



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica**

Corso di laurea in

**DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA, E DELLO
SPETTACOLO**

**Analisi del film *Vergine Giurata* di Laura Bispuri: alla ricerca
del corpo e i suoi significati**

Relatrice:

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda:

Angelica Fabbri

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO I: ROMANZO E FILM A CONFRONTO.....	5
I.I IL TEMPO.....	5
I.II CHI È HANA?.....	6
I.III IL RAPPORTO CON LA FAMIGLIA DI LILA.....	8
AMERICA.....	9
ITALIA.....	9
I.IV IL FEMMINILE DI HANA.....	9
CAPITOLO II: IL TERZO GENERE.....	12
CAPITOLO III: VERGINE GIURATA E IL CINEMA CONTEMPORANEO.....	13
III.I IL CORPO AL CENTRO.....	13
III.II IL CORPO OPACO ED ERRANTE.....	15
III.III L'ATTORE.....	15
CAPITOLO IV: IL RAPPORTO TRA CORPO E SPAZIO.....	17
IV.I ALBANIA:LO SPAZIO ESTERNO.....	17
IV.II ITALIA: GLI SPAZI INTERNI.....	18
IL SENO NELLO SPECCHIO.....	18
LA PISCINA.....	19
CAPITOLO V: IL CORPO SESSUATO.....	21
CAPITOLO VI: LA REGIA DI LAURA BISPURI PER VERGINE GIURATA.....	22
VI.I LAURA BISPURI REGISTA.....	22
VI.II LO SGUARDO DI BISPURI SULL'ALBANIA.....	23
VI.III BOLZANO.....	25
VI.IV LA QUESTIONE DELLA DONNA.....	25
VI.V IL RAPPORTO CON GLI ATTORI.....	26
CONCLUSIONE.....	28
BIBLIOGRAFIA.....	29

INTRODUZIONE

Nel cinema contemporaneo si riconosce tra varie, un'attenzione comune, quella per il corpo. Usando le parole di Béla Balázs, scrittore del primo 900, il corpo mostrato nel cinema non diventa «una surrogazione delle parole, come nella lingua dei sordomuti, ma bensì la corrispondenza visiva dell'anima immediatamente incarnata»¹. Nello specifico, ai giorni nostri, il corpo filmico digitalizzato comincia a rivendicare la sua realtà, la sua fisicità, diventando una tematica narrativa chiave, ma anche una presenza d'immagine pregnante, attraverso i numerosi primi piani sullo schermo, che interrogano lo spettatore.

È all'interno di questo contesto che si colloca il primo lungometraggio di Laura Bispuri, *Vergine Giurata*, presentato per la prima volta al Festival di Berlino nel 2015, tratto dall'omonimo romanzo di Elvira Dones, scrittrice e giornalista di origine albanese, naturalizzata svizzera.

Sia nel testo letterario che nel film, la vicenda percorre con una narrazione discontinua, perché tratteggiata da flashback, la vita di Hana Doda, personaggio protagonista la cui identità sfugge a definizioni già conosciute. Hana indossa abiti maschili, eppure il volto di Alba Rohrwacher suggerisce un personaggio femminile. L'identità della protagonista ci appare indefinibile, perché il suo corpo lo è. La macchina da presa la segue fin da subito, e noi che guardiamo non possiamo che rimanere nel dubbio del corpo opaco di Hana. Sarà attraverso il suo viaggio dal suo paesino d'origine in Albania all'Italia, (nel libro invece si reca in America), e dagli estratti del suo passato, che riusciremo a comprendere la sua storia.

Hana, per necessità, cambia genere, diventa uomo: diventa Mark Doda. Nel suo villaggio, la sua transizione è accettata e normata dal *Kanun*, un codice etico e sociale che raccoglie i valori del popolo albanese, trasmessi oralmente attraverso i secoli, e raccolti in una prima edizione scritta del 193².

Hana si taglia i capelli, indossa abiti da uomo, imbraccia il fucile, fa lavori da uomo, beve raki, e fuma. Il suo è un gesto di riscatto sociale, perché le norme consuetudinarie albanesi regolano la società secondo un assetto patriarcale e maschilista, che pongono la donna come possesso del padre, del marito, e del fratello. Una società retrograda, che relega la donna in una condizione di subalternità totale, eppure è proprio in questa struttura rigida, che distingue nettamente i ruoli dei due generi, che la protagonista troverà un'opportunità. All'interno della narrazione, la transizione di Hana risulta nascosta nei dialoghi, implicita nel suo corpo.

¹ B. Grespi, *Figure del corpo*, Meltemi, Milano, 2019, p.89

² L. Scaldaferrì, *Leggere tra le righe: "La vergine giurata", storia di una burrnesh*, «Lo Spiegone», 22 gennaio 2021, al link: <https://lospiegone.com/2021/01/22/leggere-tra-le-righe-la-vergine-giurata-storia-di-una-burnnesh/#:~:text=All'interno%20del%20Kanun%20le,giorno%20d'oggi%20quasi%20disabitate.>

Hana è una vergine giurata, o per usare il termine esatto, (non tradotto), è una *burrneshë*, che significa “simile a un uomo”, “l’onore di essere uomo”. Questa parola infatti è composta da *burrë* che significa uomo, e dal suffisso femminile *-neshë*³.

La legge del *Kanun* quindi, giustifica cosa sia stata Hana in Albania, ma il suo arrivo in una nuova città, e quindi in una nuova comunità (italiana nel film, americana nel libro), diventerà l'occasione di un ulteriore cambiamento. Lo scopo della protagonista non è riacquisire nuovamente l'identità di donna persa precedentemente. Indossare i panni di Mark ha inevitabilmente cambiato la visione che lei ha su se stessa. Hana ha sperimentato un modo alternativo di essere (essere uomo appunto), ed ora non è disposta, seppur felice di abbandonare parte dell'identità maschile, ad accettarne una nuova imposta su di lei, dalla sua nuova comunità. Quella di Hana, non è una vicenda che offre una risposta, ma è una metamorfosi senza arrivo.

Muovendoci all'interno delle differenze tra romanzo e film, considerando le caratteristiche del cinema contemporaneo, e analizzando la dimensione del corpo da diverse prospettive, questo elaborato cercherà di indagare e porre sotto uno sguardo critico il film di Bispuri.

Scrive Barbara Grespi :«[...] da qualunque punto di vista lo si consideri, il cinema non ha rappresentato soltanto una riserva di gesti più o meno naturali, bensì lo strumento attraverso cui intrecciarli, rimodellarli, archivarli e trasmetterli, cosa che ha reso possibile anche nuove interpretazioni del fenomeno; prima tecnologia in grado di visualizzare il corpo in movimento, il cinema ha sviluppato un proprio pensiero sul gesto»⁴, e quindi aggiungerei, sul corpo.

³ Ivi

⁴ B. Grespi, *Figure del corpo*, Meltemi, Milano, 2019, p.11

CAPITOLO I: ROMANZO E FILM A CONFRONTO

All'interno di questo capitolo si cercherà di andare ad analizzare il film di Laura Bispuri, ponendolo a confronto col romanzo da cui è tratto.

Entrambe le narrazioni pongono al centro la storia di Hana, una donna di nazionalità albanese che, dopo aver perso tutti i suoi familiari, e aver dovuto aderire all'identità maschile per la sua comunità a Rrnajë, lascia dopo diversi anni il suo villaggio, per recarsi presso la cugina Lila emigrata in un altro paese. Durante questo periodo, tornerà a vivere autonomamente, riconciliata, dopo un lungo processo interiore, con la sua identità di donna.

1.1 IL TEMPO

Lo sviluppo temporale, all'interno del film e del romanzo, procede di pari passo. Inizialmente, ci viene presentato l'arrivo di Hana nella famiglia di Lila e, mentre questa linea narrativa procede in avanti, ci sono delle interruzioni, nel romanzo create da alcuni capitoli, e nel film attraverso dei flashback, che ci presentano il passato della protagonista.



Ciò che però differenzia le due narrazioni è la prospettiva storica. Nel film ci troviamo immersi in un mondo contemporaneo non esattamente definito, che appare semplicemente vicino a noi. Il romanzo invece, codifica in modo preciso la temporalità datando i capitoli. Inoltre, all'interno di questi, continui richiami al regime comunista in Albania, ci collocano in un contesto sociale ben preciso: durante, o dopo la dittatura.

LII CHI È HANA?

Nel romanzo Hana appare al lettore come una ragazza solitaria e schiva. Nonostante ciò, il personaggio riesce a ricavarci uno spazio di identità attraverso le relazioni con gli altri, e la passione per la letteratura.

Negli anni in cui frequenta l'università a Tirana, fa amicizia con una compagna di corso, Blerta, attraverso la quale scopre Hikmet, che alimenta la sua già insistente passione per la poesia. Nello stesso periodo stringe un legame con un altro studente, Ben. I due nutrono tenerezza e curiosità reciproca, ma Hana spesso lo evita, e ne perderà i contatti quando lui partirà per la Francia.

Hana, a Tirana, trova uno spazio per essere la donna che vuole: in città è libera. Lì le regole di genere non gravano su di lei, o almeno, non sono la dura legge della tradizione. Nella capitale può girare sola, può innamorarsi, ma soprattutto, non ha bisogno di un uomo a cui ubbidire.

Le uniche regole della città, sono quelle del regime comunista: «Le ragazze di Tirana si svestono nei parchi, quel poco che è concesso, quello che non è vietato e considerato indecente dalla morale comunista». ⁵

Nel film invece, la protagonista, interpretata da Alba Rohrwacher, sembra non avere altri appigli che le sue origini. Hana non ha amici, non ha amori, è sola. I contatti con gli altri si limitano a quelli con gli uomini del villaggio, con cui la donna condivide il legame con la montagna, e le regole del *Kanun*. Attraverso questo codice di diritto consuetudinario, la protagonista trova il modo per essere sé stessa attraverso le norme della tradizione: diventa una “vergine giurata”. Ora, per tutti, è pari ad un uomo.

Questa scelta drastica, nel film, viene giustificata attraverso il vissuto d'infanzia della protagonista. Dopo la morte dei genitori, Hana viene adottata da una famiglia del villaggio, che ha un'altra figlia, Lila. Attraverso i flashback, che mostrano la protagonista e la sorellastra nella quotidianità, lo spettatore riesce a ricostruire il carattere ribelle di Hana. La ragazzina corre, usa il fucile, e risponde indietro. Per questo suo carattere insofferente all'ubbidienza, e quindi inadatto ad una donna, secondo il *Kanun*, Hana diventerà uomo.

⁵ E. Dones, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano, 2009, pp.82.



Al contrario, nel romanzo, questa transizione di genere è giustificata da due eventi ben precisi.

Come già esplicitato per il film, anche nel romanzo Hana è rimasta orfana, ma secondo la storia narrata da Elvira Done, la ragazza verrà adottata dai suoi zii (in questo caso quindi Lila è sua cugina, e non una sorellastra).

Nel 1986, Hana frequenta ancora l'università, ma si recherà al suo paese, a Rrnajë, per prendersi cura dello zio, gravemente malato, che è rimasto solo dopo la morte della moglie. L'uomo le confessa che desidera che lei abbia dei figli, che si sposi con un uomo, per mandare avanti la casa dopo che lui sarà morto. Hana nega con furore: credeva che lo zio fosse diverso, che non seguisse il dettame maschilista del *Kanun*.

Un giorno Hana si reca come sempre in città per recuperare le medicine. Lo zio la avverte nuovamente: deve trovarsi un uomo che la protegga, non può andare in giro sola. Hana lo ignorerà, ma questa volta, sulla strada di ritorno, un camionista proverà a violentarla. Lei riuscirà a difendersi con un coltello. Dopo aver brancolato nel buio e nella neve tutta la notte, ritrova la strada di casa. Il mattino seguente si presenta allo zio vestita da uomo, e annuncia che il suo nome ora è Mark Doda.

La scelta di Hana, secondo la narrazione di Elvira Dones, è legata ad un evento traumatico, quello della violenza, ma anche, e soprattutto, all'affetto per lo zio, che per lei è come un padre. Hana vuole farlo felice, dando un uomo alla casa che presto il vecchio lascerà, e non potendo rinunciare alla sua libertà sposandosi, rinuncia al suo essere donna.

Ancora una volta, a differenza del film, è il legame tra la protagonista e gli altri personaggi che si rivela determinante. Bispuri, invece, ci restituisce un'immagine più slegata di Hana che, soprattutto all'inizio, sembra riesca a trovare il suo posto in mezzo agli altri solo grazie al *Kanun*.

Inoltre, sempre nel film, della sua passione per la letteratura non si fa cenno, e anzi, le parole, i dialoghi, non aiutano lo spettatore ad entrare nella sua storia. Sembra infatti che

Bispuri abbia voluto comunicare «caricando i gesti di significati emblematici e cercando nell'ambiente e nel rapporto tra questo e i corpi dei personaggi segni rivelatori.»⁶

I.III IL RAPPORTO CON LA FAMIGLIA DI LILA

AMERICA

Differente nei due racconti è anche il rapporto tra Hana e la famiglia di Lila.

Nel romanzo l'accoglienza in America della protagonista, che ancora si fa chiamare Mark, è calorosa e sentita. La scelta del luogo non è casuale: «In Europa ti bollano subito come un essere inferiore, soprattutto nell'Europa centrale e meridionale: se dici che sei albanese poi, sei fritto. Meglio l'America, da questo punto di vista.»⁷

Hana instaurerà subito un forte legame con Jonida, la figlia della cugina, che nonostante le domande curiose ed insolenti che le rivolge, nutre simpatia per lo zio Mark. Sarà Hana stessa a spiegare alla ragazzina la sua storia di transizione. Jonida si offrirà di insegnarle l'inglese, e quando Hana avrà un appartamento tutto suo, passeranno alcuni weekend assieme, raccontandosi confidenze e giocando coi trucchi.

Anche Lila è felice che la cugina abbia finalmente accettato il suo invito a casa, e le sue spinte a lasciare il villaggio. Più volte aveva scritto ad Hana delle lettere che non avevano mai avuto risposta. Ma ora finalmente è con lei, e non passa giorno in cui non cerchi di aiutare Mark a diventare una “donna normale”, il prima possibile. Lila le compra vestiti, in particolare articoli di lingerie, e una gonna.

Il marito di Lila invece, non sa bene come comportarsi con Mark. L'ha sempre vista come un uomo, e ora, goffamente, prova a trattarla in modo diverso, ma senza ostilità.

ITALIA

Nel film invece, il viaggio dall'Albania porta Mark in Italia. Hana suona al campanello della cugina, che abita a Bolzano. In questa narrazione Lila è contenta di vedere la sorellastra, ma ne è anche sorpresa, non l'aspettava. Il resto della famiglia invece risulta più respingente nei confronti dell'ospite inattesa, che sembra portare con sé un segreto, qualcosa di sommerso.

Ritorna anche qui la foga con cui Lila spinge Hana ad un ritorno all'identità femminile, cosa che però è bruscamente ostacolata dal marito, che è contrario al tradimento del voto di una vergine giurata. In generale poi, l'uomo si dimostra piuttosto maldisposto verso la protagonista.

Un elemento di continuità è l'atteggiamento impertinente di Jonida nei confronti di Hana, che nel film però, si accompagna con una nota di iniziale inimicizia. La ragazzina è

⁶ R. Vignati, *Vergine giurata*, in «Cineforum», n.55, fascicolo 4, maggio 2015, p. 30.

⁷ E. Dones, cit., p.131.

sospettosa, non crede che lo zio Mark sia venuto in Italia per quel “lavoro sfigato” al parcheggio delle auto. Il rapporto tra le due però diventerà centrale per la direzione che la narrazione filmica vuole prendere. Hana comincerà ad accompagnare la nipote in piscina, dove frequenta un corso di nuoto sincronizzato. Questo luogo ha una importanza rilevante nel film, (nel romanzo è completamente assente), e non solo permette di sancire l'amicizia tra Jonida e Mark, ma diventa anche la cornice spaziale che genera la riflessione sui corpi. Se nel romanzo l'attenzione per la fisicità è sporadica e affidata a pochi brani, spesso si accenna agli “ombelichi in vista”, conseguenza della moda dei pantaloni a vita bassa di quegli anni, nel lungometraggio è un tema centrale ed esplicito. I corpi nell'acqua, le persone sedute a bordo piscina, i dettagli curiosi come unghie smaltate e i tatuaggi, attraverso gli occhi di Hana, diventano un curioso spettacolo.

Guardando la nipote truccarsi nello spogliatoio, Hana prova anche ad approcciarsi allo specchio. Si guarda intorno circospetta, poi si passa l'eyeliner sotto un occhio: in un certo senso sperimenta e gioca, in modo maldestro, con la sua identità, prova a capire se tali pratiche estetiche possano riavvicinarla a sentirsi nuovamente donna.

La piscina inoltre fa da sfondo anche all'eros. Nel film, non ci è dato sapere se Hana abbia mai avuto un rapporto sessuale. Ci viene solo mostrato all'inizio, quando è ancora a Rrnajë, una scena in cui pratica dell'autoerotismo. Sarà proprio nei bagni della piscina, che la protagonista sperimenterà per la prima volta la sua sessualità con un uomo, Bernhard, il bagnino.

All'interno del romanzo, l'incontro intimo con l'altro sesso, Hana lo prova con un giornalista incontrato durante il suo viaggio intercontinentale. Patrick O'Connor è incuriosito dall'aspetto insolito di Mark, e in aereo le lascia il suo biglietto da visita. Hana lo contatterà dopo molto tempo, quando ormai ha abbandonato le sue sembianze di uomo. I due avranno degli incontri un po' bruschi e turbolenti. Poi, Hana deciderà di svelarsi fino in fondo, regalando la sua storia al giornalista, racchiusa in un diario. Il libro si conclude con loro due che fanno l'amore.

I.IV IL FEMMINILE DI HANA

A discapito delle differenze, c'è però, una cosa che accomuna fortemente le due narrazioni: il rapporto che Hana ha col femminile. Nel romanzo, Hana, nonostante sperimenti l'aria di libertà di Tirana, è disinteressata ad esaltare o esagerare il proprio aspetto secondo i dettami di ciò che è considerato femminile. Anche dopo la transizione, quando sarà in America con la cugina, la protagonista non ha fretta di riappropriarsi della sua identità di donna, ma soprattutto non punta ad essere sensuale, ma “normale”.

Similmente, nel film, tra il reggiseno di pizzo nero, e quello celeste, non sceglie mai il primo.



«Fuori sembra quasi donna. Manca però lo sguardo, l'angolatura da cui lei legge il mondo. Quando osserva la gente, Hana non vede una donna o un uomo.»⁸

La ricerca di identità della protagonista va al di là del binarismo di genere: «Certo, Hana riscopre il suo corpo, ma soprattutto scopre una libertà di essere che le permette di sfuggire al modello della donna civettuola ed esibita, proprio come schiava agli occhi degli uomini come potrebbero esserlo le contadine albanesi. Hana afferma un'autonomia in cui riesce a essere felice lontano dagli stereotipi sulla differenziazione di genere o dalle norme della femminilità approvata. E, ancora una volta, devi meravigliarti del gioco sfumato e tacito di Alba», osserva Jean Gili.⁹

⁸ Ivi, p.122.

⁹ Jean A. Gili, *Vierge sous serment. ENTRE DEUX MONDES, ENTRE DEUX SEXES*, in «Positif», n.656, ottobre 2015, p.49.

CAPITOLO II: IL TERZO GENERE

Per addentrarci meglio nell'analisi del film di Bispuri è necessario intraprendere un'analisi, anche se non esaustiva, sul contesto in cui avviene la transizione di Hana.

Come accennato, in alcune zone dell'Albania, soprattutto nelle montagne del Nord, le comunità orientano i propri comportamenti attraverso la legge del *Kanun*. Si tratta di una società maschilista, fortemente patriarcale e patrilineare, dove la nascita di una donna è quasi considerata una disgrazia. La donna ha solo il compito di ubbidire, essendo proprietà o del padre, o del marito.

Il *Kanun* però offre una sorta di redenzione da questa condizione di subalternità: giurare verginità a vita davanti a dodici uomini, capi clan della zona, diventando una *burrneshë*.

Essere riconosciuta come uomo diventa l'unico modo per una donna di acquisire quasi tutti i diritti che un uomo ha, a parte quello di voto, conquistando la libertà. Inoltre, come avviene per Hana nel romanzo di Elvira Dones, la transizione può diventare un modo che una donna ha per sfuggire ad un matrimonio combinato.

Spesso però questa tradizione più che diventare un mezzo di riscatto sociale, diventa l'unico modo che la famiglia ha per salvare il suo onore. In mancanza di un erede maschio, infatti, non ci sarebbe nessuna possibilità di vendicare, (anche con vendette di sangue¹⁰??), i torti fatti alla famiglia. La figura della vergine giurata invece pone una soluzione all'assenza di un erede maschio custode dell'onore, della discendenza, della possibilità di azione di un nucleo familiare.

Comunque, il fenomeno delle vergini giurate rimane una tradizione circoscritta in zone al giorno d'oggi quasi disabitate: il fenomeno delle *burrneshë*, e più in generale il riferimento al *Kanun*, devono essere contestualizzate soprattutto nel periodo antecedente al conseguimento dell'indipendenza albanese, ovvero nel 1912.

Recentemente alcuni studiosi hanno identificato il fenomeno delle vergini giurate come il "terzo genere", avendo all'interno di queste società un ruolo culturale e sociale caratteristico, che sfugge ai diritti e ai doveri sia degli uomini che delle donne¹¹.

¹⁰M. Negri, M. Di Piazza, R. Di Matteo, "Solo il sangue lava il sangue" *Il codice d'onore albanese*, *Insideover*, 2019, link: <https://it.insideover.com/reportage/donne/albania-sospesa/68033-2.html>

¹¹L. Scaldaferrì, *Leggere tra le righe: "La vergine giurata", storia di una burrneshë*, «Lo Spiegone», 22 gennaio 2021, al link: <https://lospiegone.com/2021/01/22/leggere-tra-le-righe-la-vergine-giurata-storia-di-una-burrnesh/#:~:text=All'interno%20del%20Kanun%20e,giorno%20d'oggi%20quasi%20disabitate.>

CAPITOLO III: VERGINE GIURATA E IL CINEMA CONTEMPORANEO

III.1 IL CORPO AL CENTRO

«Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazione alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano»¹² così scriveva Luchino Visconti in un celebre articolo del 1943. Secondo Cristina Jandelli, lo sguardo sul corpo del cinema neorealista sembra essere riaffiorato nel cinema degli ultimi anni.

«Il corpo si appropria dello spazio fisico invadendolo, soffocandolo con espressioni ravvicinate, dettagli anatomici [...]. Non solo nel cinema digitale il corpo appare potenziato, sembra il panorama complessivo a farne un discorso a sé, un tema visivo e uditivo dominante dell'estetica contemporanea»¹³.

Il corpo digitalizzato del cinema odierno sembra quindi volersi riappropriare della sua fisicità diventando protagonista sullo schermo. Non solo è cronicamente presente, ma diventa quasi una narrazione assestante: il corpo filmato diventa «un secondo schermo su cui scorre un film nel film, spettacolo di ciò che avviene all'interno (dell'attore, ma non solo) proiettato in superficie.»¹⁴

È in questa cornice che si inserisce il film di Laura Bispuri, *Vergine Giurata*. Nonostante lo sviluppo narrativo della storia sia accompagnato in modo significativo dai cambiamenti fisici di Hana, il tema del corpo pare ritagliarsi un suo spazio a sé.

Un esempio sono le scene girate in piscina, le quali appaiono quasi totalmente scollegate dalla narrazione dei fatti. L'attenzione alle figure dei corpi, sia da vicino che da lontano, la pedanteria con cui lo sguardo della macchina da presa si sofferma sui movimenti delle nuotatrici, ferma per un momento la storia nel suo susseguirsi. Il tempo si dilata, e mentre gli avvenimenti e i dialoghi rimangono in sospeso, il tema del corpo continua il suo sviluppo.

Unendo la transizione della protagonista, con lo sguardo sui corpi in costume, si ritrova un filo conduttore nella tematica del corpo, che permette al film di sviluppare i suoi significati. Nel corso del lungometraggio, infatti, a far capire allo spettatore cosa accade, non sono quasi mai i dialoghi, ma l'azione, o la semplice presenza dei corpi sullo schermo.

Jandelli aggiunge «i film si aprono frequentemente su scene che non prevedono dialoghi e riversano la tensione narrativa sul nudo agire del personaggio, un semplice gesto o un'azione fisica sottolineata possono dischiudere, con la forza della rappresentazione colta dallo spettatore nel suo dipanarsi, interi mondi interiori.»¹⁵.

¹² C. Jandelli, *I protagonisti*, Venezia, Marsilio Editori, 2013, p.29

¹³ *Ibidem*

¹⁴ B. Grespi, *Cit.*, p.83

¹⁵ C. Jandelli, *Cit.*, pp. 32, 33

Non casualmente, infatti, il film di Bispuri si apre con la lotta giocosa tra Hana, e altri uomini del villaggio, con un caprone. L'attenzione dello spettatore viene subito orientata in questa dimensione di corpi significanti. Le parole sono poche, urlate, perlopiù versi. Ciò a cui l'interpretazione di chi guarda riesce ad aggrapparsi è l'armonia di questi corpi, umani e non, immersi in un ambiente montano gelido. Il movimento armonico tra i soggetti coinvolti, e il paesaggio, catturano la nostra attenzione inserendoci in una dimensione di continuità tra umano e natura. Più nello specifico però, questa scena ci prepara ad una modalità di sguardo, con cui approcciarci al film.

È ancora in questa atmosfera silenziosa della montagna albanese, sempre nei primi minuti del film, che Bispuri ci mostra Hana all'interno delle mura di casa che compie diverse azioni quotidiane. La protagonista mangia, beve, fuma, ma non parla mai. Il nostro sguardo la segue, e cerca di captare, attraverso i suoi movimenti, chi sia questo personaggio dall'aspetto androgeno e poco definito. Vediamo poi la protagonista distesa a pancia in giù sul divano: Hana è vestita, muove delicatamente il bacino, e ansima. È in questa rappresentazione realistica, intima, e priva di elementi romanzati, che il piacere della protagonista viene offerto allo spettatore come primo indizio sull'identità di genere della protagonista.

In questo senso «I corpi disegnano azioni ed esse, accuratamente sottolineate dalla regia, si caricano di significati.»¹⁶.



¹⁶ Ivi, p.33

III. II CORPO OPACO ED ERRANTE

«È necessario che l'attore rifugga l'interpretazione, ovvero la simulazione della naturalezza, limitandosi semplicemente a offrire allo sguardo della cinepresa il proprio corpo opaco, enigmatico, ma soprattutto errante e intensivo»¹⁷. Così scrive Alberto Scandola riferendosi alla Nouvelle Vague, ma più in generale a una parte del cinema moderno che tenta di riprendere questo tipo di attenzione al corpo. Nonostante la differenza tra la prassi attorica tipica della Nouvelle Vague, e quella più contemporanea adottata per realizzare *Vergine Giurata*, il film della Bispuri porta sullo schermo corpi simili a quelli descritti da Scandola. L'identità sessuale indefinita della protagonista interroga fin dai primi minuti della narrazione le nostre categorie culturali. La fisionomia del suo viso richiama quella di una donna, eppure Hana porta abiti da uomo, il suo fisico è spigoloso, eppure piuttosto minuto, il suo corpo risulta opaco.

A dar voce alla nostra curiosità iniziale, e al nostro bisogno primordiale di definire l'altro, è la giovane figlia di Lila, che nel film, con la sua sfacciataggine, dà voce alle definizioni più immediate e semplicistiche, che noi non abbiamo coraggio di dire alla protagonista: “Sei un uomo stano”, “sei lesbica?”.

Sarà solo nel corso del film, che arriveremo a comprendere con maggiore precisione la figura di Hana, attraverso il suo corpo errante. Abbandonare le montagne dell'Albania, e arrivare in Italia, è un viaggio nello spazio che si accompagna ad un cambiamento fisico e psicologico. Il corpo diventa mezzo per fare esperienze fisiche, collocate nello spazio, è mezzo di viaggio da un paese all'altro, è appunto errante. Questo corpo però, come emerge nella messa in scena del film, è anche elemento dentro cui avviene un cambiamento, e quindi in un certo senso, per la protagonista si tratta di un altro viaggio da compiere.

III.III L'ATTORE

L'attore del cinema contemporaneo utilizza il corpo come principale strumento. Molto spesso questi personaggi mostrano almeno un tratto fisico marcato: è proprio la caratterizzazione del corpo, attraverso la gestualità e l'espressione del volto, che rivela la verità del personaggio.

Per Hana, ad esempio, sono le sue sembianze androgene, insieme ai suoi movimenti incerti, che costituiscono il suo tratto distintivo. È infatti nel suo corpo neutro, perché né uomo né donna, che si nasconde la sua storia. «I corpi che si agitano sullo schermo appaiono frutto di precise scelte immaginative, persino fisiognomiche»¹⁸, scrive Cristina Jandelli.

¹⁷ A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.90

¹⁸ Cit., p.30.

Nel caso di Hana, interpretata da Alba Rohrwacher, si può ipotizzare ci sia stata una specifica scelta registica nella scelta dell'attrice. I tratti del volto, la silhouette del corpo, ma anche la stessa figura di attrice nota di Alba, risultano coerenti con un personaggio alla ricerca di una femminilità propria, che non si riconosce nei canoni estetici volti ad affermare una netta casella di genere.

Il corpo dell'attore, infatti, è un «corpo-fantasma»¹⁹, cioè abitato da diversi significati che intersecano non solo quelli del personaggio e dell'interprete, ma anche l'identificazione del pubblico (che riguardi la singolarità, o il gruppo). Il corpo dell'attore non è un corpo naturale, ma bensì artificiale, perché appunto contiene dentro se stesso diversi fantasmi.

Scrive Alessandro Cappabianca «[...] la metafora stessa che l'attore incarna (il personaggio che impersona, uomo o donna), fa sì che il suo corpo, quand'anche si dia nella "naturalità" del suo essere fisico, acquisti una certa aura di travestimento, quindi di artificio.»²⁰ In particolare, per il corpo dell'attore cinematografico, si può parlare di «simil-corpo artificiale»²¹: esso è "simile" non perché imita il corpo, ma perché ne crea un altro, esaltandone e trascurandone delle parti tramite l'occhio della macchina da presa.

Inoltre, in questo discorso, si interseca la questione del "sesso" dei fantasmi. Il corpo dell'attore infatti mescola i suoi caratteri biologici, con il sesso del personaggio fittizio, e i diversi archetipi associabili ad entrambi.

Scrive Virginia Woolf nel 1928 a proposito del suo romanzo *Orlando*: «I sessi, è vero, sono diversi; eppure, si confondono. Non c'è essere umano che non oscilli così da un sesso all'altro e spesso non sono che gli abiti, i quali serbano l'appartenenza virile o femminile, mentre il sesso profondo è l'opposto di quello superficiale»²². Queste parole risuonano nella storia di Hana in Albania, dove la sua comunità le riconosce un'identità maschile: dentro il suo corpo di donna si cela un carattere virile, perché ribelle e vigoroso, riconducibile secondo l'immaginario comune, e secondo il *Kanun*, ad un uomo.



¹⁹ A. Cappabianca, *Alla ricerca del corpo perduto*, Roma, Bulzoni Editore, 2012, p.11.

²⁰ Ivi, p.11.

²¹ Ivi., p.13.

²² Ivi, p.23

CAPITOLO IV: IL RAPPORTO TRA CORPO E SPAZIO

Vergine giurata è un film che racchiude nella drammatizzazione dell'azione non eclatante, il significato pregnante che vuole trasmettere: e lo fa, attraverso i corpi. Il corpo, soprattutto quello di Hana, è un elemento esperienziale, che permette il viaggio e il cambiamento, ma è anche un mezzo di categorizzazione culturale.

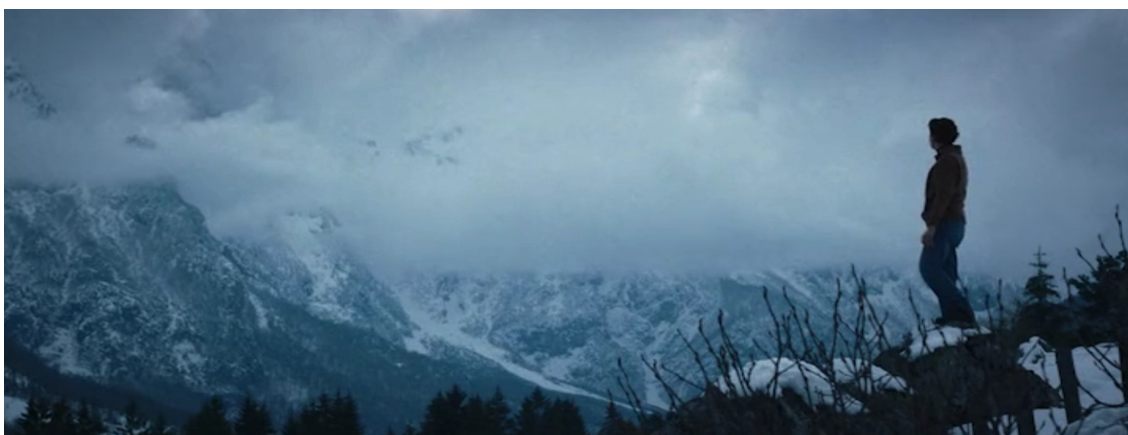
In questo capitolo, si andrà ad analizzare il rapporto di questi corpi in relazione con lo spazio. Da questo punto di vista, significativa è la contrapposizione del paesaggio urbano italiano con quello albanese.

IV.1 ALBANIA: LO SPAZIO ESTERNO

Una lunga sequenza iniziale del film, ci offre uno squarcio dello stato di natura che Hana sperimenta in Albania: immersi in un paesaggio montano inospitale, la protagonista e altri uomini, giocano animosamente con un caprone. La ripresa movimentata della macchina da presa (a mano), ci fa entrare in questo insieme di versi e gesti dinamici, dove l'uomo, in perfetta armonia con l'animale e l'ambiente circostante, sembra indistinto da ciò che lo circonda. Uomo e natura si trovano in una dimensione di continuità.

Questo è un inizio che si potrebbe identificare come nucleo assestante dal resto del film. Se infatti la storia di Hana si focalizza sulla ricerca dell'identità, del riconoscimento del suo corpo, da parte sua e da parte delle comunità in cui è immersa, questa prima scena ci mostra, al contrario, un'assenza di definizione dei soggetti coinvolti. La stessa protagonista, identificata da uno sguardo più attento della macchina da presa, pare sfuggire ad una definizione precisa di genere, date le sue sembianze androgene.

Un'altra sequenza significativa in questo senso è quella successiva, che vede Hana stagliarsi sul paesaggio montano innevato. Si trova all'angolo dello schermo e si guarda attorno. La ripresa ritrae la figura della protagonista come parte del paesaggio: Hana è in sintonia con questo ambiente, ma la sua posizione ai margini dell'inquadratura, e l'eco dei versi di animali lontani, sottolineano la sua solitudine.



Per il resto del film, questa continuità tra uomo e natura viene persa, ma rimane il forte accento sul paesaggio selvaggio dell'Albania. Quando Hana lascia la sua terra, la macchina da presa, sempre a mano, è più statica. Il nostro sguardo rimane spesso un passo dietro Hana, o la osserva dall'alto, sempre però ai limiti dell'inquadratura. Vediamo la protagonista di profilo, di spalle, dall'alto verso il basso, ma lei rimane sempre ai margini dello schermo. La grande protagonista, infatti, è ancora una volta la montagna, la sua verde e fitta vegetazione, i suoi versanti terrosi, e il mare, che danno ampio respiro alla figura di Hana. Nonostante ciò, la protagonista appare provata da un peso opprimente, è in allerta, il suo viso è teso, il suo sguardo vigile e titubante. Butta fuori l'aria con un respiro secco per scaricare la pressione del corpo: partire è faticoso, è una scelta senza ritorno.



La sequenza che vede Hana viaggiare sul battello segna il legame della regista con l'Albania, nato nei tre anni e mezzo serviti per la preparazione del film. «Nel periodo di ricerca ho conosciuto questo battello e mi ha colpito da subito moltissimo l'immagine di queste persone che scendevano dal nulla e si incamminavano per ore per raggiungere i propri villaggi. Mi ha dato subito una dimensione di un tempo diverso, sconfinato, isolato rispetto a noi»²³dichiara Bispuri. È una sequenza che rappresenta una sfida con l'attaccamento al reale, (elemento centrale nell'opera della regista), cercando di rendere lo “sporco”, e il carattere crudo del vero, attraverso i corpi e i gesti delle donne che a fatica, aiutate da Hana, trasportano fuori dal battello dei sacchi bianchi.

IV.II ITALIA: GLI SPAZI INTERNI

Rispetto all'ambiente albanese il setting italiano risulta più pieno. La scena comincia ad affollarsi di persone, ma anche di diversi elementi urbani: palazzi, pensiline delle fermate dell'autobus, scale mobili, alte reti di campi da calcio, le colonne del garage dove Hana lavora, riempiono e soffocano le figure umane sullo schermo.

²³ In «Internazionale», link: <https://www.internazionale.it/video/2015/04/09/laura-bispuri-vergine-giurata>

IL SENO NELLO SPECCHIO

In questo nuovo assetto paesaggistico, la protagonista ha l'occasione di fare i conti con la sua identità. Bispuri ci mostra che l'ultima volta che la protagonista si è guardata allo specchio, è stato poco prima della sua transizione. Da allora questo oggetto pare totalmente assente, dopotutto, lo specchio, ad Hana, in Albania, non serviva. Il suo specchio erano le persone della sua comunità, che la riconoscevano come uomo, e questo, le bastava.

In Italia invece, in ogni bagno c'è uno specchio, e lei è costretta ad affrontare il suo riflesso, a guardare il suo seno mentre viene liberato dalle fasciature che ogni giorno lo nascondono. Poi, si gratta nervosamente la schiena. I graffi che restano sulla pelle portano il segno del fastidio che la faccenda irrisolta della sua identità, “la questione del seno”, rappresenta per lei.

In queste sequenze, il busto di Hana non viene mai mostrato per intero. La sua nudità, infatti, compare solamente quando andrà ad abitare sola, e per la prima volta, mentre si asciuga i capelli, ci apparirà il suo seno nudo per intero. Anche se si parla solamente di dati biologici, è in questo momento che lo spettatore riesce ad affiancare un'identità femminile al personaggio che fino ad allora era apparso indefinito.

La liberazione del seno dalle fasciature, e sullo schermo, comunque non determina un passaggio di genere netto da parte della protagonista. Hana non vuole mettere il reggiseno, anche se “lo mettono tutte”. In questo senso la lingerie appare come un altro elemento d'intralcio, un'altra fasciatura al seno, anche se invece di nascondere vuole mostrare, sottolineare. In una scena, la figlia di Lila chiede ad Hana quale dei due reggiseni preferisca, se quello nero aggressivo o quello celeste più “puro”. Hana tocca quest'ultimo, ma non lo indosserà.

LA PISCINA

Lo specchio torna anche in un luogo significativo del film, la piscina. Nello spogliatoio, dopo aver osservato la nipote truccarsi gli occhi per le sue prove di nuoto sincronizzato, Hana, incuriosita, si avvicina al suo riflesso. Si guarda attorno per assicurarsi che nessuno veda quel gesto intimo e proibito che sta per fare, poi traccia una linea di eyeliner sotto l'occhio, si guarda. Non sa bene cosa stia facendo, forse tenta di capire se il trucco le possa essere d'aiuto per scoprirsi donna.



Il luogo della piscina è un ambiente centrale, che ci viene mostrato dalla macchina da presa attraverso uno sguardo attento e contemplativo: queste scene non hanno una funzione narrativa, non sviluppano la trama del film, eppure diventano centrali per poterlo capire. In quest'atmosfera di tempo sospeso, la maglietta bianca di Hana spicca tra i diversi corpi seminudi di uomini e donne.



Le caratteristiche specifiche che connotano e distinguono il corpo di ogni soggetto riconducono ogni individuo ad uno dei due generi. Le unghie smaltate, la peluria del corpo, definiscono nettamente uomini e donne. Hana invece, coperta da una maglietta bianca intonsa, col viso pulito e i capelli corti, sfugge a queste definizioni. Hana non è più l'uomo che era nelle montagne albanesi, in Italia ha sperimentato la libertà del suo corpo e la scoperta di questo nuovo mondo ha anche modificato la sua dimensione interiore e psicologica. Eppure, la sua metamorfosi non ha un arrivo, non punta ad una netta nominazione. La piscina, quindi, diventa teatro di corpi che provano a distinguersi, che rivendicano un'identità, (non solo di genere), attraverso la loro peculiarità, i loro significati culturali.

Paradossalmente però questo insieme di corpi differenti, attraverso lo sguardo della macchina da presa diventa un paesaggio di natura, dove manca la categorizzazione. I corpi si danno, si muovono liberamente, e le inquadrature ravvicinate paiono quasi astrarre i dettagli e le parti del corpo. I seni ricordano colline, la trama della pelle altre vedute naturali, creando un paesaggio indistinto.

Inoltre, come accennato precedentemente, l'ambiente della piscina fa da sfondo all'eros. Hana incontra per la prima volta il corpo dell'altro, dal punto di vista sessuale, nei bagni della piscina. Il corpo nudo di Bernhard le fa scoprire il desiderio, e proprio con lui sperimenterà la sua sessualità.



CAPITOLO V: IL CORPO SESSUATO

Secondo la prospettiva femminista le donne nella storia sono sempre state associate, anche se con sfumature differenti, ai loro corpi.

Un'analisi approfondita di questa tematica, attraverso una ricostruzione di tipo storico-filosofico, si può trovare nel saggio *“Il corpo sessuato”* di Bruna Giacomini, che è stata docente di Storia della filosofia contemporanea presso l'Università di Padova. Bruna Giacomini, all'interno della sua riflessione, evidenzia come nella contemporaneità, l'identità di una donna sia ancora eccessivamente legata al suo corpo. La dimensione fisica da elemento parziale della complessità dell'individuo diviene ciò che identifica ed esaurisce in toto l'“essere donna”.

Nello specifico, l'identificazione della donna col suo corpo sfocia in due direzioni opposte, che sembrano escludersi a vicenda, come se fossero contenute in due compartimenti stagni: l'identità di madre e quella di amante. Seppur entrambe le definizioni riguardano la sessualità della donna, una esclude automaticamente l'altra: come il corpo erotico si definisce desiderabile indipendentemente dalle sue capacità riproduttive, così il corpo gravido smette di essere associato al desiderio sessuale, accompagnandosi invece, a dei significati di approvazione morale e sociale.

Queste due categorizzazioni, che sembrano far eco a semplici stereotipi, in realtà hanno radici antiche che si sono tramandate, e in parte trasformate, nei secoli nella cultura occidentale. Nella mitologia greca la filosofia individua un primo seme di distinzione tra uomo e donna. Se per le figure femminili il focus rimane sul corpo, a quelle maschili, si associa, per opposizione, l'anima. Nello specifico, nel saggio si esplicita come la sessuazione del corpo femminile in antichità, diventava non solo caratteristica fondamentale della donna, ma anche un mezzo di de-umanizzazione. La donna era colei che era dominata da passioni smodate, mentre l'uomo veniva identificato come detentore del logos, e quindi di una qualità specificatamente umana.

Questa prospettiva la si può ritrovare anche nella storia narrata da Bispuri. L'ambiente montano albanese fonda la sua tradizione su una distinzione di ruoli di genere che si avvicinano al pensiero antico dei greci: secondo il codice del Kanun, infatti, è l'uomo a rappresentare l'autorità assoluta a cui la donna deve appellarsi e ubbidire.

La prospettiva filosofica della professoressa Giacomini prosegue poi con il pensiero predominante della figura della donna nella modernità. Se nel mondo greco il corpo sessuato della donna diventava perno di emarginazione dalla comunità, e addirittura mezzo di esclusione all'appartenenza al genere umano, secoli dopo Jean-Jacques Rousseau arriverà invece ad affermare che “la donna è uomo”.

Un'affermazione rivoluzionaria per il tempo, ma non abbastanza da far sparire l'ingombrante presenza del corpo femminile. Nel pensiero di Rousseau, infatti, l'uomo diviene modello dell'umano, metro di paragone. In questa prospettiva quindi la donna rientra nel genere umano, da cui era stata esclusa in tempi più antichi, ma solo per ciò che l'avvicina all'uomo. Ciò che la rende inferiore ancora una volta è la differenza del corpo: il corpo sessuato della donna in questo periodo filosofico diventa la chiave per una condizione di subalternità.

Ciò che sostiene la docente nel suo saggio, risulta chiaramente applicato nella comunità albanese di Hana. Non solo, come abbiamo accennato, l'uomo ha autorità sulla donna, ma la condizione di subalternità del genere femminile è data dal sesso del loro corpo.

In un flashback del film ci viene mostrato Hana che porta a pascolare un gregge di pecore da sola. Dal nulla alcuni uomini cercheranno di violentarla, ma poi se ne andranno. Il loro gesto di violenta profanazione appare chiaramente come un avvertimento: se sei donna non puoi uscire sola, non puoi essere libera. La chiave di potere di questi uomini su Hana è la violenza sessuale. Ancora una volta il corpo sessuato femminile diventa ciò che differenzia chi ha potere e chi non lo ha. L'unica possibilità, infatti, che hanno le donne di questa comunità per riscattare la loro condizione di subalternità è essere riconosciute come uomini, diventando vergini giurate. Promettere verginità a vita, e quindi rinunciare al potere generativo del proprio corpo, ma più in generale abbandonare la propria sessualità, è la chiave per cessare di essere donna.

CAPITOLO VI: LA REGIA DI LAURA BISPURI PER VERGINE GIURATA

VI.1 LAURA BISPURI REGISTA

Laura Bispuri, si è laureata in lettere e filosofia con indirizzo cinematografico, per poi viaggiare in Spagna con appresso una piccola telecamera, per poi non abbandonarla più. Tornata in Italia, infatti, comincia a girare piccoli corti e un documentario, e frequenta un corso di regia e produzione, offerto dalla casa di produzione e distribuzione cinematografica Fandango.

«Quell'esperienza mi è servita per girare quello che considero il mio vero esordio nel mondo del cinema, e cioè *Passing Time*, cortometraggio che vinse il David di Donatello, e subito dopo *Salve Regina* e *Biondina*. *Vergine giurata* è stata la naturale conseguenza di questo percorso. Stavo cercando una storia adatta alle mie corde e un amico mi disse che leggendo il libro di Elvira avrei scoperto qualcosa che mi apparteneva e che in parte avevo già espresso attraverso i miei primi lavori, caratterizzati da un forte interesse per la corporalità dei personaggi»²⁴, così afferma Bispuri in un'intervista per la rivista Ondacinema. E così dalla ribellione dei ruoli precostituiti da parte di Chiara in *Passing Time*, ma anche da parte di Biondina nell'omonimo cortometraggio, e dall'amore di un corpo diverso come quello di Attilio in *Salve Regina*, nasce il primo lungometraggio della regista, che concilia l'attenzione al corpo con la questione dei ruoli sociali imposti all'individuo.

La realizzazione del film comunque ha tenuto conto del “cuore” del romanzo, e in fase di sceneggiature non sono mancati i confronti con l'autrice Elvira Dones²⁵. Spiega Bispuri in un'intervista «Io e Francesca Manieri scrivevamo la sceneggiatura e ogni tanto facevamo dei collegamenti Skype con Elvira che in quel periodo viveva a San Francisco. Facevamo con lei delle chiacchierate, ci scambiavamo idee, pareri, le facevamo delle domande, senza che lei avesse letto il nostro lavoro. Personalmente, ho sempre tenuto un filo continuo con Elvira, poi ho preferito che vedesse direttamente il film. Sono contenta che lo abbia amato nonostante sia normale trovare delle modifiche. Noi abbiamo provato ad aderire al cuore del romanzo, cercando di avere una libertà di adattamento. Le differenze sono tante, ma il cuore è lo stesso. Elvira l'ha riconosciuto»²⁶.

²⁴ C. Cerofolini, *La donna che visse due volte: intervista a Laura Bispuri*, in «Ondacinema»
link:https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/donna_che_visse_due_volte_intervista_laura_bispuri.html

²⁵ M. Palombella, *Intervista a Laura Bispuri regista di “Vergine Giurata” e “Figlia mia”*, in «Longtake», aprile 2019, Link: <https://www.longtake.it/news/intervista-laura-bispuri-regista-vergine-giurata-figlia-mia>

²⁶ E. A. Bose, *Intervista a Laura Bispuri regista di Vergine Giurata e Figlia mia*, in «Taxidivers», luglio 2019 Link: <https://www.taxidivers.it/117657/interviews/interviste/intervista-a-laura-bispuri-regista-di-vergine-giurata-e-figlia-mia.html>

Inoltre, come punti di riferimento esterni per le sue opere, Bispuri cita autori come Dardenne, e Pasolini, e per i film singoli *Sister* di Ursula Meier, *La gabbia dorata* di Diego Quemada-Diez, e l'intera opera di Garrone.

VI.II LO SGUARDO DI BISPURI SULL'ALBANIA

Nonostante la regista non conoscesse bene né l'Albania, né la legge del *Kanun*, dopo la lettura del romanzo, Bispuri si interessa e si documenta sulla tradizione delle vergini giurate, e si reca più volte in Albania (al confine tra Kosovo e Montenegro) per venire a contatto coi luoghi, e le persone del posto. La sceneggiatura, scritta assieme a Francesca Manieri, con cui aveva già collaborato, tiene conto anche del punto di vista offerto proprio dagli abitanti di questi luoghi, dove la regista durante le ricerche sembra essersi integrata. Bispuri attraverso questa esperienza si lega a quella terra, e la malinconia che le resta, finite le riprese, permea anche nel film «Tutto il mio film, per come è strutturata la storia, è un continuo ritornarvi, e anche nella scena finale, con le due protagoniste riprese mentre cantano una melodia albanese, esiste questo sentimento di malinconia derivato dal ricordo di un luogo in cui non si può ritornare ma che non si riesce a non amare»²⁷.

Le scene in Albania insieme alla parte girata a Bolzano, e non in America come nel romanzo per questioni di budget, creano una narrazione diacronica di movimenti opposti²⁸ : se nel paesino montano assistiamo al percorso di Hana che diventa uomo, in Italia la protagonista riscopre la sua identità di donna. Eppure, questo puzzle di spazio e tempo riesce ad esprimere un'armonia finale ben riuscita, che unisce un mondo lontano con un presente vicinissimo. «Pur partendo da un tema arcaico come quello delle vergini giurate, volevo che la storia entrasse nel mondo contemporaneo per parlare delle creature di oggi, che ancora non capiscono se sono uomini o donne»²⁹, afferma la regista. È un film che unisce una tema tradizionale, poco conosciuto, come quello delle *burrneshë*, e che però parla anche di un tema estremamente attuale come quello dell'identità, tematica personale e vicina della regista³⁰????.

Vergine Giurata è un film di opposti, (maschio femmina, modernità e tradizione, città e territorio extraurbano, ambienti chiusi e aperti), «che però, attraverso il lavoro sulla

²⁷ Ivi

²⁸ Ivi

²⁹ Ivi

³⁰ https://www.google.it/search?q=laura+bispuri+intervista&scas_esv=585377872&sxsrf=AM9HkKmOg5_L2RECUTPBeoMUOTKq_Xe3UQ%3A1700989684202&source=hp&ei=9ApjZbvoCO2A9u8P-q-I2Ag&iflsig=AO6bgOgAAAAAZWMZBAcOtp7Fir2rRN5Q9gwlSpwEN8xz&oq=laura+bispuri+in&gs_lp=Egnd3Mtd2l6lhBsYXVyYSBiaXNwdXJpIGluKgIADIEECMYJ0i9K1AAWKEjcAB4AJABAJgBgQOgAeEMqgEIMTMuMi4wLjG4AQPIAQD4AQHCAGsQABiABBixAxiDAcICERAUgIAEGLEDGIMBGMcBGNEDwgIOEC4YgAQYigUYsQMYgwHCAGsQLhiABBixAxiDAcICDhAAGIAEGIoFGLDGIMBwgIIEC4YsQMYgATCAGgQLhiABBixA8ICCBAAAGIAEGLEDwgIFEC4YgATCAGUQABiABMICCAuGIAEGMcBGK8BwgIIEAAYgAQYywHCAGYQABgWGB4&scient=gws-wiz#fpstate=ive&vld=cid:7d8e16bf,vid:qOavs_Wc9mE,st:0

fotografia, ho voluto cercare di rendere armonici, utilizzando stile e colori uguali tanto nella parte Albanese che in quella italiana. La stessa impostazione del film, con le due parti presenti alla pari e non subordinata una all'altra, lo dimostra»³¹.

Per l'autenticità delle location, per il rispetto della verosimiglianza dei personaggi di quell'ambiente, *Vergine Giurata* sembra rispettare le regole del cinema del reale, facendole dialogare però con dei momenti centrali di osservazione: «la mia idea di cinema nasce da un'impronta totalmente reale, con una capacità però di avere momenti più lirici, che potevano esistere solo se il reale fosse stato assolutamente veritiero. Cercavo un equilibrio tra una realtà concreta e uno sguardo molto discreto».³²

In *Vergine Giurata* tutti i piani sequenza sono girati senza impedire alla macchina da presa di muoversi interrompendo la linearità di quel movimento. Allo stesso tempo però «tutto ciò che vediamo si rispecchia su Mark e in qualche modo è la rappresentazione del suo mondo interiore»³³.

VI. III BOLZANO

Le riprese fatte a Bolzano rimandano ad un luogo privo di riferimenti e riconoscibilità.

Afferma Bispuri: «molto è dipeso da ragioni pratiche legate da una parte al fatto che, girando a Bolzano, volevo eliminare la presenza delle montagne che in qualche modo contraddiceva il senso di libertà che quel luogo mi doveva dare. Ho fatto un lavoro al millimetro, respirando la città attraverso le sue presenze umane o filtrandola mediante una visuale parziale, come può esserlo la cornice di una finestra, e anche adesso quello spazio allargato continua a non mancarmi. In più, durante il montaggio abbiamo fatto di tutto per non allontanarci dal personaggio di Mark, rimanendogli sempre addosso. Una scelta in cui ho sacrificato inquadrature belle ed evocative».

VI.IV LA QUESTIONE DELLA DONNA

Il sottotesto del film interroga il confine dell'identità tra i due generi, ma tratta anche la condizione della donna, sia in Albania, sia in Italia. Nel villaggio albanese, è chiaro, che Bispuri getta uno sguardo indagatore sulla cultura fortemente patriarcale, ma senza giudicare, nel rispetto della tradizione, puntando invece di più il dito contro la cultura occidentale che si sente tanto più progredita. Spiega la regista: «In questo senso, Mark e la figlia italiana di sua sorella Lila, si aiutano una con l'altra nel tentativo di uscire fuori dalle proprie gabbie. La storia risente di alcune problematiche che ancora ci appartengono e che

³¹ C. Cerofolini, *La donna che visse due volte: intervista a Laura Bispuri*, in «Ondacinema»
link:https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/donna_che_visse_due_volte_intervista_laura_bispuri.htm

³² Ivi

³³ Ivi

riguardano principalmente il grado di libertà che abbiamo oggi come esseri umani e come donne. Nella scena finale riassumo questa ricerca di libertà nella felicità di Hana e Lila, contente di essere finalmente se stesse»³⁴.

Comunque, un accenno della condizione femminile si ritrova già in una delle prime scene in cui vengono inquadrare delle donne chine che caricano dei sacchi sui muli, mentre Hana si allontana sul battello. Come spiega la stessa regista «l'ultimo sguardo di Mark su queste donne piegate, che rappresentano la fatica del femminile, credo che ci sia un legame con tutto il film anche su questo racconto di fatica di percorsi femminili che però nel nostro caso arrivano ad una liberazione»³⁵.

Inoltre la regista afferma l'importanza della presenza di registe donne nell'industria cinematografica italiana «per creare un immaginario che non c'è e di cui invece abbiamo bisogno. Siamo ancora in poche a fare questo mestiere, non solo in Italia, ma nel mondo»³⁶.

VI.V IL RAPPORTO CON GLI ATTORI

Per l'approccio con gli attori Bispuri solitamente porta le proprie idee chiare sul set, ma rimane aperta al dialogo: esprimendo le sue idee cerca comunque di risolvere e individuare eventuali ostacoli. «Per me è necessario che gli attori siano convinti di quello che fanno, anche rispetto a ciò che dicono e agli abiti che indossano»³⁷ afferma la regista. Per la protagonista però sembra ci sia stata subito una sintonia tra il “fantasma” dell'interprete e quello del personaggio: «Alba, il personaggio se l'è trovato addosso quasi subito»³⁸ spiega la regista. Scegliere Alba rappresentava anche una sfida «un'attrice molto riconoscibile a cui chiedere di interpretare un personaggio metà uomo metà donna, albanese, di montagna. Scegliere un'interprete del luogo poteva essere forse più semplice, ma mi sono intestardita, volevo fosse lei. È stata un'esperienza forte per entrambe in una situazione particolare che poteva unire o fallire totalmente, Alba ha imparato l'albanese e lavorando insieme è nata una scintilla, un profondo legame di amicizia»³⁹.

³⁴ Ivi

³⁵ In «Internazionale», link: <https://www.internazionale.it/video/2015/04/09/laura-bispuri-vergine-giurata>

³⁶ M. Palombella, *Intervista a Laura Bispuri regista di “Vergine Giurata” e “Figlia mia”*, in «Longtake», aprile 2019, Link: <https://www.longtake.it/news/intervista-laura-bispuri-regista-vergine-giurata-figlia-mia>

³⁷ Ivi

³⁸ Ivi

³⁹ M. Palombella, *Intervista a Laura Bispuri regista di “Vergine Giurata” e “Figlia mia”*, in «Longtake», aprile 2019, Link: <https://www.longtake.it/news/intervista-laura-bispuri-regista-vergine-giurata-figlia-mia>

CONCLUSIONE

In conclusione, possiamo definire *Vergine Giurata* un film sul corpo. Questo perché il corpo della protagonista diventa il mezzo di viaggio (dall'Albania all'Italia), le cui conseguenze e svolte si ripercuotono su quel corpo stesso. È un corpo che agisce, è strumento del cambiamento, ma allo stesso tempo è soggetto protagonista, perché è in sé stesso che il cambiamento del viaggio avviene. Al centro c'è il corpo di una donna che si trasforma, che è stato portato ad una forma impropria, una forma maschile piena di possibilità come quella della partecipazione, quella del lavoro, del pericolo, della responsabilità, e del potere. Eppure, allo stesso tempo è un corpo privato del suo diritto di autodefinirsi.

La narrazione dei fatti quindi si serve dell'espedito della fisicità, ma nel film, il corpo non si limita a questo, ma comincia a prendere un suo spazio a sé stante. Amalgamato col racconto il corpo narra altre verità, legandosi ai corpi degli attori e quindi stratificandosi di significati, di fantasmi di chi interpreta e di chi guarda.

Ciò significa porre il film all'interno del contesto del cinema contemporaneo, ma senza escluderlo da significati che vengono da più lontano. È un film che tratta di una tematica molto attuale come quella dell'identità di genere, ma lo fa richiamando una tradizione antica come quella delle vergini giurate, che rispecchia a sua volta una storia ancora più arcaica, caratteristica della nostra cultura occidentale, che vede la donna legata al suo corpo.

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI CARATTERE GENERALE

- A. Cappabianca, *Alla ricerca del corpo perduto*, Roma, Bulzoni Editore, 2012
- E. Dones, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano, 2009
- A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo*, Venezia, Marsilio Editori, 2020
- B. Grespi, *Figure del corpo*, Meltemi, Milano, 2019
- C. Jandelli, *I protagonisti*, Venezia, Marsilio Editori, 2013
- A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo*, Venezia, Marsilio Editori, 2020

SAGGI E ARTICOLI SUL FILM

- Jean A. Gili, *Vierge sous serment. ENTRE DEUX MONDES, ENTRE DEUX SEXES*, in «Positif», n.656, ottobre 2015, p.49.
- R. Vignati, *Vergine giurata*, in «Cineforum», n.55, fascicolo 4, maggio 2015, p. 30

SITOGRAFIA

- C. Cerofolini, *La donna che visse due volte: intervista a Laura Bispuri*, in «Ondacinema» link:
https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/donna_che_visse_due_volte_intervista_laura_bispuri.html
- E. A. Bose, *Intervista a Laura Bispuri regista di Vergine Giurata e Figlia mia*, in «Taxidivers», luglio 2019
Link: <https://www.taxidivers.it/117657/interviews/interviste/intervista-a-laura-bispuri-regista-di-vergine-giurata-e-figlia-mia.html>
- Fondazione.Milano scuole civiche milano, *Intervista a Laura Bispuri*, 2018, link:
https://www.google.it/search?q=laura+bispuri+intervista&sca_esv=585377872&sxsrf=AM9HkKmOg5_L2RECUTPBeoMUOTKq_Xe3UQ%3A1700989684202&source=hp&ei=9ApjZbvoCO2A9u8P-q-I2Ag&iflsig=AO6bgOgAAAAZWMZBAcOtp7Fir2rRN5Q9gwIspwEN8xz&oq=laura+bispuri+in&gs_l=lp=Egdnd3Mtd2l6lhBsYXVyYSBiaXNwdXJpIGluKgIIADIEECMYJ0i9K1AAWKEjcAB4AJABAjgBgQOgAcEMqgEIMTMuMi4wLjG4AQPIAQD4AQHCAgsQABiABBixAxiDAcICERAuGIAEGLEDGIMBGMcBGNEdwgIOEC4YgAQYigUYsQMYgwHCAGsQLhiABBixAxiDAcICDhAAGIAEGIoFGLEDGIMBwgIIEC4YsQMYgATCAGgQLhiABBixA8ICCBAAGIAEGLEDwgIFEC4YgATCAGUQABiABMICCAuGIAEGMcBGK8BwgIIEAAYgAQYywHCAGYQABgWGB4&sclient=gws-wiz#fpstate=ive&vld=cid:7d8e16bf,vid:qOavs_Wc9mE,st:0
- «Internazionale», link: <https://www.internazionale.it/video/2015/04/09/laura-bispuri-vergine-giurata>
- M. Negri, M. Di Piazza, R. Di Matteo, “Solo il sangue lava il sangue” *Il codice d'onore albanese*, Insideover, 2019 link: <https://it.insideover.com/reportage/donne/albania-sospesa/68033-2.html>
- M. Palombella, *Intervista a Laura Bispuri regista di “Vergine Giurata” e “Figlia mia”*, in «Longtake», aprile 2019, Link: <https://www.longtake.it/news/intervista-laura-bispuri-regista-vergine-giurata-figlia-mia>

L. Scaldaferri, *Leggere tra le righe: “La vergine giurata”, storia di una burrnesh*, «Lo Spiegone», 22 gennaio 2021, al link: <https://lospiegone.com/2021/01/22/leggere-tra-le-righe-la-vergine-giurata-storia-di-una-burnesh/#:~:text=All'interno%20del%20Kanun%20le,giorno%20d'oggi%20quasi%20disabitate.>

FILMOGRAFIA

Lungometraggi

- Vergine giurata (2015)
- Figlia mia (2018)
- Il paradiso del pavone (2021)

Cortometraggi

- Passing Time (2010)
- Salve regina (2010)
- Biondina (2011)

SCHEMA TECNICA DEL FILM VERGINE GIURATA

Produzione VIVO FILM, COLORADO FILM PRODUCTION INSIEME A RAI CINEMA, BORD CADRE FILMS, MATCH FACTORY PRODUCTIONS, ERA FILM E IN COPRODUZIONE CON RADIOTELEVISIONE SVIZZERA, CON IL SUPPORTO DI EURIMAGES, MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO - DIREZIONE GENERALE PER IL CINEMA, BLS BUSINESS LOCATION SÜDTIROL - ALTO ADIGE, CON IL SUPPORTO DEL PROGRAMMA MEDIA DELL'UNIONE EUROPEA

Produttori MARTA DONZELLI, GREGORIO PAONESSA, MAURIZIO TOTTI, ALESSANDRO USAI, DAN WECHSLER, MICHAEL WEBER, VIOLA FÜGEN, SABINA KODRA E ROBERT BUDINA

Produttrice delegata SERENA ALFIERI

Produttori associati JAMES VELAISE, ALESSIO LAZZARESCHI, JAMAL ZEINAL ZADE

Regia LAURA BISPURI

Aiuto regia VINCENZO ROSA

Cast ALBA ROHRWACHER, FLONJA KODHELI, LARS EIDINGER, LUAN JAHA, BRUNO SHLLAKU, ILIRE CELAJ, DRENICA E DAJANA SELIMAJ, EMILY FERRATELLO

Soggetto e sceneggiatura FRANCESCA MANIERI E LAURA BISPURI

Costumi GRAZIA COLOMBINI

Scenografia ILARIA SADUN

Organizzatore SIMONA VESCOVI, GIORGIO GASPARINI

Musiche NANDO DI COSIMO

Fotografia VLADAN RADOVIC

Suono in presa diretta MARC VON STÜRLER

Montaggio CARLOTTA CRISTIANI, JACOPO QUADRI