello che incontrano quasi tutti i tentativi di usare il cinema come strumento di cultura, al di fuori delle finalità mercantili. Si tratta delle difficoltà finan-

ziarie, che nella nostra società... continuano paradossalmente a ostacolare, e spesso a soffocare, ogni tentativo disinteressato. Il secondo ostacolo, legato al primo, è la cattiva qualità. Il film sull'arte è una preda facile per registi poco esigenti».

«Grande e rapido sviluppo» che è rimasto più ipotesi che realtà nella generale contrazione del mondo del cinema «corto» e nella magmatica dequalificazione del documentario didattico. Con approdi tanto più infelici quanto più insistenti sono stati gli sforzi per dare credibilità e respiro a quel tipo di cinema che si andava auspicando sulle pagine delle riviste specializzate, negli anni '50. Secondo modelli e delusioni che ritroviamo, negli anni '60, nella documentazione raccolta dagli autori dell'ANAC nel *Libro bianco sul cortometraggio in Italia*. Per questa rinascita la redazione di *Cinema nuovo* nel suo primo numero (15 dicembre 1952, p. 28) sottoscrive una sorta di proclama del documentarismo, mentre *Cinema* nel 1956 (n. 161, 1 marzo, p. 29) con *Rinnovare il documentario* si propone di raccogliere «i buoni proponimenti dei giovani documentaristi» perché «il documentario — un poco per pigrizia, un poco per speculazione — è diventato fredda fotografia dell'editoria d'arte o dei tabelloni pubblicitari degli enti turistici. Nonostante questo fiorire di impegni, i risultati continuano ad essere opachi se Lino Micciché sarà costretto a parlare di «stato di arretratezza dell'Italia» alla IV Rassegna del film didattico-scientifico di Padova (*Bianco e Nero*, n. 12, dicembre 1959, p. 42). Ed è un opaco che ritorna a tesserarsi nelle più recenti esperienze di Padova e — in parte — in quelle della Biennale internazionale del documentario archeologico di Verona. Oppure sono i generici e superficiali approcci al mondo dell'antichità, l'attenzione ai suoi «fascini» più letterari che scientifici, il facile aggancio ad una dinamica convenzionale a determinare quelle sacche di inconsistenza che si attardano ancora sui modelli anacronistici di una archeologia tutta di maniera. Qualche volta colpa — anche — delle diffidenze che il mondo accademico e quello scientifico sembrano nutrire per gli apparati del cinema troppo spesso collegato — in un gratuito perbenismo estetizzante — al consumismo della *fiction* deteriorata, alla oleografia della cartapesta nella più trita violenza industriale. Se si colma anche questa frattura, se ingiustificate sopravvivenze crollano,

allora il documentario si riporta a costruzioni scientificamente precise e a connotazioni cinematograficamente dialettiche.

Nascono allora (e non sono che pochissimi esempi), *Aviazione e archeologia* di MAURIZIO MOSCHIONI e DINO ADAMASTEANU, *Siracusa nell'età classica* di Ugo. LA ROSA e LUIGI BERNABÒ BREA, *L'urbanistica di Pompei* di CARLO L. RAGGHIANI e CARLO VENTIMIGLIA. Accanto al nome prestigioso di LUCIANO EMMER (*La colonna Traiana*), quello di Carlo L. Ragghianti altrettanto ricco di sollecitazioni critiche e di esperienze cinematografiche. Sua una lunga serie di interventi critici e una ricca dimensione di approcci al documento e al critofilm: da *Urne etrusche a Volterra*, a *Storia di una piazza, la piazza di Pisa*, a *Terre alte di Toscana* dove «ha fatto ricorso a una serie di carrelli aerei, ottenuti mediante l'impiego di un elicottero, che, scanditi da inquadrature di palazzi e di chiese, raggiungono la piena espressione filmica (e quindi il suo poetico linguaggio rendendo criticamente la materia trattata (nel caso l'urbanistica) come non si sarebbe potuto fare altrimenti. Infatti il film ci mostra la costituzione e il carattere delle terre in cui sorgono città, paesi e villaggi, ma anche la struttura di questi e la loro formazione» (L. CHIARINI, *op. cit.*, p. 226). Per una felice ed apertissima collaborazione col governo Kuwaitiano anche a noi è stata data la possibilità di recuperare dall'alto, con un elicottero militare, il contesto geografico di Failaka e — al suo interno — i nuclei degli scavi, le zone archeologiche e le sopravvivenze di ambienti portoghesi e islamici. Il tutto alternato da riprese da terra o da carrellate dal basso non solo per spezzare alcuni ritmi e per ricostruirne altri ma anche per costruire — dentro al montaggio — spaccati di una lettura sempre diversa. Qualcosa che si avvicina (fatte le debite proporzioni) ai momenti più felici della serie di Folco Quilici de *L'Italia vista dal cielo*.

È l'alternarsi dei piani di ripresa a scoprire le rovine dell'acropoli della Ikaros fondata da Alessandro Magno, e sono il sostituirsi e l'intervellarsi di piani diversi ad evidenziare i documenti di cui parla il commento: dalle mura alle opere murarie, dall'area sacra agli edifici che si allargano verso il mare.

«Costruita nel punto più elevato dell'isola, la cittadella è circondata e protetta da un ampio e

profondo fossato difensivo, reso stabile da due robuste strutture murarie a secco che, correndo lungo le pareti dell'intero perimetro, offre una garanzia di forza e di sicurezza. Superato il fossato, si incontrano i resti dell'antica rocca che, coll'irregolare incrociarsi e sovrapporsi delle opere murarie, attestano l'avvicinarsi delle ricostruzioni succedutesi nel tempo. In mezzo a questi si apre un pozzo, la cui gradinata a chiocciola scende profonda per assicurare agli uomini il rifornimento dell'acqua.

Infine, al centro dell'acropoli, l'area sacra e il piccolo tempio in antis attribuito ad Apollo, con le pietre perfettamente squadrate, bianche al sole, e le basi delle colonne su cui poggiano i capitelli dalle eleganti volute ioniche. Poggiati ai lati della facciata del tempio, gli acroteri che ornavano il frontone.

Davanti al tempio, nel breve spazio libero, si erge l'altare rettangolare per i riti sacrificali; vicino a questo un'ara più piccola, di forma circolare.

Pur nelle modeste dimensioni e nella scarsità dei resti, il luogo di culto riesce ancora ad esprimere lo sforzo di recuperare, anche nella periferia, lo stile dell'arte greca.

Come hanno sostenuto i danesi, ad Ikaros, nei tempi ellenistici, esisteva una scuola locale, abituata alla lavorazione con strumenti relativamente semplici ed ispirata da una certa conoscenza del repertorio dell'architettura greca. Una conoscenza basata più sulle impressioni raccolte nei viaggi nelle grandi città, che su studi di monumenti stilisticamente puri.

La città greca, non ancora messa in luce, doveva stendersi ai piedi dell'acropoli e fra questa ed il mare, dove non poteva mancare il porto. Qui permangono, accanto alle tracce di un complesso edificio presso la spiaggia — forse abitazione di commercianti — evidenti e numerosi i segni che indicano una vasta zona archeologicamente interessante, come questo mattone che presenta il modulo di una misura greca ».

Spetta alla macchina da presa il compito di restituirci i segni di quell'arte periferica, l'impianto di uno spessore urbano particolarmente tenue. Gli sforzi di una riproduzione di modelli lontani e i risultati di orecchiati rifacimenti. L'altare, l'ara sacra, le basi di colonne, i capitelli non rimangono isolati in immagini fotografica-

mente fisse ma vengono contestualizzati nel testo del paesaggio: egualmente ancorato alla sua periferia. E basta una panoramica perché tutto si recuperi nella sua dimensione anche topografica. Proprio per questo una carrellata veloce con lo zoom può aprirci alla realtà di quelle case che si allargavano fra la città e il mare.

« Adeguata destinazione ritmica del mezzo filmico » e « nuova illuminazione esegetica »: questi gli approdi cui — secondo il CRISPOLTI (*op. cit.*, p. 32) — possono arrivare le macchine da presa con i loro movimenti di fronte alla staticità delle varie « opere d'arte ». Che anzi è indicativo il richiamo a Zevi secondo il quale « anche soltanto a livello 'riproduttivo' il mezzo filmico è il solo sufficientemente adeguato ad una lettura di opere architettoniche ». Sono, in definitiva, la poetica e la filosofia dei critofilms coi quali Ragghianti ha inteso « usufruire di tutte le risorse del film ed anche di nuove ricerche ed esperienze tecniche per mostrare la capacità del cinematografo per rivelare aspetti che in altro modo rimangono celati... ».

Sono queste le parole che maturano negli interventi al I° Convegno internazionale per le arti figurative (Firenze, giugno 1948) e che porteranno alla coscienza che « il linguaggio cinematografico, come quello verbale od anche quello grafico o in generale figurativo, può essere anch'esso non soltanto parola-espressione, ma parola-concetto o parola-azione » (C. L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Torino, 1950, p. 230).

Un difficile cammino che vede impegnato, negli stessi anni, Giulio Carlo Argan a sostenere che « per gli studi urbanistici... il cinematografo è o dovrebbe essere un essenziale strumento di indagine; precisamente di quell'indagine *stratigrafica*, per mezzo della quale ci rappresentiamo lo sviluppo di un nucleo urbano non soltanto nella successione e sovrapposizione degli stili architettonici, ma nelle condizioni di vita e di lavoro dei vari ceti sociali nel ritmo della produzione e degli scambi, nella complessità dei fatti di cultura, delle consuetudini, delle relazioni, delle contraddizioni che costituiscono il tessuto vitale di un aggregato urbano ». La ricerca cinematografica deve essere di supporto ad una indagine socio-esistenziale con una attenta documentazione « di quella architettura 'minore' così intensamente caratterizzata, che nelle sue forme riflette diretta-

mente la vita e le tradizioni di civiltà dei più operosi ceti sociali» (*Bianco e Nero*, n. 8, agosto 1949, p. 14).

A questi codici si rifanno, dall'alto, le immagini dell'oasi e la panoramica da terra che ne raccoglie le ultime testimonianze. Sono gli stessi schemi narrativi che recuperano allo spettatore la «bassa costruzione circolare dipinta di verde» mentre alcune carrellate dall'interno dell'edificio e dall'esterno ci restituiscono i suoi momenti religiosi e la sua geografia in un paesaggio continuamente battuto dai flussi di lunghissime maree (quelle studiate — assieme ad altri aspetti geografici — da Caputo e da Pieri dell'Università di Bologna).

Sono, in definitiva, le ultime immagini sulle testimonianze della civiltà islamica, sui resti dei suoi insediamenti e sulla città di oggi a ricomporre il quadro di Ikaros-Failaka nel succedersi delle sue tre grandi civiltà.

Fotogrammi e sequenze ad accompagnare il distendersi del commento musicale e del testo parlato:

«...più oltre, la viva macchia di una oasi con le rovine del vasto edificio e con i pozzi oggi asciutti, racconta uno spaccato di vita presente e passata. Del passato, quando l'acqua dava un aspetto del tutto diverso da quello di oggi: ricca di vegetazione e con ricchi pozzi che spiegano la notevole importanza assunta dall'isola nel commercio marittimo. Punto di approdo e punto di riserva anche — e soprattutto — di acqua.

Vicino all'oasi un altro fortino quadrato portoghese mostra quanto rimane delle sue mura di cinta e delle torrette angolari.

Lungo la spiaggia settentrionale nel respiro delle ampie baie si aprono gli antichi scali portuali, dove le imbarcazioni trovavano sicuro rifugio, come in questa riparata e profonda insenatura, vigilata da una tozza e bassa costruzione circolare dipinta di verde. Qui un'antica tradizione pone la sede di un vecchio santone.

La vasta insenatura, oggi deserta, ci riporta a tempi ormai lontani, quando le navi attendevano il flusso e il riflusso delle maree.

Tutto qui parla di una non facile esistenza dell'uomo. Un altro piccolo porto si stende al riparo della scogliera naturale, aperta in due punti all'acqua dell'alta marea per garantire un sicuro e tranquillo approdo alle imbarcazioni.

Il mare non poteva non essere parte essenziale della vita degli uomini; dall'antichità sino a tempi più recenti. Lo attestano l'iconografia antica e le barche di giunco: una fatica che si riproponeva, identica, a pescatori e a mercanti.

Si affacciano agli approdi, allargandosi presso la riva, i resti di un antico villaggio islamico, che cercava nel mare la sua ragione di esistere.

Sono ricordi e documenti di una civiltà islamica che fiorì a Failaka dopo quella assiro-babilonese e quella greca, e che si rivela veramente imponente nelle tracce di un grande e diffuso insediamento al centro dell'isola».

In questo modo, con la ricerca di una radice etnologica che si rapporta al dato archeologico, ci si avvicina al film kuwaitiano *Bas ya bahr* (*Il mare crudele*) di Khaled Al Seddik presente alla XII Mostra internazionale del Nuovo Cinema (cfr. *Quaderno informativo*, n. 68, Pesaro, 1976, pp. 139-141): un film dove il mare continua ad essere il protagonista nella tenace lotta e nelle tragiche sconfitte dei pescatori di perle. Ma, soprattutto, il nostro documentario — pur nei ridotti ritmi dei suoi esiti — vuol essere un'ennesima testimonianza ed un'ulteriore riprova che «il cinema è espressione tanto dell'oggetto quanto del soggetto che guarda. Il suo compito è quello di esprimere, con discrezione ma anche con la massima acutezza, ciò che altrimenti resterebbe nascosto». Come ha detto il già citato Haesaerts «le capacità di registrazione del cinema sono maggiori di quelle dell'occhio umano: il cinema può vedere un quadro da più lontano e da più vicino, spostarsi rapidamente da un museo all'altro, farsi aiutare dalle illuminazioni diverse, scalare i quadri, confrontarli nella loro interezza o nei particolari, mescolarli, facendo nascere composizioni nuove, inedite, profondamente rivelatrici dell'arte presentata. Fra tante possibilità si tratta di cogliere quelle che meglio rivelano la natura dell'opera...».

E basterà sostituire alla parola «quadro» il vocabolo «monumento», nella sua più ampia e dilatata accezione, per rendersi conto del significato e della utilità dello strumento cinema nell'ambito dell'archeologia.

*Istituto di Archeologia
Università di Bologna*