



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Documentare identità di genere nelle montagne dell'Albania

Documenting ambiguous gender identity in the mountains of Albania

**Mario Rossi**

*Universität Wien*

mario.rossi@univie.ac.at

Fecha de recepción 30/05/2017	Fecha de evaluación 11/01/2018	Fecha de aceptación 16/04/2018
----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------

### **Abstract:**

The purpose of this paper is to analyze the narrative and documentary tools used by two filmmakers, Elvira Dones and Karin Michalski, to illustrate a special case of breaking gender stereotypes: the “sworn virgin” of the Kanún of Albania. The focus was set on the implications of two different strategies: comparing similar cases and contrasting structurally different cases. By applying, in a non-dogmatic way, Bill Nichols' model of the analysis of enunciation in documentary films, this paper aims to exemplify the subliminal relations between the different narrative elements and to interpret them as strategies of recognition of otherness.

**Key words:** Sworn Virgin; Albania; Elvira Dones; Karin Michalski; categorization; acknowledgment; documentary.

### **Resumen:**

En este trabajo se analizan las herramientas narrativas y documentales que dos directoras de cine, Elvira Dones y Karin Michalski, ponen en escena presentando un caso singular de ruptura de las categorías de género: la figura de la “virgen jurada” del Kanún de Albania. Se identificarán las implicaciones de dos estrategias expositivas: la comparación de casos similares y el contraste de casos estructuralmente diferentes. Se aplicará de forma no dogmática el modelo de análisis enunciativo del documental como instancia explicativa propuesto por Bill Nichols. El resultado será la ejemplificación de

las relaciones que conectan de forma argumentativa subliminal elementos narrativos dentro del documental y que se pueden interpretar como estrategias para el reconocimiento de la alteridad.

**Palabras clave:** virgen jurada; Albania; Elvira Dones; Karin Michalski; categorización; reconocimiento; documental.

**Abstract:**

Nel presente lavoro si analizzano gli strumenti narrativi e documentari che due registi, Elvira Dones e Karin Michalski, mettono in campo presentando un caso singolare di rottura delle categorie di genere: la “vergine giurata” del Kanún dell’Albania. S’identificheranno le implicazioni di due strategie espositive: comparazione di casi simili e contrasto di casi strutturalmente differenti. Si applicherà in modo non dogmatico il modello di analisi enunciativa del documentario come istanza esplicativa proposto da Bill Nichols. Il risultato sarà l’esemplificazione dei rapporti sotterranei che legano elementi narrativi e che possono esser interpretati come strategie di riconoscimento dell’alterità.

**Parole chiave:** vergine giurata; Albania; Elvira Dones; Karin Michalski; categorizzazione; riconoscimento; documentario.

**0. Introduzione: per una costruzione dell'identità attraverso il mondo degli oggetti**

L’identità personale è spesso considerata come centrata sul soggetto incasellato in categorie predefinite come genere, nazione, classe sociale, professione, fede religiosa o politica e altro<sup>1</sup>; più raramente la si è interpretata in maniera aperta e ancor più raramente si considerano gli oggetti come mediatori di identità<sup>2</sup>. Nel presente contributo si cercherà di analizzare come una particolare forma storicamente e geograficamente determinata d’identità di genere, che sembra aggirare programmaticamente le norme della distinzione binaria di sesso, venga presentata in prodotti audiovisivi dall’impostazione di fondo documentaria<sup>3</sup>. L’area culturale cui si farà

---

<sup>1</sup> Per il paradigma dell’intersezionalità si rimanda a Walgenbach, 2007, Klinger, 2008 e Mae, 2007.

<sup>2</sup> Sull’oggetto in letteratura il saggio più articolato è senza dubbio Orlando 1994, mentre più circoscritto è Adamo 2009. Per una presentazione in chiave femminista del valore dell’oggetto si rimanda a Felski 2000 mentre per la genealogia dell’estetica maschile del sublime-unico e quella femminile del quotidiano-molteplice si rimanda al Shor, 1987: 11-22. Il capitolo finale di Bryson, 1990 si intitola significativamente “Still Life and ‘Feminine’ Space” (Id: 136-176). Entrambi i contributi mostrano punti contatto con le presentazioni e le tesi sostenute da Todorov 1993. Per un’interpretazione della letteratura post-coloniale italiana sulla base del filtro dell’oggetto si veda Rossi, 2015. Poiché si parlerà di documenti utili il pur breve riferimento a un concetto fluido di oggetto nel prodotto cinematografico in Serafin, 2007: 120.

<sup>3</sup> Parlo di impostazione di fondo per evidenziare come sia problematico definire una chiara linea di demarcazione tra film di finzione e film documentario. Per una trattazione introduttiva al problema si veda Hohenberger, 2012.

riferimento è l'Albania settentrionale e il codice di comportamento sarà il Kanún delle montagne. Si analizzerà il modo in cui i documentari *Vergini giurate* di Elvira Dones e *Pashke und Sofia* di Karin Michalski presentano identità che sfuggono a categorie di genere intuitive<sup>4</sup>; con particolare attenzione per gli oggetti che maneggiano queste istanze identitarie, o per libera scelta, o per obbedienza a script sociali, nella nostra analisi faremo tesoro dell'osservazione di Rita Felski secondo la quale l'oggetto di vita quotidiana da un lato è sconcertate per la sua forte componente contingente e dall'altro, se esso viene catturato in un prodotto artistico, viene sottratto al suo uso quotidiano, senza tuttavia perdere le potenziali tre dimensioni della temporalità, della ripetizione e della costruzione di un abito<sup>5</sup>. Tenteremo di dare risposta alle seguenti domande: Quanto degli oggetti presenti nella cultura del Kanún e delle montagne dell'Albania settentrionale è presente nei documentari menzionati? A chi vengono attribuiti di preferenza? Quali sono le strategie enunciative? Sottolineiamo che non è nostra intenzione presentare una riflessione compiuta del modo in cui può esser presentato il reciproco condizionamento di strutture materiali della società e soggetti in questa implicata, ma più limitatamente fornire spunti di riflessione su questo tema a partire da due prodotti culturali concreti che verranno analizzati attraverso *close reading*.

Anzitutto presenteremo le coordinate del quadro metodologico cui faremo riferimento che consentiranno di inquadrare in un tessuto argomentativo coerente l'esposizione seguente; in secondo luogo presenteremo il contesto antropologico che fa da sfondo ai due documentari, vale a dire il Kanún delle montagne, con particolare attenzione per l'istituto del diritto consuetudinario albanese della vergine giurata e menzioneremo brevemente i prodotti culturali più rilevanti che lo hanno presentato al grande pubblico; passeremo quindi all'analisi dei due documentari per concludere con un confronto riassuntivo dei due prodotti e del loro significato secondo le ipotesi metodologiche disegnate.

## **1. Una costruzione condizionata dell'identità: questione di genere e oggetti nel documentario a matrice femminile**

Come è noto *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir, il testo fondante del femminismo teorico moderno, nel capitolo introduttivo dipinge la situazione della donna come essere che, certo, esiste ma che risulta discriminato e intrappolato in una logica dicotomica che la vuole dipendente dall'uomo nella sua essenza e che la concepisce come entità immutabile, il cui posto nella

---

<sup>4</sup> Nella parte metodologica, nei limiti di quanto concesso dal taglio del presente contributo, si forniranno i riferimenti bibliografici e concettuali relativi alla questione del genere sessuale e alla sua costruzione o affermazione.

<sup>5</sup> "Desidero porre una definizione alternativa di vita quotidiana basata su tre fattori chiave: tempo, spazio e modalità. Vorrei suggerire che il tempo del quotidiano è quello della ripetizione, l'ordinamento spaziale è ancorato nel senso del focolare domestico e il caratteristico modo di esperienza del quotidiano è l'abito" (Felski 2000: 81).

società e nella struttura esistenziale è assegnato per sempre. De Beauvoir è cosciente dell'esistenza di altri gruppi discriminati tra i quali il testo menziona neri e ebrei, ma, secondo l'esistenzialista francese, a differenza di questi, le donne devono vivere all'interno del gruppo dei loro dominatori e non possono sfuggire a questa situazione che viene efficacemente condensata nella seguente domanda: „Come trovare l'indipendenza nel seno della dipendenza?“<sup>6</sup> Una delle dipendenze cui è sottoposta la donna è l'obbligo della maternità e la collocazione di questa in un contesto patriarcale: secondo Simone de Beauvoir si tratta non di un fatto di natura ma di un dato culturalmente e storicamente determinato che va criticato all'insegna dello slogan che donna non si nasce, ma si diventa.

La riflessione di Simone de Beauvoir può esser rubricata sotto l'etichetta del femminismo della rivendicazione dell'uguaglianza tra i due sessi sulla base di una concezione esistenzialistica della filosofia, alla quale seguirà il femminismo della differenza, ben rappresentato dalla figura di Luce Irigaray che invece sostiene una radicale diversità tra i due sessi e sostiene la causa del suo mantenimento; di un paio di decenni posteriore è un'altra corrente di pensiero, il femminismo della performance incarnato dalla pensatrice poststrutturalista statunitense Judith Butler<sup>7</sup>. Quest'ultima con strumenti mutuati da una lettura critica di Hegel, Austin, Althusser, Derrida e Foucault ma con una postura per certi versi avvicinata a quella della filosofa esistenzialista francese arricchita dal lavoro del femminismo radicale americano, rivendica una prospettiva costruttivista che interpreta il genere come frutto di atti performativi determinati da norme sociali ma allo stesso tempo come campo aperto alla scelta dell'individuo. Per Butler l'apertura dell'identità alla performance non significa che ogni essere sessuato possa rifare il mondo in modo da divenirne il creatore ma che a ognuno è data la possibilità di disfarsi in modo da prendere coscienza delle norme da cui è strutturalmente dipendente e quindi di rifare se stesso in modo non indipendente ma autonomo nella prospettiva di una negoziazione di rapporti di egemonia<sup>8</sup>. Butler contesta che il pensiero di Hegel sai affetto da

---

<sup>6</sup> De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, I, Parigi, Gallimard, 1949, Parigi, Folio essais, 1976: 36.

<sup>7</sup> Siamo debitori della ricostruzione del femminismo secondo le tre tappe menzionate a Stoller 2010 cui si rimanda anche per la ricostruzione complessiva del pensiero di Judith Butler. Per una presentazione dello sviluppo del pensiero di Judith Butler in riferimento alla relazione di questa con la linea di pensiero elaborata da Adriana Cavarero si veda Bernini, 2009. Il saggio e il volume da cui è tratto è un contributo importante per la valorizzazione dell'originalità del pensiero italiano della differenza sessuale sviluppato dalla linea del gruppo di ricercatrici che gravitano o hanno gravitato attorno a Diotima.

<sup>8</sup> Butler, 2004: 21, pone le questioni menzionate in modo chiaro: „But is there another normative aspiration that we must also seek to articulate and to defend? Is there a way in which the place of the body in all of these struggles opens up a different conception of politics? The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others but also to touch and to violence. The body can be the agency and instrument of all these as well, or the site where “doing” and “being done to” become equivocal. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own.

panlogicismo, e sostiene che proprio a partire da questi si possono concepire norme, convenzioni e valori concreti determinati in forma spazio-temporale che definiscono il quadro all'interno del quale il soggetto emerge all'autocoscienza<sup>9</sup>. Facciamo un passo indietro rispetto a questo efficace ma semplificante modello. Già qualche anno dopo la pubblicazione de *Il secondo sesso* si era fatta strada un'interpretazione del femminismo che negava in modo radicale la vocazione della donna alla maternità e considerava l'opzione del rapporto omosessuale come una forma di resistenza nei confronti del potere patriarcale. Teresa de Lauretis, molto più tardi, nel suo "Sexual Indifference and Lesbian Representation"<sup>10</sup> del 1988 riflettendo sulla posizione di Monique Wittig e Eliane Marks sostiene "la necessità dis-addomesticare il corpo femminile, riscrivendolo in immagini, o contro-immagini, eccessive, iperboliche, provocatorie, oltraggiose, appassionate, e così violente nel linguaggio e complesse nella forma da distruggere il discorso amoroso maschile"<sup>11</sup> Citando ampiamente Monique Wittig, Lauretis sostiene che con la posizione lesbica le donne intendono fuggire da un rapporto di servitù che significa "residenza forzata, corvée domestica, doveri coniugali, produzione illimitata di figli" (Lauretis, 1989: 45): la finalità che si propone Wittig è la distruzione della donna perché "(L)a coscienza dell'oppressione non comporta solamente una ragione (a lottare) contro l'oppressione, comporta anche una vera e propria riorganizzazione concettuale del sociale e la sua rivalutazione per mezzo di nuovi concetti" (ivi).

---

The body has its invariably public dimension; constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine." Si veda anche Butler, 2004: 31. Sulle relazioni tra universalismo, performance e egemonia si veda Butler Laclau Žižek 2000: 11-40. Sulle implicazioni performative negli studi narratologici Bal afferma che la "conoscenza, essa stessa non limitata a cognizione anche quando presenta con orgoglio tale limitazione, è costruita o piuttosto prodotta (performed) negli stessi atti di guardare stesso osservare che descrive, analizza e critica" (Bal, 2003: 11).

<sup>9</sup> Butler Laclau Žižek, 2000: 172. Senza voler entrare nella disputa tra Judith Butler e Slavoj Žižek intorno alle reciproche accuse di formalismo: secondo Butler Žižek procederebbe in modo formale nelle sue analisi in quanto applicherebbe una metafisica di ispirazione hegeliana che svuoterebbe la contingenza del suo potenziale performativo che invece costituirebbe il cuore della ritualità culturale a sua volta responsabile della produzione di soggettività, mentre secondo Žižek Butler sarebbe formalista in quanto procederebbe secondo procedure assimilabili a posizione kantiane che verrebbero riempite con pratiche sociali contingenti. Certo tanto nell'uno quanto nell'altra la contingenza è una presenza scomoda, ma a nostro avviso la posizione di Butler appare più articolata in quanto proprio a partire da posizioni hegeliane, matura una concezione della soggettività come atto performativo (Austin) condizionato in maniera relativa dagli apparati di stato (Althusser) ma aperto alla reiterazione (Derrida) e a spazi di soggettivazione (Foucault) che si fanno forti della narrazione del sé (Cavarero).

<sup>10</sup> Pur disponendo dell'originale inglese si cita dalla traduzione curata dall'autrice stessa. Il testo italiano differisce da quello inglese più per il materiale fotografico in esso inserito che per il testo. Invece del più pertinente *Alice doesn't* per quanto riguarda femminismo e cinema, menzioniamo questo breve testo perché qui è più serrato il dialogo col femminismo radicale nelle sue diverse espressioni.

<sup>11</sup> Lauretis, 1988: 41.

L'istituto delle vergini giurate che analizzeremo nelle pagine seguenti presenta senz'altro le caratteristiche di una resistenza all'obbligo della maternità, ma appare declinato all'interno di una prospettiva patriarcale e quindi le posizioni del femminismo radicale appaiono poco adeguate ad un'analisi del fenomeno attraverso gli oggetti dei quali si sostanzia. La prospettiva costruttivista di Judith Butler, soprattutto nei più recenti sviluppi appare più adeguata. A dire il vero la sua proposta di disfare il genere era già stata proposta in ambito germanofono dal sociologo Stefan Hirschauer: tuttavia la questione di genere e soprattutto la potenziale critica di abiti marginali nell'argomentazione del sociologo tedesco risultava stemperata in una generale attenzione per la contingenza<sup>12</sup>. Una chiara attenzione per la questione di genere pur collocata all'interno di una sua collocazione all'interno del pensiero della transdifferenza si riscontra in Michiko Mae. La ricercatrice giapponese attiva in ambito accademico tedesco propone l'introduzione del concetto di *culturalità* (Kulturalität) come *pendant* del concetto di nazionalità e volto a formare la coppia di polarità cultura – culturalità e nazione nazionalità: secondo questa prospettiva possiamo sostenere che il codice consuetudinario del Kanún di cui parleremo oltre offrirebbe alle donne la possibilità di costruire un'identità di genere *culturalizzata* in contrasto con un'identità *nazionalizzata*<sup>13</sup>. La *culturalità*, nelle intenzioni della ricercatrice, dovrebbe consentire la precisa focalizzazione di fenomeni caratterizzati da forti fenomeni di intersezionalità in cui gli individui storicamente determinati nella loro contingenza stiano in primo piano rispetto alle elaborazioni astratte<sup>14</sup>. I due prodotti che analizzeremo verranno letti come testimonianza di un costume che attesta la differenza tra genere e sesso biologico<sup>15</sup>: come anticipato li leggeremo attraverso il filtro degli oggetti da intendere come elemento concreti che plasmano l'identità senza tuttavia costringerla in schemi prefissati. Valuteremo come le due registe mettono in scena una culturalità cosciente della propria alterità. Si tratta di registe e quindi appare doverosa una sintesi breve, anche necessariamente semplificante, dei problemi che si

---

<sup>12</sup> Hirschauer si era occupato della costruzione dei ruoli sociali già dall'inizio degli anni Novanta. Per una recente presentazione riassuntiva si rimanda a Hirschauer 2014.

<sup>13</sup> Mae 2007: 43. Interessante che le donne vengano considerate dall'autrice come riproduttrici dello *spirito* della nazione ma anche del suo „onore“: il valore dell'onore nel Kanún e il suo peso prevalentemente immateriale rendono particolarmente pregnante questo passo. (Corsivi e virgolette del testo riassunto sono del passo cui ci si riferisce).

<sup>14</sup> Per sottolineare questo aspetto la ricercatrice introduce il neologismo *Differente*. „Il differente non viene pensato a partire dalla *culturalità* e ad essa riferito – come la differenza, ma a partire dagli individui e dalla transculturalità e a lei riferito.“ (Mae: 2007, 47) Nel testo non è chiaro quale sia il termine al quale si riferisce il pronome lei (sie), ma data la focalizzazione della frase e dell'intero articolo appare logico riferirlo a culturalità. Il senso appare comunque chiaro: gli individui nella loro contingenza e nella loro composizione ibrida definiscono la relazione con categorie astratte. Una tensione simile tra universale e particolare si trova nella riflessione di Trinh Min-ha a proposito del ruolo della prassi documentaria nella definizione della teoria sul documentario. Cfr. Min-ha 1998: 277.

<sup>15</sup> Dato il nostro tema fondamentali risultano gli apporti della *Feminist Film Theory* per la cui presentazione si rimanda a Pravadelli 2006 e 2008, Olivieri 2012 e Cook 2012.

possono presentare nell'analisi del prodotto documentario da una prospettiva femminista con particolare attenzione per la presenza di oggetti.

Veniamo ora a brevi considerazioni sul mezzo artistico usato dalle due autrici: il documentario di taglio antropologico. José Francisco Serafim e Eva Hohenberger tracciano due genealogie diverse per il documentario: in questa il percorso tocca cineasti e cineaste che hanno prodotto anche riflessioni scritte di poetica del documentario, mentre Serafim utilizza come criterio di selezione antropologi che abbiano utilizzato il mezzo audiovisuale cosicché nel primo caso abbiamo la sequenza Dziga Vertov, John Grierson, Klaus Wildenhahn, Bill Nichols, François Jost, Jean-Louis Comolli, William Guynn, Roger Odin e Trinh Min-ha, mentre nel secondo si prende avvio da Alfred Haddon, per giungere a Levi-Strauss attraverso Bronislaw Malinowski e la coppia Gregory Bateson e Margaret Mead. Olivieri traccia invece una storia del documentario femminista per definirne le caratteristiche (Hohenberger, 2012, Serafim, 2007 Olivieri, 2012).

Per cercare un punto di mediazione tra ricerca antropologica, documentario e femminismo, consideriamo lo sguardo cinematografico in generale. In una mirata retrospettiva critica della questione dello sguardo e del destinatario dell'enunciazione cinematografica da una prospettiva femminista, Pam Cook (2012) mette in particolar modo in rilievo come l'insistenza sullo sguardo femminile possa nascondere una marginalizzazione del soggetto femminile stesso. Il problema è rilevante perché nel testo si tratta di *empowerment* del soggetto femminile attraverso lo star system: i modelli che questo fornisce sono tuttavia influenzati dal sistema produttivo del cinema *mean stream* ben esemplificato dal cinema hollywoodiano che, nonostante la difficoltà di categorizzazione e periodizzazione testimoniato dall'elaborazione di etichette come cinema hollywoodiano post-classico, sembra, se non impone, almeno proporre un modello di femminilità centrato sul presupposto piacere da sollecitare nel maschio attraverso l'esibizione del soggetto femminile che quindi difficilmente può giungere all'*empowerment*. L'autrice sottolinea come lo sguardo dello spettatore o spettatrice e lo spettatore sollecitato dal prodotto visuale non devono per forza coincidere; sottolinea anzi che la stessa metodologia psicanalitica cui si rifà la maggior parte delle ricercatrici impone l'assunzione di un'identità multipla e mobile. Citando Judith Mayne presenta l'ipotesi che il cinema possa esser visto come uno spazio aperto (safety zone) per problematizzare le categorie di genere (Cook, 2012: 33) e con riferimento alle analisi di Klinger sostiene che il desiderio, la sua realizzazione cinematografica e ciò che ruota attorno ad esso vada contestualizzato e storicizzato<sup>16</sup>. Anche in questo contesto ci si presenta il tema della contingenza che abbiamo incontrato nel pensiero di Butler e Mae. In un documentario antropologico su tema femminile questa istanza risulta ancor più pressante e quindi appare importante presentare la struttura formale dei due documentari

---

<sup>16</sup> Per una fenomenologia della soggettività dello sguardo tanto della macchina da presa quanto della macchina fotografica si veda Flusser 1991: 127-158.

che analizzeremo in questo luogo anche per evitare una eccessiva frammentazione.

Tanto in *Sworn Virgin* quanto in *Pashke und Sofia* non si vede la persona intervistante e la macchina da presa inquadra molto frequentemente i soggetti intervistati in posizione statica e frontale cosicché il punto di vista relativamente fisso e il punto di enunciazione mobile secondo i soggetti che prendono la parola interferiscono con la voce intervistante<sup>17</sup>: questa assume i caratteri di una *voice over* omodiegetica con la quale lo spettatore può esperire una vicinanza identificativa<sup>18</sup>; inoltre per il suo timbro si qualifica come chiaramente femminile e quindi come istanza interrogante potenzialmente più vicina alle intervistate rispetto a un intervistatore e quindi maggiormente in grado di dar voce a donne che non hanno avuto voce sino al momento della produzione dei due documentari<sup>19</sup>. La struttura dà l'impressione di una focalizzazione asimmetrica in cui all'intervistata è concessa tanto la presenza verbale quanto quella visuale, mentre all'intervistatrice è concessa solo la voce. Questa dialettica asimmetrica è parzialmente interrotta nelle sequenze in cui la macchina da presa, con la tecnica di una soggettiva che fa sentire la sua presenza, segue i soggetti intervistati in azioni estranee alla situazione frontale dell'intervista: in alcuni momenti si ha l'impressione che le intervistate riprese in interazioni con altri soggetti rivolgano lo sguardo o la parola all'occhio della macchina da presa che per la situazione della struttura fissa dell'intervista frontale di cui si appena detto siamo portati a identificare con l'intervistatrice<sup>20</sup>. Inoltre in entrambi i documentari sono inseriti frammenti narrativi estranei all'intervista che creano ulteriori turbolenze nell'identificazione del soggetto dell'enunciazione. Si può sostenere che in questo modo i due prodotti cinematografici non solo simulano un narratore autoriale omodiegetico, ma che

---

<sup>17</sup> Per un'inclusione anche nell'analisi del testo letterario del punto di vista a integrazione della focalizzazione verbale proposta da Genette si veda Bal 2009: passim; della stessa autrice in una prospettiva più prossima ai *cultural studies* si veda la coppia di lemmi "V: *visuality – view*" in Bal 2016: 168-176.

<sup>18</sup> Su questo concetto si veda Hicketier 2007: 128. Sulla problematicità del rapporto tra spettatore maschile e prodotto femminile basato su soggetto femminile non si può non menzionare la serie di domande con le quali conclude il suo saggio Veronica Pravadelli: "Si può parlare di identificazione dell'uomo con la femminilità? E dove andrebbe a situarsi la mascolinità? E qual è il ruolo di questa cultura femminilizzata nel più vasto panorama socio-mediale?" Ead. 2008: 139. Sullo sfondo delle referenze menzionate e della bibliografia in esse ricostruibile risulta incomprensibile l'assoluta mancanza della tematizzazione della declinazione di genere dello spettatore nella pur documentata monografia di Denunzio 2004.

<sup>19</sup> Se osserviamo con Julianne Burton che il film documentario deve esser costruito per combattere l'invisibilità e l'inudibilità del soggetto comprendiamo il valore etico della particolare struttura enunciativa dei due documentari. Cfr. Burton 1990.

<sup>20</sup> Secondo l'efficace correzione di Rouch a proposito della definizione del documentario come *cinéma vérité* ripresa da Min-Ha il genere più oggettivo può esser considerato come *cinéma sincérité*. Min-ha 2012: 280-281. Sullo sguardo diretto alla macchina da presa come segnale di atteggiamento documentario si veda Fischer 2012: 110.

lo stesso dialoga con altre istanze<sup>21</sup>. Questa situazione colloca i documentari analizzati nell'area della produzione a tre macchine da presa: quella dell'apparato tecnico, quella installata nella testa del regista e quella rappresentata dalle concrete aspettative dello spettatore<sup>22</sup>. Allo stesso modo l'assetto mobile delle istanze enunciativie crea un'audience concreta (Min-ha, 2012: 276). Fornite le coordinate metodologiche possiamo passare ai contenuti.

## **2. Il Kanún delle montagne: realtà e rappresentazione<sup>23</sup>**

La società tradizionale albanese era fortemente patriarcale e il suo centro era il clan. Il capo-clan era solitamente il più anziano, ma in ogni caso doveva esser persona che eccelleva nelle attività legate alle pratiche sociali e produttive, nella magnanimità, nell'imparzialità e nella parsimonia. I suoi compiti erano legati alla sopravvivenza del gruppo: la definizione della funzione dei membri del clan, l'amministrazione dei beni del clan finalizzata al sostentamento e alla trasmissione ereditaria, l'accoglienza di ospiti, la predisposizione e manutenzione delle armi, la loro distribuzione tra i membri del clan e la gestione della vendetta in caso di offesa. Nonostante il capofamiglia amministrasse i beni del clan, tra i quali rientravano anche le donne, la proprietà dei beni immobili era collettiva, perché piena personalità giuridica era attribuita solo alla famiglia allargata. Le relazioni tra gli individui nel clan e tra i clan erano regolate dal Kanún, un codice di norme tramandato oralmente in diverse versioni secondo le regioni e particolarmente vitale ancora nelle montagne dell'Albania settentrionale.

I mutamenti nella composizione del clan sono la nascita, la morte e il matrimonio. Concentriamoci su quest'ultimo caso. La donna albanese delle montagne non aveva potere decisionale e dopo il matrimonio, alle rigide consuetudini che avevano caratterizzato la sua vita nel seno del clan di appartenenza, si aggiungevano le rigide norme del clan di accoglienza. Alcuni atti cui era tenuta la sposa ne erano una ritualizzazione: doveva lasciare la casa paterna coprendosi il capo col vessillo del clan dello sposo o con un velo che lo raffigurava; durante le nozze, in segno d'umiltà doveva fissare con lo sguardo la punta delle sue scarpe; dopo le nozze per un mese doveva vestire il miglior abito; per sei mesi era tenuta a dimostrare di poter contribuire all'onore del clan, rimanendo a disposizione di visitatori. Le nozze, più che esser la formalizzazione del legame affettivo tra uomo e donna, erano finalizzate a

---

<sup>21</sup> Nei film di finzione questa situazione è resa con sequenze marcate come sogni o come monologhi interiori (Hickethier 2007: 118).

<sup>22</sup> Da Alexander Kluge, citato da Min-ha 2012: 284. Questa interpretazione implica una concezione del testo non solo cinematografico come entità dinamica, come processo più che come struttura e lo colloca in una relazione concreta col suo lettore -spettatore e con la sua lettrice -spettatrice. Per la processualità cfr. Pravadelli, 2008: 129 mentre per la sostituzione del termine spettatrice con concrete audience si rimanda a Pravadelli 2006: 80 e 92.

<sup>23</sup> Per il Kanún si rimanda a Valentini 1969, Del Re 1996, Young 2000 e Martucci 2010 e alle rispettive bibliografie.

sancire il legame di solidarietà tra due famiglie . Poiché la vita di una donna non era destinata al clan della famiglia che l'aveva generata ma al clan del futuro marito, la nascita di una femmina era salutata con pianti. La donna spesso vedeva il marito la prima volta il giorno della cerimonia nuziale e, mentre i maschi avevano libertà di movimento, le adolescenti, prima del matrimonio, dovevano dimostrare umiltà, negarsi allo sguardo degli estranei e rispettare condizioni precise per uscire da casa; le ragazze, infatti, erano considerate come possibile oggetto di violenza e ciò giustificava la necessità della loro protezione tramite la segregazione. L'identità della sposa era tanto irrilevante che la sua scelta veniva compiuta dai parenti dell'aspirante sposo in funzione della famiglia di appartenenza della donna e non delle sue qualità.

L'oppressione della donna e il cameratismo tra gli adulti nella definizione del suo stato trovano espressione in un singolare dono che i genitori della ragazza presentavano allo sposo: una cartuccia con la quale il marito avrebbe potuto uccidere la sposa per adulterio o offesa del diritto all'ospitalità.

I rituali del lutto confermano la gerarchia tra maschi e femmine: i capi di vestiario neri, di fogge diverse e portati per periodi la cui lunghezza variava secondo il grado di parentela, erano indossati solo per il decesso di maschi.

Il sostentamento del gruppo comportava attività da svolgersi anche all'aperto e quindi riservate ai maschi: taglio, raccolta e conservazione della legna; semina, aratura, sfalcio; cura di animali di grosso taglio. Il maschio, oltre ad occuparsi della vendetta, preparandosi con l'uso delle armi, doveva accogliere gli ospiti e bere e fumare con loro. L'amministrazione della giustizia e della comunità avveniva in uno spazio vietato alle donne.

Le donne dovevano anzitutto partorire e crescere i figli procurando eredi maschi. Ecco le loro mansioni nell'economia del clan: conservare gli alimenti e preparare pane e cibo; mantenere pulita la casa; servire i maschi e gli ospiti lavando loro i piedi; prendere l'acqua alla fonte e raccogliere frasche da ardere; lavare, tessere, filare, confezionare e riparare abiti; accudire animali da cortile minuti.

L'ospite nell'Albania arcaica era sacro: aveva gratuito diritto a cibo e alloggio illimitati; cadeva sotto la protezione della famiglia ospitante e per questo motivo sedeva di diritto nella stanza degli uomini e veniva scortato all'interno della proprietà del clan dal capo famiglia. Il clan ospitante era vincolato ad assumersi il compito della vendetta per difendere l'onore dell'ospite nel caso in cui questo venisse offeso durante la sua permanenza presso la famiglia.

A questo rigido complesso di norme era connesso il senso del pudore da intendere come vergogna per ogni offesa che venisse arrecata al codice di vita della comunità: di conseguenza l'onore era costituito dalla consapevolezza di comportarsi secondo le regole della comunità. Il giuramento di obbedienza alle norme di convivenza si ripeteva annualmente. Pratiche sociali apparentemente irrilevanti stigmatizzavano chi macchiasse il suo onore: durante le riunioni la sua arma non era depositata con quelle dei compagni e, se veniva servita grappa, non poteva berne o ne riceveva solo mezza porzione.

La forma di saluto tipica dei montanari compendia l'importanza dell'onore: all'incontrarsi chiedevano se l'interlocutore fosse uomo; questi rispondeva laconicamente di esserlo.

Si riparava al torto con la vendetta. Di qui l'importanza del possesso delle armi, cui seguiva una specifica forma di educazione per un adolescente che potesse diventare capo-clan o per una vergine giurata, nel caso in cui, per mancanza di maschi, una donna eccezionalmente avesse titolo ad amministrare e difendere il clan. La faida colpiva la famiglia di chi avesse commesso un fatto di sangue a danno di altro clan: a partire dalla pubertà, e con esclusione delle donne, chiunque poteva essere oggetto di vendetta secondo le norme del Kanún. Le donne vi partecipavano indirettamente incitando i membri del clan alla vendetta tanto a parole quanto con atti simbolici. La composizione della faida vedeva coinvolti attori prevalentemente di sesso maschile della cerchia degli anziani.

La faida aveva conseguenze devastanti per la famiglia colpita in quanto i suoi componenti, secondo il Kanún potenziali oggetti di violenza, per cautela si segregavano in casa, interrompendo così la partecipazione alla vita economica e sociale del clan.

Dalla breve descrizione del Kanún, emerge la funzione centrale del capo-clan, l'onore come collante e il giuramento come strumento di fedeltà alla comunità. La donna poteva acquisire diritti simili ai maschi solo giurando rinuncia alla propria funzione riproduttiva ed eterna verginità. La conseguenza sarebbe stata l'assunzione di un codice di comportamento secondo diversi gradi di mascolinizzazione: il primo comportava il taglio dei capelli, l'uso del berretto e del giubbotto di lana nera del corredo maschile; il secondo imponeva per intero il vestiario maschile, mentre il terzo aggiungeva la facoltà di portare il fucile e veniva raggiunto in famiglie in cui non vi fosse maschio che potesse esercitare la vendetta. L'uso del fucile da parte delle donne faceva perdere loro il diritto all'intangibilità visto che con l'arma potevano difendersi autonomamente.

La vergine giurata è figura che garantisce alla famiglia la capacità di amministrare i propri beni e soprattutto la loro trasmissione in eredità, facoltà di norma concessa solo ad albanesi di sesso maschile.

Il Kanún ha riscosso negli ultimi anni crescente interesse da parte di artiste e artisti. Si segnalano e descrivono brevemente alcuni prodotti rilevanti per una migliore contestualizzazione dei due documentari che si analizzeranno. Anzitutto va sottolineato che Elvira Dones, nata e cresciuta in Albania, si era occupata della dimensione antropologica della sua terra d'origine con due documentari: *Cercando Brunilda* che, realizzato con Mohammed Soudani nel 2003 per la Radiotelevisione della Svizzera italiana, tratta il traffico di prostitute tra Albania e Italia, e *Ngugjar/Inchiodato*, realizzato sempre per RSI con Fulvio Mariani l'anno seguente, sulla reclusione sociale e economica che patiscono le famiglie sulle quali pende la vendetta nell'Albania settentrionale; inoltre la medesima autrice nel 2007 aveva pubblicato il romanzo *Vergine giurata* in cui si narra la vicenda di Hana, una donna originaria

di un paesino dell'Albania settentrionale, che presta il giuramento di verginità per poter assistere lo zio malato; dopo anni dalla importante decisione, invitata da una cugina emigrata negli USA a raggiungerla, si trasferisce Oltreoceano dove lentamente recupera la propria femminilità cercando di fare i conti con il proprio passato albanese.

Facciamo ora un passo indietro: nel 1975 Ismail Kadare aveva pubblicato il romanzo *Prilli i thyer (Aprile spezzato)* che, ambientato nell'Albania settentrionale, ha per tema la vicenda di Gjergj, un giovane incaricato secondo le regole del Kanún di assolvere all'obbligo della vendetta per conto del clan di appartenenza; alla vicenda principale si intreccia lo sguardo critico di due giovani sposi provenienti dalla capitale che nel medesimo periodo compiono un viaggio nella regione in cui vive Gjergj; nello sviluppo della trama la donna, a contatto con il mondo arcaico e misero delle montagne del nord, si allontana emotivamente dal marito e si avvicina sempre più a Gjergj, cosicché il romanzo presenta, almeno in parte, lo sguardo femminile su un mondo dominato dalla legge patriarcale del Kanún. Nel 2001 Walter Salles porta sulla scena il romanzo di Kadare nel film *Abril Despedaçado* trasferendo la vicenda in Brasile, conferendole tratti comici e soprattutto eliminando dalle scene la giovane coppia e il potenziale di critica femminista che essa comporta nell'economia della trama del romanzo di Kadare.

Alcuni anni prima, nel 1994, Alice Munro aveva pubblicato il racconto *The Albanian Virgin* che tratta, come si evince dal titolo, proprio il tema che ci occuperà nelle prossime pagine; la scrittrice canadese inserisce il tema in un intreccio che mescola tanto le voci narranti quanto gli scenari, passando bruscamente dall'Albania all'America del Nord e viceversa. Una donna inglese durante un soggiorno in Albania viene presa prigioniera dopo che la sua guida albanese è stata uccisa e si trova a dover assumere i costumi locali: la vicenda alterna momenti di descrizione degli eventi in Albania a fatti che si svolgono in Oltreoceano creando un va e vieni tra l'arcaica Albania e la modernità. Alla fine alla protagonista, dopo un viaggio in quella che possiamo chiamare altra culturalità sarà concesso fare ritorno alla nazione di appartenenza.

Nel 2011 Rebecca Basso assume la regia di *Kanún: il sangue e l'onore*, documentario prodotto dalla italiana Running TV International in cui, in una ricostruzione storica che va dall'epoca precedente al regime comunista per giungere sino ai giorni nostri, oltre alla questione della segregazione sociale della famiglia colpita dalla vendetta si descrive il ruolo dei mediatori nel processo di pacificazione tra le parti. Infine Laura Bispuri nel 2015, porta sul grande schermo, adattandolo liberamente, il romanzo di Elvira Dones *Vergine giurata*: la destinazione di Hana non è costituita più dagli Stati Uniti, ma dalla vicina Italia, dove il rapporto della protagonista con la propria femminilità non segue binari confrontabili con quelli del romanzo.

Questo il materiale immaginativo col quale potrebbe esser attrezzato uno spettatore e una spettatrice di oggi dei documentari di Elvira Dones e di Karin Michalski.

Armati di queste rudimentali conoscenze del codice non scritto delle montagne albanesi e di notizie sul modo in cui è stato rappresentato in prodotti culturali di diversa natura, possiamo passare all'analisi del modo in cui le vergini giurate vengono presentate nei documentari selezionati.

### 3. *Sworn Virgins*<sup>24</sup>: vite parallele

*Sworn Virgins* di Elvira Dones viene prodotto in italiano nel 2007 con copyright della Radio televisione della Svizzera italiana e viene poi pubblicato negli Stati Uniti d'America in forma di DVD con voce fuori campo e sottotitoli in inglese. Il documentario presenta l'esperienza di diverse vergini giurate: interviste a queste si alternano a commenti di testimoni e di un sociologo e in questo modo si alterna la tipologia del resoconto autobiografico a quella del saggio socio-antropologico, cosicché il prodotto, pur con una decisa prevalenza quantitativa delle parti dedicate all'intervista alle vergini giurate rispetto a quelle riservate ai commentatori, crea un contrappunto tra vista dall'interno e vista dall'esterno sul fenomeno preso in esame. Per chiarezza espositiva riassumiamo le biografie delle vergini giurate presentate riducendo a una narrazione coerente e lineare ciò che in *Sworn Virgins* è disperso e comunicato in forme enunciative diverse; sottolineiamo tuttavia che la dispersione delle vite narrate in frammenti che lo spettatore dovrà ricomporre attraverso la sua concreta audience contribuisce ad evitare la saturazione dell'immagine e ad attivare una visione interrogante<sup>25</sup>.

Sanie Vatoci, sulla quarantina, è la figura più complessa, alla quale viene dedicato tanto spazio nel documentario, da campeggiare sull'immagine dell'astuccio del DVD. Decide di diventare vergine giurata per desiderio di libertà, anche se il padre prima di morire l'aveva liberata dall'obbligo di rispettare il giuramento. Dopo aver frequentato un corso di cucina, assume responsabilità di capofamiglia, assicurando la prosecuzione degli studi ai fratelli. In seguito studia meccanica e diventa dipendente di un'impresa statale con un ruolo prevalente assimilabile a quello di un'assistente sociale; all'epoca della realizzazione del documentario accudisce un'anziana signora, ma viene ritratta anche mentre contratta con uomini lo sfalcio di un terreno. Sente rammarico per la decisione del giuramento maturata in gioventù: non lo rifarebbe anche per le difficoltà che, nel periodo dell'intervista, deve sopportare e per la solitudine. Inoltre osserva che, se si generalizzasse la scelta delle vergini giurate, il genere umano scomparirebbe e commenta che la donna è fatta per la procreazione<sup>26</sup>. Interrogata sulla sua scelta nel caso in cui

---

<sup>24</sup> Non è stato possibile concordare la concessione dei diritti di riproduzione con la Radiotelevisione della Svizzera Italiana e quindi per la parte dedicata a Elvira Dones ci si limiterà ad un esercizio di descrizione.

<sup>25</sup> Su saturazione dell'immagine, spettatrice e documentario si veda il breve commento in Pradavelli, 2006: 76 che in Ead. 85-86 si sofferma sulla funzione della frammentazione del personaggio nel cinema di finzione esemplificata dalla coppia Josef von Sternberg – Marlene Dietrich.

<sup>26</sup> Mae 41 per il potenziale dissolutivo in vergine giurata.

emigrasse negli Stati Uniti d'America, risponde che ricomincerebbe da capo e che non presterebbe il giuramento di verginità. La molteplice modalità di ripresa di questa vergine giurata è in armonia con la sua natura inquieta e con il tono melanconico riflessivo col quale risponde all'ultima domanda: questo soggetto frammentato in se stesso e ritratto tanto in attività con altri soggetti quanto in posizione di ascolto della voce intervistante contribuisce a creare una concreta audience interrogantesi.

Shkutran Hasanpapaj ha 72 anni e vive nei pressi del confine col Kosovo, dal quale ha dovuto traslocare per il crollo della sua abitazione. Si reca periodicamente a Tirana per far visita alla sorella e ai nipoti, ma non vi si trova bene, perché la capitale è molto cambiata rispetto al periodo in cui lei vi aveva soggiornato con incarichi di partito. Da piccola s'interessava di attività maschili, come condurre gli animali al pascolo: avrebbe voluto esser un ragazzo e sostiene che nemmeno suo padre avrebbe potuto fermarla. La sua decisione avvenne per promessa interiore: si tratta quindi di un caso di vergine giurata che non ha avuto la sanzione della comunità. Il suo compleanno è festeggiato con una foto di gruppo da inviare ai parenti negli Stati Uniti d'America. Si realizza quindi una situazione quasi speculare rispetto a Sanie Vatoci: questa vede negli USA una remota e malinconica possibilità di nuovo inizio, Shkutran li considera come la destinazione di un documento che certifica il suo stato. Questo personaggio risulta più saturo e monolitico e quindi meno adatto rispetto a Sanie a sollecitare un'audience interrogante concreta.

Emine Zeqa, coetanea di Shkutran, esercita la professione di pastore. Di lei il fratello dice all'intervistatrice che è sempre stata un maschio. Ha sempre portato il fucile usandolo per tener lontani i lupi, non ha mai perso una pecora e sa riconoscere uno ad uno gli animali del suo gregge: questo complesso di abilità alla luce del Kanún può esser interpretato come testimonianza della sua autorevolezza. Filmicamente la ripresa delle sue pecore mentre pascolano sulle rovine di una fortificazione può accreditare l'associazione a un costume ormai ridotto a rovina.

Ljl Gjeluci è di origine albanese, ma è nata in Bulgaria, dove i genitori si erano specializzati nella coltura del tabacco: presenta quindi un percorso di forte intersezionalità declinata nel senso della culturalità proposta da Mae in quanto, pur attraversando i confini nazionali, conserva un'identità culturale rappresentata dall'istituto della vergine giurata che tuttavia è deviante all'interno della cultura albanese. Non si è mai sentita donna e fin da piccola ha amato il calcio; la sua avversione per le tradizionali distinzioni di genere assume caratteri biologici, in quanto afferma di aver sempre odiato il ciclo mestruale e, in questa prospettiva, la scelta esclusiva di indossare i pantaloni nonostante i problemi che ciò causava a casa e a scuola e la sua difficoltà di comprensione di fenomeni come minigonne e scollature profonde acquistano un significato non limitabile a questioni di moda. Ha sei sorelle e nessun fratello: a un certo punto decise di assumere la guida dell'attività dei genitori e di diventare vergine giurata. Sostiene di aver realizzato il suo desiderio grazie al Kanún, quindi probabilmente con cerimonia ufficiale.

Lulë Ivanaj, intorno alla cinquantina e residente a Baks in Albania, ha il compito di aprire il documentario: ci si presenta con occhiale dalla linea maschile seduta a un tavolino di fronte a una tazzina da caffè, un bicchierino di cognac, sigarette e fiammiferi in uno spazio che dà l'impressione di un locale pubblico (00'53); si tratta di attributi oggettuali ripresi in altra sequenza in un bar, nel quale, nello spazio del documentario, compaiono solo uomini. Afferma di aver assunto l'identità di vergine giurata per amore della libertà che le sarebbe stata negata in Albania col matrimonio e che ancora è negata anche dove c'è armonia tra marito e moglie, perché i maschi rimangono i titolari del potere decisionale. Sostiene di aver avuto regolarmente il ciclo mestruale ma mai il desiderio di avere figli: la famiglia di fratelli e parenti sarebbe sufficiente per la vita sociale. Importante il fatto che sottolinei di aver sempre lavorato duro e di non essersi mai fatta servire a differenza di quanto sarebbero soliti fare i maschi: in questo modo protesta una certa ipermascolinità in armonia tanto con le prescrizioni presenti nel Kanún a proposito dell'istituto delle vergini giurate quanto con gli spazi e gli oggetti che la inquadrano filmicamente.

Di Hakie Shehai non abbiamo dati anagrafici, ma ha l'aspetto di persona anziana. Ci viene presentata mentre ostenta una sigaretta che fuma da un bocchino svolgendo i lavori nei campi dopo aver sostenuto di aver amato da sempre la libertà. Dichiara di essersi sempre dedicata al lavoro della stalla, enunciato verbale che viene cinematograficamente reso attraverso la ripresa del maneggio di una carriola, di una pompa per innaffiare l'orto e di altri attrezzi da lavoro nei pressi di edificio rustico dedicato al ricovero di animali di grosso taglio. Afferma di non avere mai toccato pentola. Accanto all'importanza della libertà, sostiene una linea intransigente: una volta assunta una decisione, non si può oscillare. Ha perso la madre a quindici anni e durante il regime comunista il fatto che suo padre fosse un "prete" musulmano ha creato difficoltà alla famiglia. Lei si occupa dei riti della tradizione replicando quindi forse implicitamente il ruolo che era stato del padre: quindi in lei la ridefinizione categoriale attraversa genere, classe sociale e religione. A lei spetta la parola finale sul motivo di un'elevata presenza di vergini giurate a Tpla: risponde che forse risiede nell'acqua. Si tratta di un'osservazione che trova implicita corrispondenza figurativa nella frequente inquadratura dell'acqua illuminata dal sole (11'22 e 11'28) e, a breve spazio di tempo, nel fiotto d'acqua che sgorga dalla pompa di Hakie (11'31).

Emine Zeqa, Ljl Gjeluçi, Lulë Ivanaj e Hakie Shehai filmicamente sono i personaggi più monolitici e quindi più saturi: il contrasto esistente tra questo gruppo e Sanie a livello della struttura generale del documentario favorisce la creazione di una tensione che induce un atteggiamento spettatoriale attivo. *Sworn Virgin*, oltre a vergini giurate in vita, presenta anche la vicenda di Giergia Biba, una vergine giurata morta a 44 anni durante l'occupazione nazista. È la figura più lontana perché morta, perché di lei non si conservano immagini se non il bozzetto realizzato da un vecchio artista che l'ha conosciuta e perché la sua esistenza risale oltre la cesura ideologica segnata dall'avvento del regime comunista cui alludono alcune vergini giurate. La sua figura emerge

con potenza in quanto, a differenza delle altre, le è dedicata una buona parte centrale del documentario senza soluzione di continuità. Il suo nome di battesimo era Gjela Biba, ma, presa la decisione di diventare vergine giurata, assunse il nome maschile Giergia. La cugina Dila Biba riferisce che era di corporatura robusta, portava i pantaloni, aveva assunto un'acconciatura tipicamente maschile e usava il fucile come un uomo. Il nipote Preng Biba aggiunge che Giergia perse i genitori quando era piccola: aveva sei sorelle e un fratello e quindi decise di amministrare la sua famiglia e poi quella di suo fratello morto giovane. Durante l'occupazione tedesca partecipò alla resistenza e cadde durante una rappresaglia nel 1944. Venne sepolta con gli abiti tradizionali maschili secondo i costumi delle montagne. Badava al bestiame di grossa taglia, ma mai ad agnelli e oche, come invece capitò a un uomo che aveva appreso da lei l'arte della pastorizia: in questo modo viene sottolineata la sua aderenza al canone delle attività cui deve dedicarsi una vergine giurata. Viene presentata come persona generosa, tanto da dividere il pasto anche con chi già aveva da mangiare e bere. Questi ultimi tratti ripropongono una ricategorizzazione per ipermascolinità, che tuttavia non viene affermata, come nel caso di Lulë, ma riferita.

Passiamo ora dalle biografie agli oggetti, cominciando con gli effetti personali per eccellenza: il vestiario. Dopo la presentazione di Lulë Ivanaj, si apre l'unica scena di sera del documentario: si tratta di una Tirana in cui i suoi abitanti sembrano rincasare<sup>27</sup>. La macchina da presa indugia sulla vetrina di un negozio di abbigliamento, nella quale, con zoom inverso, vengono inquadrati un manichino femminile in camicetta scura scollata e pantaloncini corti e due maschili che indossano jeans e maglie variopinte. Acconciatura e fattura dei manichini sono kitsch: capelli lunghi e biondi lei, materiale bronzeo per i maschi (01'19). Poco dopo ci si trova di fronte all'immagine di un balcone sul quale panni stesi e un'antenna parabolica si dividono lo spazio (04'10). Un paio di pantaloni in campo medio immersi in una piantagione di tabacco riprenderanno il tema dell'esposizione del capo di vestiario in forma emblematica (40'04). Questo elemento è connesso all'abbigliamento delle vergini giurate: tutte indossano pantaloni realizzati con tessuti di tinte per lo più non appariscenti e, per il tronco, capi di vestiario che o non lasciano intravedere i caratteri sessuali primari o non li esibiscono con particolare rilievo. Le vergini più anziane portano un berretto maschile in forma di basco (02'36); per tutte il taglio di capelli è corto, con avvicinamento più o meno marcato a fogge maschili. L'abito della vergine giurata connesso al suo desiderio di negare il sesso biologico per assumere quello di elezione trova qui espressione particolarmente intensa.

---

<sup>27</sup> Il dato paesaggistico urbano non è irrilevante: la città appare caratterizzata da atmosfere cromaticamente povere rispetto al mondo delle montagne: significativa immagine di trapasso è il viaggio di avvicinamento su un traghetto che scivola silenzioso su un lago dal colore turchino.

Altre immagini di femminilità sono collocate in contrasto con queste? Numerose le donne di tutte le età catturate dalla macchina da presa tra la folla prevalentemente in campo lungo e senza commento verbale. La maggioranza delle più giovani sono in pantaloni, mentre solo una di esse porta la gonna. Descriviamo con dettaglio l'episodio, notando che, anche se si presenta a sviluppo inoltrato, contribuisce a definire la dinamica tra le diverse tipologie di identità di genere. La donna, anziana e con gonna scura, avvia con incertezza la bicicletta nel traffico di una via di città. Potremmo leggere in questo frammento un'immagine di femminilità emancipata per l'uso della bicicletta in ambito aperto, quindi in uno spazio dal Kanún negato alla donna, ma in difficoltà nel padroneggiare il mezzo, cioè nell'esercizio del ruolo che le imporrebbe l'abito della modernità; questa impressione è rafforzata dall'inquadratura di pochi secondi successiva, in ambiente simile, di una donna giovane, in jeans e camicetta azzurra, che, con ampia borsa a tracolla, procede in modo tanto sicuro sulla due ruote da poter volgere lo sguardo verso un soggetto fuori campo (44'12 e 44'20): in questo soggetto l'uso è diventato abito tanto metabolizzato da consentire lo svolgimento parallelo di altre azioni. Il documentario offre altre declinazioni di femminilità intenta a raggiungere o già padrona di codici di comportamento e di spazi della modernità occidentale: ragazze giocano a pallavolo in un campo sportivo in cemento (03'58); una donna in camicia rosa senza maniche, pantaloni bianchi e calzature eleganti bianche affronta con sicurezza l'attraversamento di una strada accanto a un taxi (04'00); una donna con una coppia di gemelli in carrozzina è a passeggio con un coetaneo (04'04); tre adolescenti passeggiano per i marciapiedi in cemento di un moderno centro urbano (04'08); altre due, riprese di spalle, passeggiano lungo il molo di una città di mare (21'59).

In forma di effigie la donna è presente in diversi momenti del documentario. Nelle sequenze iniziali dall'inquadratura di un interno ripreso attraverso una finestra dal telaio scrostato di un edificio con mattoni faccia a vista intravediamo sagome che potrebbero essere o sculture o manichini: ci si presenta di fronte, dal busto in su, una figura femminile coi capelli a coda di cavallo che distende in modo perentorio il braccio, mentre dietro di lei, di spalle, si trova una figura femminile con i capelli raccolti sulla nuca; sullo sfondo un oggetto che pare un leggio (03'34). Il tema della rappresentazione plastica dei corpi riappare nello studio dello scultore che dà uno schizzo di Biba: la macchina da presa offre in primo piano sculture in pietra bianca, una delle quali rappresenta una donna a seno scoperto e un'altra compone un singolare quadretto di vita quotidiana in cui una donna dai capelli lunghi e lisci è rappresentata nell'atto di aiutare un'altra ad acconciare capelli di foggia simile ai suoi (14'22). Dato il contesto del documentario, le immagini selezionate dall'occhio dell'obiettivo sono significative perché guidano lo spettatore verso caratteri della femminilità negati dall'istituto della vergine giurata: i capelli lunghi e i seni, gli organi destinati alla nutrizione dei neonati che erano negati alle donne che facevano voto di verginità. Una scena di vita quotidiana di solidarietà tutta al femminile sembra suggerire una visione dall'interno del

mondo femminile stesso degli abiti, degli spazi e delle modalità relazionali che per concorde contrasto mette in rilievo la mascolinità pacifica delle vergini giurate: queste sono pacifiche come le donne pur portando il fucile. Altra donna in effigie è il bozzetto della vergine giurata uccisa dai nazisti improvvisato dall'artista intervistato: alla vista una donna dai tratti sottili e con il *qelesh*, copricapo maschile, nella sua variante a tronco di cono (29'29). La performance artistica è significativa perché, durante l'intervista con un parente della vergine giurata realizzata nel cimitero dove è sepolta Biba, un'inquadratura ritrae in primo piano la tomba di famiglia nella quale manca la foto della partigiana (22'43). Il ritratto attualizza attraverso l'esteriorizzazione dell'immagine della memoria un tratto del vestiario presente solo in Shkutran Hasanpapaj: il copricapo maschile. Tuttavia mentre Shkutran porta una sorta di basco, la martire della libertà porta il tradizionale copricapo albanese, il che significa che Giergia viene presentata come soggetto che lungi dal saturare l'immagine, la apre alle ipotesi interpretative dell'audience che si chiederà quale sia il significato del singolare copricapo.

Passiamo ora ad attributi che interagiscono in maniera più forte con l'esistenza della persona e che ci possono essere utili per rilevare l'identità delle vergini giurate e del modo in cui vengono presentate. Non può sfuggire all'occhio dello spettatore e della spettatrice che la macchina da presa sottolinea come alcune vergini giurate ostentino il fumo o il consumo di bevande alcoliche e caffè con dettagli di pacchetti di sigarette, bicchierini da liquore e tazze da caffè sullo sfondo di tavolini di bar (42'46 e 41'59). Se in alcune sequenze il fumo è presente nel contesto quasi scontato del locale pubblico ed è insistentemente focalizzato dalla macchina da presa, in una di esse si impone nell'insolita postura del soggetto: Hakie Shehai, nonostante svolga lavori nel suo orto che comportano l'uso di entrambe le mani, non abbandona il fumo (12'11 e 12'06). Qui lo spazio, l'abito e il modo di agire si uniscono a dare un'idea di una culturalità alternativa rispetto a quella dominante che comporta una diversa categorizzazione di gruppi di oggetti di uso quotidiano e degli spazi nei quali compaiono.

Il fucile è attributo maschile esibito da due vergini giurate attraverso diverse pratiche enunciative: in un caso si riferisce che Emine Zeqa porta e usa il fucile come un uomo, mentre in un altro vediamo in primo piano come la stessa Emine Zeqa porti il fucile a tracolla (34'58 e 34'52). Queste immagini contrastano con i frammenti di documenti filmici inseriti nel proprio prodotto da Elvira Dones e che ritraggono a mezza figura soldati dell'esercito nazista in ordine serrato, mitragliatori in spalla, sullo sfondo di una traccia sonora che riproduce il ritmo del percussore dell'arma da fuoco (27'43). L'ambiente è costituito nel primo caso da un pascolo in cui la vergine giurata attende al proprio gregge, svolgendo un'attività tipicamente maschile tanto per l'esposizione allo sguardo dell'estraneo quanto per la relazione col bestiame di medio taglio. La consuetudine col bestiame è sottolineata dalla dichiarazione della "pastora" di conoscere le proprie pecore ad una ad una. Lo sfondo militare dell'arma da fuoco come strumento di offesa richiamato in relazione di

contrasto era stato anticipato dalla ripresa di una statua al milite ignoto e di un bunker in rovina (00.18.16 e 00.18.30), mentre la dichiarazione che la pastora avrebbe usato il fucile solo per difendersi dai lupi costituisce l'esplicita base per la connessione in contrasto delle sequenze militari con quelle civili. In uno spazio diacronico viene affermata l'alterità culturale della vergine giurata tramite la risemantizzazione di un oggetto e delle pratiche ad esso connesse.

L'automobile, eccezion fatta per le immagini di centri urbani, fa apparizioni discrete e solo in relazione alla vergine giurata che svolge una professione in parte avvicinata a quella dell'assistente sociale (31'30): da notare che nella medesima sequenza la vergine giurata viene ripresa mentre, chinata sul cofano sollevato, armeggia al motore (31'47): si tratta di un'attività tipicamente maschile visto che l'automobile consente l'uscita dalle mura domestiche verso spazi lontani, secondo la tradizione albanese interdetti alla donna.

Gli attrezzi da lavoro manuali presenti sono la falce fienaja e la carriola, la prima usata da uomini (10'29) la seconda da Hakie Shehai (12'06). Da notare come la postura in condizioni di riposo di quest'ultima sembri esser modellata dalla consuetudine dell'uso dell'attrezzo da lavoro, la schiena curva e le braccia ad arco. Meno caratterizzato l'uso della pompa per innaffiare l'orto sempre nella medesima sequenza ma appunto per ciò più efficacemente volto a evocare l'atmosfera di gaia vitalità che caratterizza le montagne sia per le varie attività che vi si svolgono sia per l'iridescenza del getto d'acqua (11'41).

Nel corso del filmato spesso è presentato il confine tra diverse proprietà in forma di siepe viva e di staccionata: dato il tema del documentario - donne che hanno deciso di valicare i confini tra i generi - appare difficile sottovalutare la portata evocativa di questo elemento iconico anche perché tradizionalmente la donna nelle montagne del nord dell'Albania non poteva superare il confine della sfera domestica, a meno che non vi fosse costretta per svolgere mansioni tipicamente femminili, come andare per acqua alla fonte e portare il cibo agli uomini al lavoro nei campi. Ecco in dettaglio la descrizione dei momenti nei quali si tematizza il confine: in una prima sequenza in cui si alternano campo lungo e primo piano (06'18 e 07'06) la macchina da presa indugia su primordiali staccionate in aperta campagna realizzate con rami secchi conficcati nel terreno o intrecciati in un misto tra siepe viva e staccionata; (06'33) tra le due sequenze, un cavallo che traina un carretto su un terreno pietroso nei pressi di un torrente inondato da uno splendido sole e sullo sfondo staccionate più elaborate; poco dopo, le staccionate delimitano una proprietà in prossimità di una casa di campagna (09'38). Sul piano dell'enunciazione le inquadrature commentate portano necessariamente la firma di una istanza narrante che sta tra l'intervistatrice e la regista.

Chiudiamo con la ripresa di un ultimo elemento che apparentemente non ha nulla a che fare con le vergini giurate: l'acqua. È presente in diverse forme: irruente nel torrente o pacata nel lago artificiale, addomesticata per l'irrigazione e l'innaffiatura, potente in riva al mare. Se ricordiamo che le donne nelle montagne avevano il compito di rifornirsi d'acqua alla fonte e che la già

menzionata battuta finale del documentario individua nella presenza dell'acqua la causa dell'alta percentuale di vergini giurate, si attribuisce nuovo spessore semantico a questo dato paesaggistico. Ripetiamo approfondendo che l'acqua delle montagne col suo movimento e coi riflessi cangianti dà alle immagini una connotazione di vita sottolineata da una traccia musicale extradiegetica allegra; questo tratto manca nelle immagini del molo della città di mare sul quale passeggiano le due ragazze che abbiamo ricordato all'inizio del nostro viaggio attraverso le femminilità normali nel documentario di Elvira Dones; qui edifici in degrado quasi sopraffanno la connotazione positiva della prima serie. Notiamo che cinematograficamente gli elementi idillici sono ripresi per lo più con la macchina da presa ferma e senza soggetti in movimento, il che dà l'impressione di un album fotografico che venga sfogliato di fronte agli occhi di una audience che partecipa dei fatti presentati: questa tecnica induce ad attribuire valore di verità alle connotazioni che accompagnano le immagini e allo stesso tempo distanza per la relazione col ricordo che si cristallizza nell'album<sup>28</sup>.

#### **4. *Pashke und Sofia*<sup>29</sup>: vite alternative solidali**

Il documentario di Karin Michalski si apre su una donna, con giacca e giubbotto scuri, dai chiari tratti mascholini, ripresa in piano americano seduta all'esterno di una casa di cui, alle spalle della donna, si riconosce il telaio in legno scrostato di una finestra o di una porta; a questa prima figura una voce femminile fuori campo chiede dove abbia conosciuto Sofia; la risposta è che l'ha conosciuta il giorno delle nozze e che non sa cosa siano le nozze; conclude lo scambio di battute l'invito da parte della donna inquadrata a far venire Sofia affinché lei stessa possa spiegare come si sono conosciute. Dopo che la donna ha dato spazio accanto a lei a una figura con tratti più femminili, l'immagine si ferma e in sovrimpressionazione compare il titolo del documentario.

---

<sup>28</sup> Il riferimento a Barthes e ai concetti di "punctum" e "studium" sviluppati in *La chambre claire*, potrebbe esser messo in relazione con le osservazioni sulla necessaria storicità delle immagini filmiche contenute in Stanley Cavell, *The World Viewed*, Harvard, Harvard University Press, 1979.

<sup>29</sup> Di seguito abbreviato in PS. Nel documentario le lingue usate sono il tedesco dell'intervistatrice e l'albanese. La regista Karin Michalski ha concesso l'uso della riproduzione di fermi d'immagine con comunicazione del 13 aprile 2017.



PS: 00'48

Anche grazie al forte contrasto cromatico tra i due soggetti che anticipa il contrasto tra due diverse forme di vita e che verrà giustificato dalla stessa Pashke, il prologo rappresenta in forma drammatizzata i ridotti titoli di testa: si parlerà di Pashke e Sofia.

L'avvio del corpo del documentario presenta in campo medio uno spiazzo nei pressi di una casa di montagna da cui sta decollando un elicottero; a una certa distanza, tra la macchina da presa e l'elicottero, una donna e due giovani parlano vicino a un intrico vegetale; quando la macchina da presa compie una lenta panoramica orizzontale verso destra per seguire il volo dell'elicottero, l'intrico si rivela essere una staccionata. Parallelamente fuori campo una voce femminile commenta l'opportunità che le donne portino armi e sostiene di aver sparato in aria per evitare di essere minacciata. Questi primi fotogrammi enunciano efficacemente il tema del documentario: limiti dei rapporti di genere e di forza. Nella società albanese, aggiungerei con la conoscenza dell'intero documentario: ma fino a questo punto non ci sono elementi che delimitino geograficamente l'enunciato<sup>30</sup>.



PS: 01'28

Segue la ripresa di Pashke intenta a tagliare legna mentre una voce fuori campo, nel momento in cui irrompe nel campo visivo Sofia, commenta che Pashke vale più di 50 uomini (01'30-02'13), cosicché l'enunciato visivo

<sup>30</sup> Il documentario è in albanese con sottotitoli in tedesco o inglese.

anticipa esemplificandolo il contenuto di quello verbale. Col ritorno all'inquadratura iniziale Sofia prende la parola e quindi riconosciamo in lei il soggetto della voce fuori campo delle due sequenze precedenti. Qui Sofia riferisce del suo primo incontro con Pashke e degli ammonimenti di altri ad avvicinarla con cautela (02'14-02'24). Nuovo cambio di scena: mentre l'obiettivo inquadra a figura intera Pashke in un campo mentre sfoglia pannocchie, questa commenta che secondo il Kanún le donne non possono vivere come uomini, ma che le vergini giurate possono assumere un vestiario che ricorda quello di uomini e che hanno il diritto di partecipare a eventi di uomini ma non ne sono obbligate; cosicché lei non si sente in dovere di partecipare a funerali e requiem. Se osserviamo il suo vestiario e se ricordiamo quello a tinte sgargianti di Sofia, non possiamo non leggere l'enunciato verbale di Pashke come affermazione della sua libertà di ascrizione in categorie mobili che viene confermata immediatamente quando sostiene di esser stata la prima in Dukagjin ad assumere costumi da uomo e come la cosa apparisse strana. Le immagini sulle quali sono proiettati gli ultimi enunciati ci mostrano Pashke che accudisce alcune pecore ed assume in seguito l'iniziativa invitando il cineoperatore a riprenderla con una pecora in braccio: da notare il *quelesh*, nella forma a calotta tipica delle montagne del nord, ma di colore nero. In questa immagine leggiamo la volontà di Pashke di esser riconosciuta per la sua culturalità di donna che ha assunto oggetti e abiti da uomo. In seguito nella stalla Pashke afferra per le corna un montone, lo accarezza, lo bacia e lo invita ripetutamente ad "esser uomo" utilizzando così per l'animale la forma del saluto tradizionale tra uomini nelle montagne del nord che abbiamo già ricordato. Pashke crea con questa serie di azioni un cortocircuito tra se stessa, il montone come esemplare degli animali domestici di pertinenza maschile e il mondo patriarcale. Questi pochi fotogrammi sono interpretabili come un invito a rivedere le distinzioni di genere secondo le circostanze in cui soggetti si trovano e allo stesso tempo una richiesta di riconoscimento (03'30-05'17).

Nelle sequenze successive (05'18-06'40) due voci femminili, una della madre di un'amica di Pashke che viene intervistata e una fuori campo, raccontano la vita di Pashke: orfana di padre, quando la madre si risposa e abbandona il clan di appartenenza, rimane sola, vive con uno zio e assume compiti da uomo, come la partecipazione a una raccolta del grano durante il periodo comunista. Questi comportamenti avrebbero causato timori negli uomini e nelle donne più anziane perché sarebbero stati contrari alla legge del Kanún. Si passa di nuovo all'inquadratura dei titoli di testa, dove Pashke protesta il suo diritto a scegliere autonomamente ed eventualmente a consultare i parenti più prossimi (06'41-07'30). Segue la continuazione del racconto da parte della madre dell'amica di Pashke: in questo frammento spiega come Pashke, partita con i capelli lunghi, al ritorno dal raccolto decidesse di portare i capelli corti (07'31-07'53). Poi un carrello ritrae Pashke

in compagnia di un giovane mentre attraversa un prato<sup>31</sup>: parallelamente si scorgono donne che, provenienti da altro punto, si muovono nella medesima direzione - plastica enunciazione della separazione dei generi nella società albanese tradizionale. Pashke si unirà a un nutrito gruppo di persone per partecipare a un incontro all'aperto, al di fuori della chiesa della comunità; prima saluta da pari a pari diversi uomini per poi intrattenersi in cameratesca compagnia con una ragazza giovane, che, nella sequenza seguente e con rinnovato rapporto incrociato tra enunciazione filmica e verbale, si rivelerà essere la voce fuori campo che nella scena dell'incontro della comunità aveva sottolineato come Pashke fosse una ragazza o una vergine, non una donna (07'54-09'07). La nuova voce narrante, ritratta in primo piano seduta con le spalle a una catasta di legna, narra un episodio della sua vita: in un incontro tra ragazze e ragazzi che facevano la corte alle prime, quando il padre di una delle ragazze chiese quale fosse il ragazzo che le piaceva maggiormente, questa indicò proprio lei (09'09-10'03). Le distinzioni di genere sono nuovamente messe in discussione. Si ritorna su Pashke nel *frame* dei titoli di testa: la vergine giurata è colta dalla telecamera mentre una sigaretta che aveva infilato dietro il padiglione destro le cade sul grembo: l'episodio le dà l'occasione per sottolineare come lei non fumi, ma che porta la sigaretta come simbolo di mascolinità<sup>32</sup>. Ironicamente Pashke osserva come la sigaretta sia troppo pesante per lei e che forse per questo le cade (10'04-10'22). Ecco l'enunciazione iconica della sigaretta in due momenti del documentario:



PS: 07'04

PS: 10'14

Una sequenza da un film di finzione del repertorio della storia del cinema albanese presenta le ragioni del giuramento di verginità e i possibili contrasti con il giuramento alla patria sotto il regime comunista: la spiegazione è fornita da una donna in abiti maschili, con il *quelesh* bianco a calottina in capo e con la sigaretta accesa tra le dita; alla quale viene l'offerta di un bicchierino di liquore qualifica il soggetto come vergine giurata (10'23-11'58). Se solo dai titoli

<sup>31</sup> La consuetudine di accompagnarsi a uomini anche in situazioni che non necessariamente lo richiedono è documentata anche in altri luoghi: si veda ad esempio la sequenza in cui Pashke chiude la stalla delle pecore e poi si dirige verso il cortile della casa (04'58 – 05'18).

<sup>32</sup> Sul piano della semiotica dell'immagine l'episodio era stato anticipato dall'immagine di apertura in cui Pashke, con la sigaretta spenta tra le dita, invita Sofia ad intervenire in persona per spiegare l'occasione del loro incontro indicando verso la persona fuori campo.

di coda verremo a sapere che si tratta del film *Rruga e lirisë* (La via della libertà) diretto nel 1983 da Esat Mulisu su sceneggiatura di Natasha Lako, è tuttavia chiaro che le due scene ora descritte confermano, pur con diverso statuto referenziale, il valore simbolico di oggetti d'uso quotidiano per l'acquisizione di uno status transgenerico<sup>33</sup>. L'obiettivo inquadra in seguito nuovamente la ragazza della catasta: ora, tra le ragioni per prestare il giuramento di verginità, adduce il fatto che le donne non possono fidarsi di nessuno e corrono il rischio di esser costrette alla prostituzione lontano dalla loro comunità (11'59-12'56). Segue la ripresa dell'accompagnamento della sposa (Sofia) alla casa dello sposo sulle note di un motivo cantato da bambini (12'56-14'34): nel seguito della scena, Pashke narra come fosse l'unica figlia, ma che venne sempre trattata dal padre con lo stesso valore di un maschio (14'34-15'46). La narrazione passa alla giovane amica di Pashke, che riferisce di un costume di violato levirato: un cognato non solo non avrebbe preso in sposa la figlia della sorella, ma sarebbe fuggito con un'altra sorella (15'47-17'06): sullo sfondo visuale di una ragazza che spannocchia granturco all'aperto, si sottolinea che, se la donna non accetta la situazione, lo può fare, ma deve sopportarne le conseguenze (17'07-17'43). La sequenza successiva presenta un nuovo soggetto femminile che afferma come la donna non possa portare una dote consistente essendo esclusa dal possesso dei beni immobili e come all'atto del fidanzamento la famiglia consegni al marito una cartuccia, che, se la sposa farà qualcosa di male, lo sposo stesso potrà usare senza dover rendere ragione alla famiglia; il soggetto mette in risalto che questo costume l'espose a grande timore, ma poi fu fortunata perché trovò uno sposo comprensivo (17'44-19'19). In questo modo il documentario aggiunge un tassello al quadro dei rapporti di genere: alla vergine giurata, alla futura sposa (Sofia), si aggiunge la sposa fortunata. La parola ritorna a Pashke per un brevissimo arricchimento: fin da piccola preferiva nei giochi i ruoli maschili rispetto a quelli femminili (19'20-20'18). Sullo sfondo di Pashke alla vendemmia, una voce fuori campo spiega come la vita di una vergine giurata sia più impegnativa ma anche più libera (20'19-21'10). Nella sequenza seguente Pashke, di nuovo nel quadro diegetico dei titoli di testa, risponde negativamente alla domanda rivolta dall'intervistatrice relativa alla possibilità da parte sua di prendere in moglie una donna (21'11-21'36). La giovane amica, ripresa nel cortile di casa mentre accudisce amorosamente un maialino nero con gesto che ricorda quello di Pashke nei confronti del montone, sostiene che, se volesse, potrebbe trovare marito senza difficoltà, ma la vita è piena di problemi e lei vuole godere la vita (21'37-22'07).

---

<sup>33</sup> È significativo che il film tratti di una marcia di donne che hanno partecipato alla liberazione dell'Albania dall'occupazione nazifascista e che si reca al primo congresso delle donne antifasciste albanesi.



PS: 22'10

Una voce fuori campo, sullo sfondo dell'immagine di una donna anziana intenta a spannocchiare, evidenzia come la decisione di diventare vergine giurata dipenda dalla situazione (22'08-23'13). La sequenza seguente drammatizza la declamazione di una sorta di narrazione epica orale di un fatto accaduto: Fatima, una donna cui vengono uccisi padre e fratelli, poiché il marito e i suoi parenti non vogliono assumersi la difesa dell'onore, decide di farsi vendetta da sola; si veste da uomo, impugna la pistola e si dota di sigaretta (23'14-24'10). La declamazione si sovrappone a una scena che vede Sofia in abito da sposa agire, pistola alla mano, in modo confrontabile con quanto narrato oralmente eccettuato l'abito e la sigaretta. Il ritmo di riproduzione è in *slow-motion*, cosicché dà l'impressione di un'azione che si svolge sotto il controllo dello sguardo dello spettatore aumentando così l'effetto di realtà. Si tratta della quarta modalità rappresentativa offerta dal prodotto di Michalski, accanto all'intervista, alla ripresa di fatti quotidiani e al film di finzione. Quest'ultimo riprende il campo visuale con uno stralcio del film *Rruga e Iirisë* in cui la vergine giurata col fucile in braccio rifiuta l'invito di deporre le armi rivolte da un gruppo di uomini e apre il fuoco colpendo uno di loro (24'11-24'44). Entra di nuovo in campo la sposa, che spiega come durante il regime comunista anche le donne portassero i pantaloni in occasione delle esercitazioni e quindi assumessero costumi in contrasto con il Kánun. (24'45-25'33) Dopo un nuovo stralcio dal film di repertorio (25'34-26'17), riprende la pantomima della vicenda di Fatima, che uccide tutti i maschi del clan dell'assassino del fratello e del padre eccetto uno: questi si reca da lei e pretende vendetta che non può esser soddisfatta perché Fatima spoglia gli abiti di uomo: il Kanún non consente di rivolger arma contro una donna. (26'18-26'50)



PS: 24'04

Nuovamente compare la donna in bianco che manifesta il suo desiderio di avere i diritti e la libertà di un uomo (26'51-28'06).

Il documentario si chiude con Pashke e Sofia nuovamente sedute l'una accanto all'altra, ma questa volta a un tavolo in un giardino, in silenzio e con complice sorriso: alle loro spalle si intravede vegetazione rampicante, Pashke solleva il braccio per guardare l'orologio e in veloce dissolvenza iniziano a scorrere i titoli di coda lasciando nello spettatore l'impressione della muta enunciazione di un reciproco riconoscimento della'autodeterminazione.

## 5. Due modelli a confronto

Concludiamo il nostro percorso con un confronto riassuntivo dei due documentari e alcune osservazioni a proposito della *culturalità* del genere che essi rappresentano.

*Sworn Virgin* di Dones costruisce l'identità delle vergini giurate attraverso una strategia che, con sottile dialogo tra immagini, resoconti e commenti, porta alla definizione dell'identità delle stesse, puntando più sul vissuto personale e sul valore simbolico di alcuni oggetti caratterizzanti la funzione della vergine giurata che sull'evocazione delle loro mansioni; le donne intervistate, con diversi gradi d'intensità, protestano il riconoscimento del loro stato, argomentando la coerenza della loro scelta. Sul piano compositivo l'enunciazione filmica lavora per accostamenti di contenuti simili e sulla creazione di un tessuto sotterraneo costituito dal tema del confine, dall'acqua e dai correlati oggettivi del mondo maschile. *Pashke und Sofia* di Michalski invece lavora sulla costruzione di una rete di relazioni tra due tipologie di esistenze egualmente alla ricerca del riconoscimento, la donna sposata e la vergine giurata, fornendo, pur nella brevità del prodotto, squarci di vita materiale tanto della vergine giurata quanto della donna sposata e costruendo reti di solidarietà pur nella diversità della scelta. L'enunciazione cinematografica è qui più complessa perché sono frequenti le sovrapposizioni e le anticipazioni dell'enunciazione iconica rispetto a quella verbale o viceversa. In entrambi i prodotti è comunque forte la spinta verso la rappresentazione di forme di vita che mettono in questione modelli tramandati

di categorizzazione personale e di ascrizione di oggetti dal forte valore simbolico all'ambito di pertinenza dei soggetti

Per quanto riguarda i soggetti enuncianti possiamo osservare che *Pashke und Sofia* dà maggior spazio a voci femminili diverse dalle vergini giurate, mentre in *Sworn Virgin* l'intervistatrice indaga con le vergini giurate stesse i rapporti tra il padre e alcune di loro, ma non tematizza il rapporto con la madre. I due documentari presentano comunque identità che richiedono esplicitamente e con forza riconoscimento della loro diversità anche nel caso in cui lasciano aperto lo spazio retrospettivo per alternative opzioni di vita (è il caso Sanie Vatoci).

Un tratto etnologico che, a nostro avviso, non viene tematizzato con forza dai due documentari è il fatto che l'istituto della vergine giurata, lungi dal mettere in discussione il regime patriarcale, lo assume rafforzandolo attraverso il passaggio di genere: paradossalmente, letta con le aspettative del femminismo radicale, la materia dei due documentari ci presenta una femminilità ribelle che perpetua il sistema patriarcale o quanto meno i valori che lo sostanziano: si pensi alla attribuzione di genere degli animali secondo la loro taglia. Le vergini giurate intervistate si pongono spesso in concorrenza con il modello di donna imposto dal Kanún, ma allo stesso tempo non si chiedono cosa sia delle altre donne: certo, secondo l'ipotesi di Butler, le autrici si costruiscono a partire dalla contingenza data, ma sembra mancare una tematizzazione della generale condizione di genere nella società albanese. Ci si può chiedere se un'indagine delle potenzialità critiche o conservatrici che presti maggior attenzione anche alla ricategorizzazione di oggetti non fortemente legati al mondo simbolico e materiale del Kanún possa lumeggiare in maniera ancor più dialettica la complessità di un codice del diritto consuetudinario che presenta una *culturalità* decisamente estranea agli standard occidentali e allo stesso tempo possa aprire scenari per rispondere alla questione avanzata da Simon de Beauvoir: „Come trovare l'indipendenza nel seno della dipendenza?“

## Bibliografia

### 1. Filmografia

DONES, ELVIRA. *Sworn Virgins*. Dones Media LLC, 2007.

MICHALSKI, KARIN. *Pashke und Sofia*. D 2003, 28 min., regia: Karin Michalski, produzione: Ursula Habersaat, Karin Michalski, Schnitt: Elfe Brandenburger [www.karinmichalski.de](http://www.karinmichalski.de).

### 2. Testi

ADAMO STEFANO. On the cultural significance of literary them: the case of physical objects, in *Strumenti critici*, XXIV, n. 3, 2009: 389-402.

- BAL MIEKE. Visual essentialism and the object of visual culture, *Journal of Visual Culture*, 2003, 2 (1): 5-32.
- BAL MIEKE, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, <sup>3</sup>2009.
- BAL MIEKE, *Lexikon der Kulturanalyse*. Vienna, Turia und Kant, 2016.
- BERNINI LORENZO, Riconoscersi umani nel vuoto di Dio. Judith Butler tra Antigone ed Hegel, in Bernini Lorenzo e Olivia Guaraldo (eds.), *Differenza e relazione. L'ontologia dell'umano nel pensiero di Judith Butler e Adriana Cavarero*, Ombre corte: Verona, 2009: 15-38
- BRYSON NORMAN. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Londra, 1990.
- BURTON JULIANNE, "Democratizing Documentary: Modes of Address in the New Latin American Cinema, 1958-1972", Burton Julianne (eds.) *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1990: 49-85.
- BUTLER JUDITH, *Undoing Gender*, Londra, Routledge, 2004.
- BUTLER, JUDITH, LACLAU, ERNESTO, ŽIŽEK, SLAVOJ *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, Londra - New York: Verso, 2000
- COOK, PAM. "No fixed Address: The Women's Picture from *Outrage* to *Blue Steel*". in *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Christine Gledhill (eds.), Urbana - Chicago - Springfield, University of Illinois Press, 2012: 29-40.
- DE LAURETIS TERESA, *Differenza e indifferenza sessuale per l'elaborazione di un pensiero lesbico*, Firenze: Estro Editore, 1989.
- DEL RE, EMANUELA. "Il ruolo del Kanún, la legge consuetudinaria, nell'Albania che cambia". in *La critica sociologica*, 1996, (113): 104-122.
- DENUNZIO, FABRIZIO. *Fuori campo. Teorie dello spettatore cinematografico*. Roma, Meltemi, 2004.
- FELSKI RITA. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York: New York University Press, 2000.
- FISCHER, LUCY. Generic Gleaning: Agnès Varda, Documentary, and the Art of Salvage, *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Christine Gledhill (eds.), Urbana - Chicago - Springfield, University of Illinois Press, 2012: 110- 122.
- FLUSSER, VILÉM. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf – Bernsheim, Bollmann, 1991.
- HICKETHIER KNUT, *Film- und Fernsehanalyse*, Stoccarda, Metzler, 1993, <sup>4</sup>2007 (edizione ampliata e aggiornata).
- HIRSCHAUER, STEFAN. Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten. *Zeitschrift für Soziologie*, 43, 3, giugno 2014: 170–191.
- HOHENBERGER, Eva. Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in Hohenberger Eva (eds.), *Bilder des Wirklichen*, Berlin, Vorwerk 8, 1998, 2012: 9-33.
- KLINGER CORNELIA (eds.). *Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz*. Münster, Wissenschaftliches Dampfboot, 2008.

- MAE, MICHIKO. Auf dem Weg zu einer transkulturellen Genderforschung, in Mae Michiko, Saal Britta (eds.), *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Gesellschaft*, VS-Verlag für Sozialwissenschaften, 2007: 37-51.
- MARTUCCI, DONATO. *I Kanún delle montagne albanesi, fonti, fondamenti e mutazioni del diritto tradizionale albanese*. Bari: Edizioni pagina, 2010.
- MIN-HA, TRINH T. Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, in Hohenberger Eva (eds.), *Bilder des Wirklichen*, Berlin, Vorwerk 8, 1998, <sup>4</sup>2012: 276-296.
- MYER, CLIVE. "Theoretical Practice: Diegesis is not a Code of Cinema". In *Critical cinema: beyond the theory of practice*. Myer Clive e Bill Nichols (eds.). London: New York, Wallflower Press, 2011.
- NICHOLS, BILL. "Dokumentarfilm. Theorie und Praxis (1976)", In Hohenberger Eva (eds.) *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, Vorwerk 8, 1998: 148-164.
- OLIVIERI DOMITILLA, *Haunted by Reality. Toward a feminist Study of Documentary Film: Indexicality, Vision and the Artifice*, Dissertazione, Università di Utrecht, 2012.
- ORLANDO FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi, 1993, <sup>2</sup>1994.
- PRAVADELLI, VERONICA. *Feminist Film Theory e Gender Studies*. In Paolo Bertetto (eds.), *Metodologie di analisi del film*, Roma – Bari: Laterza, 2006: 59-102.
- PRAVADELLI, VERONICA. *Feminist Film Theory e psicoanalisi: una prospettiva storica*, in Albano Lucilla, Pravadelli Veronica (eds.), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*. Macerata: Quodlibet. 2008: 127-139.
- ROSSI MARIO, *Il nome proprio delle cose*, Vienna, Francoforte, Berlino, Londra, New York: Peter Lang, 2015.
- SCHOR, NAOMI. *Reading in Detail. Aesthetic and the Feminine*, Londra – New York: Routledge, 1987.
- SERAFIM, JOSÉ FRANCISCO. Estratégias filmicas do documentário antropológico: três estudos de caso, in *Doc On-line*, n. 03, Dicembre 2007, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt): 114-136.
- SOLLORS WERNER, *Thematics Today*, in Louwse Max /van Peer Willie (eds.), *Thematics. Interdisciplinary Studies*, Amsterdam: Benjamin, 2002: 217-236.
- STOLLER SILVIA, *Existenz – Differenz – Konstruktion. Phänomenologie der Geschlechtlichkeit bei Beauvoir, Irigaray und Butler*, Monaco di Baviera, Fink, 2010.
- TODOROV TZVETAN. *Éloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise du xvii siècle*, Parigi: Adam Biro, 1993.
- VALENTINI GIUSEPPE (eds.). *La legge delle montagne albanesi nelle relazioni della missione volante. 1890-1932*. Firenze: Olschki, 1969.
- WALGENBACH, KATHARINA (eds.), *Gender als interdependente Kategorie*. Opladen: Budrich, 2007.

YOUNG, ANTONIA. *Women Who Become Men. Albanian Sworn Virgins.* Oxford: Berg, 2000.