

Gina Annunziata

*La costruzione dell'identità italiana e dell'alterità coloniale
nel cinema muto italiano*

Nell'estate del 1911 l'Italia, allora presidente del Consiglio Giovanni Giolitti, entra in guerra contro la Turchia. Nell'ottobre dello stesso anno si avvia l'occupazione dei principali centri costieri della Tripolitania e della Cirenaica. Dopo un primo tentativo di creare un impero coloniale, naufragato con la sconfitta di Adua nel Corno d'Africa nel 1896, l'Italia riprova a espandersi in nuovi territori. Quando la Germania riconosce le pretese della Francia sul territorio marocchino (la cosiddetta *crisi di Agadir*), la situazione politica nel Mediterraneo sembra precipitare al punto da spingere l'Italia a risolvere con una spedizione militare la questione della Libia, lì dove era stata avviata un'opera di penetrazione finanziaria e commerciale, in particolare dal Banco di Roma di area cattolica, ostacolata dalla Turchia con lo scopo di sottrarre la Libia all'influenza italiana¹. La campagna libica ebbe appoggio da organi di stampa come il «Corriere della Sera», che sostenne la tesi del territorio libico quale miniera di grandi risorse naturali, risolvendo in tal modo il problema principale dell'economia italiana, ovvero la mancanza di materie prime naturali. La stampa cattolica, per sostenere l'espansione d'oltremare del Banco di Roma, alimentava la propaganda imperialista presentando la guerra contro la Turchia come una nuova crociata contro gli infedeli e l'occupazione della Libia come una conquista di anime alla cristianità, nonostante la posizione ufficiale del Vaticano, che riteneva la guerra una mera questione politica dalla quale la religione andava tenuta separata. Nel marzo 1911, nel quindicesimo anniversario della sconfitta di Adua, usciva il primo numero del settimanale «Idea Nazionale», espressione del nuovo

¹ Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra il Banco di Roma e la casa cinematografica Cines, cfr. R. REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma 1991.

movimento nazionalista, sulle cui pagine venivano chiamati in causa tutte le motivazioni possibili per giustificare l'imperialismo².

Poeti e intellettuali di spicco come Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio s'impegnano in prima linea³. Dopo appena cinque giorni dall'inizio delle operazioni navali nel porto di Tripoli, l'8 ottobre 1911 il «Corriere della sera» pubblica *la Canzone d'oltremare*, il primo contributo dannunziano in sostegno all'impresa libica. Sulla terza pagina del quotidiano milanese, D'Annunzio sintetizza tutti i motivi di propaganda nazionalista a cominciare dall'aspirazione a rinnovare il passato eroico dell'Antica Roma. Echi letterari sulla guerra in Libia si leggono anche a Parigi sul giornale «L'Intransigeant»⁴, una sorta di reportage poetici dalla 'quarta sponda' scritti da Filippo Tommaso Marinetti nel 1911, poi raccolti e tradotti in italiano ne *La battaglia di Tripoli* (1912)⁵. Nel mese di novembre il quotidiano «La Tribuna» pubblica il noto discorso pronunciato a Barga da Pascoli con il titolo *La grande proletaria si è mossa*:

Noi [...] che siamo l'Italia in armi, l'Italia al rischio, l'Italia in guerra, combattiamo e spargiamo sangue, e in prima il nostro, non per disertare ma per coltivare, non per inselvatichire e corrompere ma per umanare e incivilire, non per asservire ma per liberare. Il fatto nostro non è quello dei Turchi. La nostra è dunque, checché appaiono i nostri atti singoli di strategia e di tattica, guerra non offensiva ma difensiva. Noi difendiamo gli uomini e il loro diritto di alimentarsi e vestirsi coi prodotti della terra da loro lavorata, contro esseri che parte della terra necessaria al genere umano tutto, sequestrano per sé e corrono per loro, senza coltivarla, togliendo pane, cibi, vesti, case, all'intera collettività che ne abbisogna. A questa terra, così indegnamente sottratta al mondo, noi siamo vicini; ci fummo già; vi lasciammo segni che nemmeno i Berberi, i Beduini e i Turchi riuscirono a cancellare; segni della nostra umanità e civiltà, segni che noi appunto non siamo

² Cfr. E. GENTILE, *Le origini dell'Italia contemporanea: L'età giolittiana*, Laterza, Roma-Bari 2011.

³ Per maggiori approfondimenti sul ruolo degli intellettuali e dei media durante l'impresa libica, cfr. A. SCHIAVULLI, G. POZZI (a cura di), *La guerra lirica. Il dibattito dei letterati italiani nell'impresa di Libia 1911-1912*, Ravenna 2009; S. GENTILI, I. NARDI (a cura di), *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della Guerra di Libia*, Morlacchi, Perugia 2009.

⁴ I testi furono pubblicati dal 25 al 31 dicembre a cadenza quotidiana dal giornale parigino.

⁵ F. MARINETTI, *La Bataille de Tripoli*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1912; trad. it. *La Battaglia di Tripoli*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1912.

Berberi, Beduini e Turchi. Ci torniamo. In faccia a noi questo è un nostro diritto, in cospetto a voi era ed è un dovere nostro⁶.

La cinematografia italiana si attiva immediatamente a fornire una ricostruzione filmica del 'glorioso' passato, attraverso una serie di narrazioni delle antiche gesta, rievocate come una specie di *passepourtout* per l'occupazione d'inizio secolo.

I film sono concepiti dai primi produttori come un forte punto di costituzione di simboli e mitologie di un'identità nazionale artificiale, non trasmissibile, con eguali risultati, mediante altro mezzo culturale ed educativo. Questo vale soprattutto per gli anni d'oro quando – tra guerra di Libia e prima guerra mondiale – vengono celebrati sugli schermi di tutto il mondo i fasti di glorie nazionali del passato e concentrati sulla pellicola i termini del dizionario di base per la scoperta o riscoperta di valori comuni per il riconoscimento dell'idea di Patria e Nazione e dei rituali necessari per risvegliarli nel presente⁷.

Se da un lato il cinema *dal vero* documenta prontamente le azioni in Libia, si pensi a titoli come *La Guerra italo-turca*, (Cines, 1911), *Dolorosi episodi della guerra italo-turca* (Comerio Films, 1912), è soprattutto il film storico a essere investito come sostegno ideologico alla missione coloniale civilizzatrice⁸.

Una delle prime pellicole, per citare ancora Brunetta, «ad accendere scintille che contribuiscono all'esplosione, anche nel buio delle sale,

⁶ G. PASCOLI, *La Grande Proletaria si è mossa*; ora in ID., *Prose*, I, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1956, p. 557.

⁷ G. P. BRUNETTA, *L'identità del cinema italiano*, in *Un secolo di cinema italiano*, a cura di P. J. Benghozi, Il Castoro, Milano/ Museo Nazionale del Cinema, Torino 2000, p. 20.

⁸ La Libia diventa set naturale per il dramma popolare, per il film etnografico oltre che per il reportage di guerra. Oltre alla consistente corrispondenza filmata della Cines, con più di 80 film tra il 1911 e il 1912, vengono girati decine di documentari sulla guerra in Libia anche dall'Ambrosio, dall'Itala Film, dalla ditta Giovanni Pettine. Un ruolo particolare è ricoperto da Luca Comerio (1870-1940) che oltre ad accompagnare le truppe italiane in arrivo a Tripoli, sarà nominato operatore ufficiale dell'esercito italiano durante la prima guerra mondiale. Per una puntuale ricostruzione della produzione cinematografica in Libia rinvio alle ricerche di Luca Mazzei, cfr. S. BERRUTI, L. MAZZEI, M.A. PIMPINELLI, *Ni perdu, ni trouvé: idées pour une nouvelle filmographie de la première campagne italienne en Libye et dans les îles Égéennes, 1911-1913*, in *La mort des films*, a cura di L. Husson, D. Morgan, www.cms.kinetraces.fr, 2017, <http://cms.kinetraces.fr/images/docs/kte2-2017/kte2_web_4_5_berruti_p228-p245.pdf> (ultimo accesso: 28.12.2018); L. MAZZEI, M. CANOSA, *Immagine n. 4. Note di Storia del Cinema*, Cattedrale, Ancona 2011, pp. 31-114.

delle polveri nazionaliste»⁹ è senz'altro *La Gerusalemme Liberata* diretta da Enrico Guazzoni, presentata al pubblico italiano nell'aprile 1911. Concepito come trasposizione del poema di Torquato Tasso, il film, a pochi mesi dalla prima romana, viene accolto come immagine riflessa di quanto stava accadendo sull'altra riva del Mediterraneo.

Il fiore della gioventù italiana, i nostri fratelli, combattono sulla costa africana, col loro sangue trasformata in un nuovo ed ampio lembo della patria italiana. Combattono da eroi, e destano l'ammirazione non solo della patria, che di essi va altamente orgogliosa, ma di tutto il mondo civile, meravigliato di questa rinascenza dell'antico valore latino, degno erede di quel valore romano che di quelle spiagge aveva fatto un paradiso, dalla incoscienza turca lasciato diventare in così gran parte un deserto. I nostri fratelli combattono e vincono; e sulle moschee sventola il tricolore. È la eterna guerra della croce contro la mezzaluna: della civiltà contro la barbarie: della lealtà contro l'inganno; è forse (Dio lo voglia!) il principio della fine dell'immondo impero turco, vergogna dell'Europa, che da esso si lascia da quasi cinque secoli infettare per le gelosie che dividono i presunti eredi del turpe moribondo, del macellatore degli Armeni e dei Macedoni, dei cristiani e degli Ebrei. È adunque ridivenuta di moda la Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso¹⁰.

La prima crociata diventa nuovamente attuale nel 1918 al punto da spingere la Cines a realizzare una nuova versione ancora diretta da Guazzoni, dove nel finale viene aggiunta la scena dell'esercito alleato che, come ottocento anni prima, entra nella Città Santa¹¹.

Nel 1913 Guazzoni dirige *Marcantonio e Cleopatra*, film che sancì il riconoscimento internazionale della Cines come grande casa di produzione, con una pellicola di duemila metri che insieme alla *Gerusalemme Liberata* e *Quo vadis?* contribuì con una distruzione capillare in Europa e negli Stati Uniti al trionfo dell'industria cinematografica italiana. Dopo

⁹ G.P. BRUNETTA, *L'identità nel cinema italiano*, in *Un secolo di cinema*, a cura di P.J. Benghozi, Il Castoro, Milano 2000, p. 22.

¹⁰ ANON., *La Gerusalemme Liberata*, in «La vita cinematografica», Anno II, n. 21, 30 novembre 1911.

¹¹ «La bellissima film non è ancora finita. Enrico Guazzoni ha voluto che alla Gerusalemme di Goffredo di Buglione facesse riscontro la Gerusalemme italo-franco-inglese, di coloro che conquistarono la città santa nel 1917 in nome della civiltà. È inutile dire che anche la visione della Gerusalemme di oggi è riuscita, sullo schermo, perfetta». ANON., *La Gerusalemme Liberata nella riduzione cinematografica*, in «Giornale d'Italia», 25 aprile 1918.

un testo 'sacro' come il poema del Tasso, è la volta dell'archetipo della regina egiziana e della sua seduzione, reiterato per secoli fin dall'antichità in rappresentazioni pittoriche, scultoree, poetiche, letterarie e teatrali fino a giungere a forme popolari di spettacolo come il cabaret. La Cines indica come fonte, oltre alle *Vite* di Plutarco e al poema *Cleopatra* (1879) di Pietro Cossa, il testo di William Shakespeare *Anthony and Cleopatra*, che oltre ad essere presentato nella consueta forma condensata dei primi film muti, presenta varianti significative.

Nel testo shakesperiano la Roma di Ottaviano è luogo di civiltà, paradigma del maschile, del politico e del razionale. L'Egitto di Cleopatra, invece, è territorio di disordini, eccessi e piaceri corporali. Nella prima scena che la vede protagonista, l'attrice Gianna Terribili Gonzales, all'apice della carriera, veste i panni di una maga intenta a preparare una pozione magica accanto a una vecchia strega, accerchiata da serpenti. L'ingresso di Cleopatra sullo schermo è dunque esotico ed esoterico. Il costume esercita una funzione significativa anche nel caso del personaggio di Marcantonio che, come per Tancredi nell'incontro con Armida ne *La Gerusalemme Liberata*, cade nel disordine morale del mondo orientale, rappresentato nell'involuzione dell'abito di Amleto Novelli. Dapprima in uniforme militare al comando dell'esercito romano, si ritrova in abiti faraonici, sottomesso alla regina e piegato ai suoi usi e costumi.

Nell'estendere il non Occidentale al femminile, seguendo alla lettera una prassi orientalista di lunga data, l'immagine della sensualità manipolatrice di Cleopatra viene estesa a tutto l'Egitto. La retorica pubblicitaria affida la promozione del film alla raffigurazione della principessa egiziana avvolta nel celebre serpente. La subordinazione finale della regina e del suo paese è ancora una volta eco della politica coloniale italiana. Adattando al nostro caso l'analisi di Ella Shohat di film come *Intolerance* di Griffith o *Cleopatra* di De Mille, il collegamento del cinema all'antichità e a luoghi storici può essere letto come la celebrazione del suo potere etnografico e quasi archeologico. È in questo contesto che è possibile rintracciare nella rappresentazione dell'Egitto o di Babilonia una *struttura assente* del contemporaneo Oriente colonizzato e delle sue lotte nazionaliste. Il recupero del passato sopprime la voce del presente e legittima la possibilità di uno spazio dell'Oriente per le manovre geopolitiche delle potenze occidentali¹². La tragedia di Shakespeare si conclude con Ottaviano che ordina sia data

¹² E. SHOCHAT, *Gender and culture of empire. Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, in *Visions of the East: Orientalism in Film*, a cura di M. Bernstein, G. Studlar, I. B. Tauris, London 1997, pp. 24-26.

sepoltura ai due amanti con un funerale solenne ad Alessandria, mentre nella pellicola italiana il condottiero prosegue per Roma dove entra trionfante a cavallo, accompagnato da fasce e stendardi, trofei di scudi e lance, seguito da una processione dei vinti. Nella scena finale Ottaviano saluta, sotto la statua della Vittoria Alata, la folla che lo acclama. Su questa immagine si iscrive la frase latina “Ave Roma immortalis” (Salve Roma la Città Eterna)¹³. È questa una variante non di poco conto rispetto alla fonte shakesperiana che rende bene l’idea di quanto il film intenda esaltare i valori di superiorità e civiltà dell’Italia, costruendo l’immagine della nuova nazione nel recupero degli antichi valori. Vachel Lindsay coglie immediatamente la rilevanza politica di questa operazione culturale e ideologica:

Il lettore consideri il caso di *Antonio e Cleopatra*, il film della Cines che George Kleine importò in America dall’Italia. [...] È vero che si tratta di una glorificazione di Roma. Equivale a sventolare la bandiera italiana sopra quella egiziana, molto lentamente, per due ore. Dal punto di vista scenico la magnificenza è assoluta. Se invece paragoniamo il film a uno spettacolo da circo, la recitazione ha dimensioni elefantescche. Manca soltanto che si venda al pubblico limonata rosa¹⁴.

Marcantonio e Cleopatra veniva programmato accompagnato dalla proiezione di due documentari prodotti anch’essi dalla Cines: *Paesaggi egiziani* and *Regno dei Faraoni*. In tal modo, citando Maria Wyke,

The film literally cannot escape a colonialist inter-text. The documentary footage helps to authenticate the ensuing historical reconstruction but, positioned within a narrative of Roman conquest, the footage is itself authenticated as a display of legitimate Italian territorial possession. The historical film, and the narrative image of it promulgated in the Italian press by Guazzoni, also discloses what has been called colonialist cinema’s “visual infatuation with Egypt’s material abundance”¹⁵.

Un ulteriore riferimento al passato per avvalorare e rafforzare il legame con l’antica missione imperialista si rintraccia in un verso dell’*Eneide* virgiliana, nell’inquadratura che riprende i senatori intenti a votare per la guerra

¹³ Come riporta Maria Wyke, la scena dell’entrata trionfante a Roma è presente nella copia conservata alla Library of Congress di Washington, manca invece nella copia conservata presso la Cineteca nazionale di Roma, cfr. M. WYKE, *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York-London, p. 259.

¹⁴ V. LINDSAY, *L’arte del fim*, a cura di A. Costa, Marsilio, Venezia 2008, p. 85.

¹⁵ WYKE, *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History*, cit., p. 252.

in Africa: «Enea tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos»¹⁶. L'utilizzo dei versi virgiliani da parte di Guazzoni si inserisce in un rinnovato interesse filologico per Virgilio e per l'Eneide, preannunciando un recupero che avrebbe in seguito assunto una connotazione di carattere politico-ideologico ancora più forte nel periodo fascista¹⁷.

Il 1914 è l'anno di *Cabiria*¹⁸, una pellicola che ha avuto un ruolo non secondario nel ridisegnare l'identità italiana, traslando la guerra in Libia nelle guerre puniche nel momento in cui il Regno d'Italia stava per entrare nella Prima guerra mondiale. «Il terzo secolo a.c. – scrive D'Annunzio nella prefazione al film – [...] reca forse il più tragico spettacolo che la lotta delle stirpi abbia dato al mondo. [...] Il soffio della guerra converte i popoli in una specie di materia infiammata, che Roma si sforza di foggare a sua simiglianza»¹⁹.

Paul Porel, direttore del Théâtre du Vaudeville dove *Cabiria* fu proiettato per la prima volta in Francia, nel novembre 1915, rintraccia immediatamente la relazione tra antichità, attualità e il ruolo del poeta vate²⁰.

Un felice gioco del caso ha fatto in modo che il grande poeta Gabriele D'Annunzio abbia composto un film dove la sua ardente latinità ha previsto, raccontando una vicenda di 21 secoli fa, la sorte che la Storia riserva agli imperi basati sulla rapina. [...] La gioia che provo nel poter mostrare questo nobile spettacolo a Parigi è ancor più viva, in quanto D'Annunzio è stato uno dei più accesi sostenitori dell'Ingresso in guerra dell'Italia a fianco della Triplice Intesa²¹.

¹⁶ Tu, o Romano, ricordati di dominare i popoli (queste saranno le tue arti), di imporre le norme della pace, di risparmiare i sottomessi e debellare i superbi. P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, VI, vv. 851-853.

¹⁷ L'interesse per Virgilio durante il Ventennio culminerà nelle celebrazioni solennemente indette nel 1930 in occasione del Bimillenario della nascita del poeta, inserito all'interno di una strumentalizzazione più generale della romanità.

¹⁸ Per maggiori approfondimenti sul film di Pastrone, cfr. A. BARBERA, S. ALOVISIO, (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006.

¹⁹ G. D'ANNUNZIO, in P. CHERCHI USAI, *Giovanni Pastrone*, La nuova Italia, Firenze 1985, p. 50.

²⁰ Per maggiori approfondimenti sulla retorica tra imperialismo e razza nell'opera di D'Annunzio, cfr. J. M. BECKER, *Nationalism and Culture: Gabriele D'Annunzio and Italy After the Risorgimento*, Peter Lang, New York 1994; L. RE, *Più che l'amore: D'Annunzio's bitter passion and mediterranean tragedy*, in *Discourse Boundary Creation*, a cura di P. Carravetta, Bordighera, New York, 2013, pp. 131-147; ID., *Italians and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya, 1890-1913*, in «California Italian Studies Journal», 1, 2010, pp. 1-58.

²¹ P. PAUREL, in «Ciné-Journal», 4 dicembre 1915, ora in BARBERA, ALOVISIO (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 79.

Era ora il momento di esortare gli italiani a combattere in difesa di un'Italia idealizzata, nata nel fervore risorgimentale che poca aderenza aveva con la realtà. La costruzione della Nazione durante questo tempo di guerra, in un periodo che aveva visto il recente combattimento delle guerre coloniali in Africa, intende edificare l'idea del cittadino italiano che oltre a combattere per l'Italia, è capace di difendere e addirittura estendere i suoi confini territoriali. La razza, l'etnia e il genere si pongono come questioni centrali intorno a cui fondare la politica dell'identità italiana.

La guerra italo-turca prima e quella di Libia poi, sono, per l'ideologia nazionalista, due grandi banchi di prova, due ottime occasioni di aggregazione e di chiamata alle armi di tutte le forze della nazione. Le glorie passate dell'Italia sono assimilate in trasparenza alle situazioni presenti. Per gli spettatori i motivi dei film antiarabi [...] non possono non richiamare, in egual misura, quelli del nazionalismo che stava nascendo [...] Il cattolicesimo distrutto nei circhi è rappresentato trionfante, nell'affermazione della civiltà cristiana contro la barbarie del mondo arabo e pagano, e diventa un buon punto di appoggio e una cinghia di trasmissione altrettanto importante dei messaggi di conquista²².

Nella lettura che fornisce Rhiannon Noel Welch nel suo recente lavoro *Vital Subjects. Race and Biopolitics in Italy, 1860-1920* in cui Cabiria viene analizzata come un'opera epica che celebra l'invasione libica del 1911, momento rigeneratore della razza italiana²³, Pastrone appare rielaborare la perdita territoriale di quella che doveva essere la 'quarta sponda' della penisola, trasformando il ritorno di Cabiria come il recupero della terra perduta. Le sconfitte di Adua (1896) e Dogali (1887) erano state più volte rievocate dalla retorica propagandistica per sensibilizzare l'opinione pubblica a favore dell'impresa coloniale. E se l'occupazione dell'Eritrea era stata presentata con una metafora riproduttiva quale 'colonia primigenita' dell'Italia, la Libia è il luogo del ritorno della «stirpe ferace» dannunziana che si accingeva «a riprofondar la traccia antica in cui te stessa ed il tuo fato attingi»²⁴.

²² G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole. 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 209.

²³ Cfr. R.N. WELCH, *Vital Subjects. Race and Biopolitics in Italy, 1860-1920*, Liverpool University, Liverpool 2016.

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Merope*, in *Versi d'amore e di gloria*, II, in A. ANDREOLI, N. LORENZINI, (a cura di), Mondadori, Milano 1984, p. 650.

Lo spazio qui a disposizione non consente un'analisi di figure come Sofonisba o Bodastoret fortemente alterizzate, ma non si può non accennare a un personaggio centrale nella cinematografia italiana degli anni Dieci e Venti, che vive una transizione identitaria, fondamentale nell'alimentare l'immaginario collettivo con il mito 'dell'italiano brava gente', reiterando quel processo di lasciapassare per le azioni imperialiste degli anni Trenta in Africa. Si tratta di Maciste, interpretato da Bartolomeo Pagano, che da schiavo numida mulatto, diventerà, in uno dei primi esempi di *spin off*, nel film intitolato *Maciste* del 1915, un borghese dalla pelle bianca, che vive nella città Torino, nel frattempo espressione della modernità d'inizio secolo, lontano dalle rive del Mediterraneo. Nel film diretto da Luigi Romano Borgnetto e Vincenzo Denizot, il personaggio si mostra mentre si tinge la faccia di nero, svelando come la sua identità nera sia solo un mascheramento. È il 1915, il nazionalismo tocca vette altissime con lo scoppio della prima guerra mondiale, è necessario che Maciste venga 'sbiancato' per vestire i panni del gigante buono, archetipo dell'italianità²⁵.

Il *corpus* dei film a cui si è fatto riferimento merita un'analisi più ampia che lo spazio consentito ha permesso solo di avviare. Necessita inoltre di essere allargato per cogliere pienamente quanto, a partire dagli anni Dieci, il cinema italiano abbia svolto un ruolo peculiare di strumento culturale nel processo di definizione identitaria degli italiani, in un continuo confronto con l'*alterità*. Come si è visto, i discorsi prima poetici e letterari e poi filmici d'inizio secolo, intrisi di orientalismo, determinano il paradigma all'interno del quale rintracciare la definizione del concetto di nazionalità. Rappresentare l'Oriente antico, che sia la Gerusalemme della prima crociata, l'Egitto Tolemaico o la Cartagine delle guerre puniche, serve a costruire in maniera speculare i connotati dell'identità italiana²⁶. L'esotismo, la depravazione culturale di un mondo che interseca la concezione di uno spazio geografico come naturalmente italiano, si pongono come strumenti dell'*alterità*. Il processo di costruzione identitaria avviato dalla cinematografia italiana degli anni Dieci, ha continuato analogamente a declinare questo rapporto durante il Fascismo, proponendo sullo schermo degli strumenti culturali tesi a edificare l'immaginario collettivo nazionale.

²⁵ Cfr. J. REICH, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University, Bloomington 2015.

²⁶ Non si può non rinviare all'analisi dell'orientalismo come «stile di dominazione» dell'Occidente nei confronti dell'Oriente compiuta da Edward W. Said, un sistema di conoscenza dell'altro messo in atto dall'Europa a partire dal XVIII secolo per definire se stesso e i propri interessi territoriali e politici. Cfr. E.W. SAID, *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1978.

Un discorso che ha fin dall'inizio lavorato su un sistema di esclusione dell'*alterità* mai decostruito, basato su un'assolutizzazione univoca che oggi pone non poche questioni urgenti da affrontare in un momento storico in cui l'*altro* ha preso a essere un soggetto costante (da respingere) nella definizione della società contemporanea.