

Stephen M. Norris

NAZIONE NOMADE: CINEMA, NAZIONE E MEMORIA  
NEL KAZAKISTAN POST-SOVIETICO \*

Il sito ufficiale del presidente del Kazakistan, Nursultan Nazarbaev, è carico di intriganti interpretazioni storiche. Disseminate nei suoi discorsi – tutti disponibili sul sito – e su altre pagine informative sul paese che guida, queste lezioni di storia offrono un'affascinante panoramica sul modo in cui il nuovo stato kazako ha imbrigliato il passato. Gran parte di quanto è in corso di realizzazione su questo sito ha a che vedere con la creazione di una “storia” per una nazione la cui esistenza è un fatto recente e con l’interpretazione del passato vicino e lontano ai fini del *nation-building* contemporaneo. E molte delle interpretazioni che si sviluppano a partire da questo processo hanno a che vedere con il passato nomade in quanto origine della nazione kazaka contemporanea.

La maggior parte delle repubbliche sovietiche hanno dovuto crearsi una Storia con la “esse” maiuscola dopo il 1991. Come ebbe modo di notare Mark Von Hagen in un suo perspicace articolo del 1995 sulla *Slavic Review*, l’Ucraina aveva una «storia» solo nel senso che quanti vivevano sulle terre ucraine avevano sperimentato il passato come vita vissuta. Ma il nuovo stato-nazione non aveva una «Storia» nel senso di una documentazione scritta di quel passato vissuto che «fosse ampiamente accettata e avesse una propria autorità fra le comunità scientifiche e politiche internazionali» (Von Hagen M., 1995: p. 658). Creare nuovi dipartimenti di storia, nuove narrazioni sui vari passati dell’Ucraina e nuovi modi di integrare in modo coerente le esperienze vissute dai cittadini ucraini dopo il 1991 risultò un compito difficile, come minimo.

Simili erano i dilemmi che si trovava ad affrontare il Kazakistan. La nazione di Nazarbaev era priva di “Storia” nello stesso senso in cui lo era l’Ucraina. Essendo il Kazakistan uno stato-nazione nuovo che per la prima volta faceva l’esperienza della propria indipendenza, i suoi leader e i suoi cittadini concordavano sulla necessità di una storia nazionale e di una nuova tradizione di studi storici. Non si trattava di un compito semplice. La storia della steppa kazaka si colloca in una posizione liminale tra Oriente e Occidente<sup>1</sup>, ma anche fra tradizioni di racconti scritti e di testimonianze orali del passato. Fondamentalmente allo stesso modo in cui gli storici e i *nation-builders* ucraini si erano appropriati dei cosacchi in quanto primi «ucraini», e quindi degli eventi che li riguardano come «storia ucraina» (cfr. Yekelchik S., 2007: cap. 1), i nomadi potevano svolgere tale funzione per il Kazakistan. Sul

\* Versione italiana dell’articolo «Nomadic Nationhood: Cinema, Nationhood and Remembrance in Post-Soviet Kazakhstan», *Ab Imperio*, n. 2, 2012, pp. 378-402. Si ringrazia la rivista *Ab Imperio* per la gentile concessione. Traduzione dall’inglese di Fabio De Leonardis.

<sup>1</sup> Per avere un piccolo saggio delle difficoltà che presenta lo scrivere una storia della regione, si vedano Milward J. (2009) e Jacobs J. (2010).

sito web del presidente la «storia antica e medievale» del Kazakistan è spiegata come un periodo in cui l'umanità è vissuta per «quasi un milione di anni», perché le ricche terre di quella regione fornivano selvaggina e frutti selvatici. A partire da queste antiche civiltà, «Il Kazakistan è diventata una regione dove si allevavano cavalli e si formavano civiltà nomadi» [*Kazachstan vchodit v zonu osvoeniia konja i formirovanija kočevych civilizacij*]<sup>2</sup>. Apprendiamo che le terre kazake erano abitate da tribù che eccellevano nell'allevamento dei bovini e nell'arte della guerra. Questi popoli svilupparono anche una cultura vasta ed articolata, culminata nel «celebre in tutto il mondo» Uomo d'Oro (che in realtà potrebbe essere una principessa guerriera), ritrovato in un tumulo funerario dell'Issyk, il quale testimonia come una cultura *kazaka* abbia profonde radici storiche.

Questo articolo cerca di elaborare su tale breve sortita nella creazione storica sul sito web di Nazarbaev e narrata in altri importanti luoghi di memoria kazaki (libri di testo, monumenti, ecc.). Il fine non è quello di sezionare questi esercizi di «mitostoria» o lanciarsi nello spinoso campo di studi che si occupa delle culture storiche dei nomadi della steppa kazaka<sup>3</sup>, ma di analizzare come lo sforzo del nuovo stato-nazione kazako di dare una storia al proprio popolo funzioni come una sorta di «idea di nazione nomade», un processo vivo e tuttora in corso di costruzione al tempo stesso di un'identità nazionale e di un sentimento di memoria storica incentrato sui nomadi. Lo stato ha assunto il controllo di questo esercizio di costruzione nazionale, e i film kazaki, che spesso fanno affidamento sul sostegno statale, hanno anch'essi svolto un ruolo da protagonisti.

Alon Confino ha invitato gli studiosi ad esplorare i «legami ibridi tra due potenti concetti che sono stati al centro dello spostamento di baricentro dalla società alla cultura: nazione e memoria». La nazione in quanto tale funge da «cultura del ricordo, in quanto prodotto di una negoziazione ed uno scambio collettivi tra le molte memorie esistenti nella nazione». Continua Confino: «Nazione e memoria appaiono come sensibilità moderne che danno senso al passato e a valori e credenze quali collettività, individualità, territorialità» (Confino A., 2006: p. 18). E tuttavia, come Bhavna Davé ha recentemente mostrato, la nazione kazaka è una costruzione *in fieri*, guidata soprattutto da uno «stato nazionalizzatore» (Davé B., 2007; il termine è preso da Rogers Brubaker). Il Kazakistan indipendente è uno stato-nazione ibrido che ha tentato di creare un nuovo sentimento nazionale e un nuovo senso della memoria partendo dal retaggio ereditato dall'Unione Sovietica. Il risultato è stato la creazione di un *locus* apparentemente contraddittorio per entrambi: i nomadi. Mentre lo stato e i registi kazaki hanno saccheggiato con profitto il passato per articolare una nuova nazione kazaka incentrata sulla cultura nomade, la sua ricezione da parte dei cittadini ha prodotto un risultato eterogeneo: molti tra il pubblico kazako hanno celebrato quello che interpretavano come un «nuovo patriottismo kazako» articolato sul grande schermo. Altri hanno criticato certi aspetti della nazione nomade al cinema, in particolare il ruolo dello sta-

---

<sup>2</sup>Tratto dalla versione russa del sito web:

<[www.akorda.kz/ru/kazakhstan/general\\_information/ancient\\_and\\_medieval\\_history\\_of\\_kazakhstan/](http://www.akorda.kz/ru/kazakhstan/general_information/ancient_and_medieval_history_of_kazakhstan/)>. Il sito è disponibile anche in versione inglese e kazaka.

<sup>3</sup> La migliore monografia rimane Khazanov A. M. (1994). Si veda Mali J. (2003) per saperne di più sul ruolo cruciale svolto dai miti nella costruzione della storia.

to kazako nel promuoverla e l'adattamento delle tecniche hollywoodiane da parte dei registi kazaki. Altri ancora si sono tenuti del tutto alla larga dai film kazaki, scegliendo invece di guardarsi l'ultimo campione d'incassi cinematografico. Eppure l'opera di costruzione nazionale e di creazione di una memoria elaborata nel cinema kazako recente indica che questi film sono in grado di trasmettere la «storia seria» nel modo sostenuto da Robert Rosenstone: essi presentano un passato importante in modi innovativi e complessi (Rosenstone R., 2006: p. 2).

Il vedere con gli occhi dello stato post-sovietico.  
*Nomad* e la creazione dell'idea di nazione nomade

Naturalmente, la creazione dell'idea di nazione nomade, che colloca la storia kazaka nel lontano passato, ha origine in eventi ben più recenti. Gli incontri/scontri della Russia e dell'URSS con la regione hanno plasmato in profondità il modo in cui quanti vi vivono vedono se stessi. Nella concezione degli zar, come ha scritto Davé, le frontiere meridionali non erano sfruttate o rivendicate da nessuno; i vari nomadi che vivevano nella steppa erano considerati dei sottosviluppati, una mera seccatura (Davé B., 2007: p. 35). A partire dagli anni sessanta dell'Ottocento, dopo la conquista militare dell'Asia Centrale, i coloni russi cominciarono a insediarsi nella regione. Gli abitanti del luogo erano *inorodcy* («alieni»), una «categoria giuridica assai ampia per descrivere i non-russi relativamente o completamente 'arretrati'» all'interno dell'impero (Sunderland W., 2010: p. 138). Anche se l'Asia Centrale non era pienamente sotto controllo (Khalid A., 1998: p. 60), la presenza coloniale russa introdusse nella steppa concetti quali «nazione», «razza», «impero» e altre idee moderne. Da questo incontro/scontro si sviluppò una moderna idea di coscienza nazionale kazaka, che fece propria la categoria di «nazione» introdotta dai coloni russi e la infuse di tradizioni locali, «kazake» (Sabol S., 2003).

L'esperimento sovietico allo stesso tempo trasformò l'idea di nazione kazaka e si adoperò per distruggere i modi di vita tradizionali della steppa. Gli studi sull'URSS come impero sono ricchi e variegati; ciò che qui ci interessa è che agli occhi dello Stato sovietico, come scrive Davé, «i nomadi e i musulmani erano visti come privi di storia e di documenti sulle loro conquiste culturali e materiali, e categorizzati come 'popolazioni arretrate' [*rane otstalye narody*] o 'popoli privi di scrittura' [*bespis'mennye narody*]» (Davé B., 2007: pp. 22-23). Il copione che lo stato sovietico assegnò ai nomadi kazaki assunse due forme: anzitutto, un tentativo di definire l'idea di nazione kazaka come incentrata sulla musica tradizionale; in secondo luogo, un tentativo di sradicare il nomadismo e sostituirlo con un nuovo stile di vita «sovietico»<sup>4</sup>. Come ha scritto di recente Matthew Payne, «il regime cercò di rendere i nomadi kazaki non solo 'leggibili' per lo stato, ma anche di imporre un ordine su una natura disordinata e sui suoi figli nomadi e selvaggi» (Payne M., 2011: p. 60). Il tentativo di rendere sedentari i nomadi nell'ambito del programma di collettivizzazione di Stalin risultò disastro-

---

<sup>4</sup> Per il primo, cfr. Rouland M. (2005).

so: perirono tra un terzo e metà dei 4,1 milioni di nomadi kazaki. Solo nel 1969 la popolazione kazaka avrebbe raggiunto di nuovo il livello del 1926.

Il punto cruciale di questo incontro/scontro tra lo stato sovietico e i suoi cittadini nomadi era nel modo in cui l'uno e gli altri vedevano la terra. Per i nomadi la steppa era un ambiente vissuto, una patria profondamente radicata, incentrata sulla parentela e sulla comunità. Per lo stato la steppa era uno spazio vuoto, un luogo dove mettere alla prova le politiche di sviluppo<sup>5</sup>. I funzionari sovietici ritenevano che la steppa kazaka potesse essere conquistata ai loro progetti: agricoli, culturali, politici e altri ancora. I nomadi, in quanto persone arretrate prive di scrittura, dovevano sedentarizzarsi. Lo spazio vuoto poteva essere popolato da altri popoli sovietici, si trattasse di entusiasti del partito o di «coloni speciali» deportati (in effetti, dopo la campagna di collettivizzazione e sedentarizzazione il Kazakistan divenne un rifugio per più di 1,2 milioni di deportati di varie nazionalità, grosso modo lo stesso numero di kazaki che morirono nella conseguente carestia). Non stupisce, quindi, che il Kazakistan divenisse anche il luogo dove si trovavano i principali Gulag. Né stupisce che divenisse il cuore del piano per le Terre Vergini di Chruščëv. O che fungesse da sito per i test nucleari e per il lancio nello spazio dei razzi sovietici<sup>6</sup>. Le terre kazake finirono per essere il laboratorio dei progetti sovietici sulla gestione della popolazione, la riforma agricola e gli sviluppi tecnologici.

Dato questo utilizzo, non sorprende troppo che fra i kazaki e i funzionari di partito la nostalgia per il nomadismo si sviluppasse finanche prima del 1991 (Payne M., 2011: pp. 78-80). La maggior parte delle storie kazake post-sovietiche indugiano sulla campagna di sedentarizzazione presentandola come un puro e violento atto coloniale<sup>7</sup>. E allo stesso modo non sorprende, anche se paradossale, la sopravvivenza di molte pratiche culturali sovietiche nel nuovo Kazakistan. Lo stato sovietico sradicò lo stile di vita nomade, ma fornì altresì al Kazakistan contemporaneo il linguaggio della nazione e i simboli della kazakità, spesso creati dai nomadi nella steppa.

L'epoca sovietica fornì anche il lamento per i nomadi di un tempo come fonte più "autentica" dell'identità centrasiatrica, catturata in modo assai potente da Čingiz Ajtmatov nel suo romanzo del 1980 *Il giorno che durò più di un secolo* (Ajtmatov Č., 1982). Il tema principale del romanzo è il motivo del *mankurt*, che evidenzia la perdita della propria identità culturale da parte dei non-russi. A causa del successo del romanzo nell'Asia Centrale tardo sovietica, il termine *mankurt* ha finito per identificare tutti i non-russi che erano stati strap-

---

<sup>5</sup> Oltre all'articolo di Payne, cfr. anche Brown K. (2001) e Shayakhmentov M. (2007).

<sup>6</sup> Su tutto questo, si vedano Barnes S., (2001); Pohl M. (2007); Brill Olcott M. (1995).

<sup>7</sup> Per il miglior resoconto della storia kazaka del XX secolo (e che è esso stesso un tentativo di dare al Kazakistan una "Storia"), si veda Karažanov K. – Takenov A. S. (1998). Questa raccolta di documenti d'archivio pubblicati di recente apre essa stessa una prospettiva rivelatrice sul processo di costruzione nazionale e sulla narrazione storica nel nuovo Kazakistan. La «nuovissima storia», come indica il titolo, contiene una serie di documenti d'archivio che gettano luce su questioni controverse del recente passato. Pubblicato in russo, il libro riflette anche le tensioni delle politiche linguistiche consolidate ai tempi dell'Unione Sovietica.

pate dalle proprie radici dal progetto sovietico<sup>8</sup>. In Kazakistan (anche prima dell'epoca sovietica), come sostiene Davé, il nomadismo pastorale finì per essere visto «non come un semplice modo funzionale di sopravvivenza», bensì come «il simbolo di uno stile di vita radicato in una rete di parentela, in tratti psicologici e culturali condivisi, in un immaginario pastorale comune e in miti trasmessi tramite il folklore orale» (Davé B., 2007: p. 34). Akseleu Seidembekov, lo scrittore kazako, rivelò che «ciò che il potere sovietico ha compiuto non era il raggiungimento del Radioso Avvenire a lungo promesso e la creazione di una autentica comunità di nazioni sovietica, ma una *mankurtizacija* ('mankurtizzazione') delle nazioni» (cit. in Davé B., 2007: p. 50). Quest'opera di memoria storica che interpretava l'epoca sovietica come un progetto sostanzialmente coloniale<sup>9</sup> informava la decisione del nuovo stato kazako di creare una sovranità basata su «un processo continuativo e tutt'ora in corso di decolonizzazione e la costruzione di un'immaginazione nazionale autonoma» (*ibidem*: p. 24). Essa rappresenta anche il nesso tra nazione, impero e memoria nel Kazakistan post-socialista.

L'attuale inclinazione per l'idea di nazione, che sul sito web di Nazarbaev è centrata in maniera tanto ovvia sul nomadismo, è dunque un indice delle tracce lasciate dalle politiche sovietiche e delle modalità con cui esse hanno finito per essere ricordate. Per contribuire a costruire un nuovo sentimento nazionale e articolare nuove narrazioni storiche per il più ampio pubblico possibile, lo stato kazako si è rivolto anche al cinema. Nazarbaev ha investito moltissimo nell'industria cinematografica, sovrintendendo alla ricostruzione e al riemergere della Kazachfil'm, il più grande studio cinematografico dell'Asia Centrale. I film sono dunque diventati uno dei principali luoghi in cui il passato viene interpretato, e in ultima analisi sono importanti da analizzare per quanto riguarda l'emergere dell'idea di nazione nomade.

Nessun film kazako recente ha ricevuto tanta attenzione quanto l'epico *Nomad* [*Koče-vmik*] del 2005. Con una leggera iperbole, Gulnara Abikeyeva ha dichiarato che «i kazaki non hanno mai atteso tanto a lungo l'uscita di un film nazionale» (Abikeyeva G., 2006). Il film sembrava girato apposta per esaudire la volontà del presidente Nazarbaev di far sì che il compito del nuovo Stato kazako fosse «non solo la semplice creazione di uno stato indipendente inteso nei termini del XX secolo, ma anche un revival della sua forma di stato *storica* [corsivo mio]» (cit. in Davé B., 2007: p. 140). Considerando il fatto che la storia kazaka è stata segnata dall'assenza di uno stato e da tradizioni nomadi che molto difficilmente si possono far rientrare in concetti quali "stato", "nazione" e così via, l'appello di Nazarbaev richiedeva implicitamente un riadattamento storico a posteriori<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. Laitin D. (1998: p. 135). Come nota Davé, l'adozione della «tesi del *mankurt*» nel Kazakistan post-socialista è utile ad occultare gli effetti delle politiche di discriminazione positiva di epoca sovietica e la stretta collaborazione delle élite comuniste kazake con il sistema sovietico (Davé B., 2007: pp. 3-4).

<sup>9</sup> Certamente vi è una parte di verità in questa affermazione, come testimonia la devastazione prodotta dalla campagna di sedentarizzazione. Il progetto stalinista sostituì anche l'epica, il folklore orale e la memoria dei nomadi con la parola stampata, l'alfabetizzazione e la storia marxista come segni centrali della modernità (Davé B., 2007: p. 57).

<sup>10</sup> Per un'ulteriore discussione dell'idea di riadattamento storico a posteriori, si veda Oushakine S. (2007).

*Nomad* ha per l'appunto cercato di fare questo. Girato con gran dispendio di mezzi (la cifra esatta non è mai stata resa pubblica dal governo kazako, che ne ha coperto le spese, ma si ritiene che ammonti a circa 30-40 milioni di dollari) e coinvolgendo ben tre registi (Sergej Bodrov, Ivan Passer e Talgat Temenov), il film si apre nel 1710, quando le tribù kazake sono in disputa le une con le altre e Oraz, il narratore del film, esprime l'ardente desiderio che un discendente di Gengis Khan unisca i kazaki. Nel frattempo, le tribù dei giungari a oriente minacciano la fragile stabilità delle terre kazake. Quando al sultano kazako nasce un figlio, Oraz lo salva da un attacco dei giungari e convince il padre a lasciare che sia lui ad allevare il ragazzo. È quello che lui fa, insieme a diversi altri ragazzi scelti tra le varie tribù kazake. Il giovane, Mansur, diventa un formidabile guerriero e si lega di amicizia ad Erali. Entrambi si innamorano di Gaukhar. Quando i giungari organizzano un attacco alle tribù kazake, le due parti si accordano per far sì che la disputa sia risolta da un duello tra Mansur e Sharish, il più feroce guerriero giungaro. Mansur uccide il suo nemico e le tribù kazake lo acclamano come il nuovo Ablai, il nome dato ad un khan eroico. Erali, nel frattempo, è riuscito a salvare Gaukhar, che è stata rapita dai giungari e promessa a Sharish come sua decima moglie. Anche Mansur viene catturato dai giungari e costretto a superare diverse "prove" finalizzate ad ucciderlo. Il ragazzo sopravvive, ma nella prova finale combatte contro Erali, il cui volto è celato da una maschera, e lo uccide. Mansur e Gaukhar fuggono, si dichiarano reciprocamente il loro amore e raggiungono il campo kazako. Sei mesi dopo Mansur conduce le tribù kazake unite a una vittoria sui giungari, promuovendo il proprio ruolo nell'unirli e, insieme, nel creare una nazione kazaka.

Il film, come ha sostenuto Abikeyeva, è «pura mitologia» (Abikeyeva G., 2006); si tratta più di una leggenda che di un dramma storico. E tuttavia questa struttura è significativa, perché sposa, per quanto male, la struttura di un *epos* folk kazako con un'epica cinematografica. Tuttavia, non era neanche tanto importante la trama del film, quanto il processo della sua realizzazione e promozione. Segnato dallo slogan ufficiale «ogni guerriero, ogni popolo, ogni amore deve avere la sua patria», *Nomad* cercava di imporre un'interpretazione contemporanea di un periodo importante della storia kazaka e di presentare il Kazakistan di oggi al pubblico mondiale. Se in qualche modo esso ha avuto successo nel primo tentativo, ha invece fallito nel secondo.

*Nomad* ha cercato di visualizzare virtualmente tutti i principali simboli della kazakità legati al passato nomade: la yurta, la *dombra* (uno strumento musicale assai pubblicizzato nei testi tardoimperiali e della prima epoca sovietica finalizzati alla costruzione nazionale), le concezioni dell'ospitalità, il paesaggio della steppa, il nomadismo stesso, una idea della fede adattata agli usi locali, e così via. Situando l'azione nel passato, i registi hanno ancorato questi simboli della nazione alle profondità della storia. Infatti, se l'azione è liberamente ispirata al vero Ablai Khan, *Nomad* ha a che vedere soprattutto con l'utilizzo del passato per finalità contemporanee. I messaggi più volte ripetuti secondo i quali le tribù kazake debbono unirsi intorno a un capo forte ed eroico e l'idea che l'esistenza stessa della nazione sia costantemente minacciata da invasori stranieri non sono applicabili all'ambientazione storica: essi sono invece indirizzati al pubblico contemporaneo. Alla fine del film Mansur/Ablai invia al

sovrano giungaro un nuovo «globo» in cui le terre che vanno dal Lago di Aral ai Monti del Tian-Shan sono segnate come «Kazakia». Il messaggio che lo accompagna dichiara che «tutti i nemici dei kazaki» devono sapere che queste terre «sono state occupate dai kazaki fin dall'antichità». Poiché il termine «kazako» (una parola turanica che indica i nomadi «indipendenti» o «liberi») è diventato corrente solo nel XV secolo, il riadattamento storico a posteriori da parte del film suona assai simile agli appelli di Nazarbaev – quelli famosissimi contenuti nel suo discorso del 1997 «Kazakistan 2030» – all'unità nazionale come fondamento della sicurezza dello stato e ai suoi ammonimenti sul fatto che la discordia interna avrebbe prodotto fallimenti<sup>11</sup>. Principalmente l'obiettivo di *Nomad* era quello di promuovere il patriottismo tra i kazaki contemporanei. Certamente il film batteva più e più volte sui messaggi di unità e patriottismo. Se abbiano avuto effetto o meno non è chiaro: le cifre del botteghino relative al Kazakistan non sono mai state rese pubbliche.

Nazarbaev ha anche ripetutamente espresso il suo desiderio di utilizzare i mass media come mezzi per presentare il Kazakistan come un paese attraente per turisti e investitori. Come ha scritto Abikeyeva, il film è significativo anche perché si presentava come parte del tentativo di creare non solo uno stato kazako, ma un'«immagine di questo nuovo paese» (Abikeyeva G., 2006). I registi, sostiene la studiosa, erano stati incaricati di presentare il Kazakistan al mondo «generando un'immagine positiva di stato indipendente con proprie tradizioni e una propria cultura uniche, nonché la mentalità particolare del suo popolo»; di «fare un film autenticamente patriottico e rafforzare la coscienza nazionale all'interno del Kazakistan»; e di «creare un precedente nel cinema nazionale che desse impulso allo sviluppo dell'industria cinematografica nel suo complesso» (*ibidem*). Come ha scritto di recente uno studioso, il film era un tentativo di affermare un nuovo *brand* nazionale del Kazakistan indirizzato al pubblico globale<sup>12</sup>.

Si può vedere *Nomad* come una sorta di lungo spot di informazione pubblicitaria su una terra bellissima ricca di tradizioni uniche. Posticipata a lungo, l'uscita nelle sale di *Nomad* ebbe infine luogo solo nel settembre 2006, dopo che la commedia di Sacha Baron Cohen *Borat* aveva debuttato a Toronto<sup>13</sup>. Nazarbaev, che si trovava a Washington nel periodo in cui uscirono entrambi i film, discusse di *Borat* con l'allora presidente degli USA George W. Bush. Alcuni critici hanno ipotizzato che il successo di *Borat* abbia fatto naufragare le possibilità di *Nomad* di avere un impatto e presentare al mondo il «vero Kazakistan». Queste affermazioni sono difficili da provare. Quel che è certo, tuttavia, è che *Nomad* ha fallito i suoi obiettivi pubblicitari internazionali. Definito «pomposo e zoppicante» da uno dei pochi critici americani che lo ha recensito<sup>14</sup>, la sua distribuzione è stata limitata e al botteghino

---

<sup>11</sup> Il discorso è consultabile sul suo sito web <[www.akorda.kz/ru/kazakhstan/kazakhstan2030/](http://www.akorda.kz/ru/kazakhstan/kazakhstan2030/)> (ultimo accesso 13 luglio 2012).

<sup>12</sup> Yessenova S. (2011). L'autrice discute anche della curiosa scelta di Ablai Khan come eroe nazionale del XXI secolo.

<sup>13</sup> Per una discussione più dettagliata sulla controversia generata da *Borat* in Kazakistan si vedano gli articoli nell'edizione speciale della *Slavic Review* ad essa dedicata (Schatz E., 2008; Saunders R., 2008).

<sup>14</sup> Stephen Hunter, «Nomad: The Warrior», *Washington Post*, 27-IV-2007, <[www.washingtonpost.com/gog/movies/nomad-the-warrior,1133190/critic-review.html#reviewNum1](http://www.washingtonpost.com/gog/movies/nomad-the-warrior,1133190/critic-review.html#reviewNum1)>. Hunter cominciava la sua recensione immaginando cosa avrebbe detto Borat dopo aver visto il film.

americano ha guadagnato l'imbarazzante somma di 79.000 dollari, una piccola parte dei 3 milioni di dollari che ha guadagnato in tutto il mondo.

In ultima analisi, tuttavia, l'importanza di *Nomad* potrebbe risiedere nel denaro speso per il restauro degli studi Kazachfil'm. Lo studio ha acquistato cineprese, materiali e tecnologie di registrazione per 5,5 milioni di dollari. Questo aggiornamento post-sovietico ha permesso ad altri registi kazaki di riplasmare il passato della nazione e i ricordi cinematografici ad esso connessi.

### Fuori dal *tupik*: il cinema kazako e il passato nomade

Ernest Gellner, il leggendario studioso del nazionalismo, scrisse nel 1981 nella sua premessa al libro di Anatoly Khazanov *Nomads and the Outside World* che «la società pastorale è stagnante. Non si sviluppa, né può farlo, in quanto società pastorale. Essa costituisce un vicolo cieco sociologico o, per usare un'espressiva parola russa, un *tupik*» (Gellner E., 1994: p. xix). Le parole di Gellner facevano riferimento alla concezione della società nomade dello studioso sovietico S. E. Tolybekov. Secondo Tolybekov i nomadi non avrebbero potuto contribuire allo sviluppo del feudalesimo, perché la società nomade non rientra nello schema storico marxiano. Essa è stagnante eppure viva, perché «ogni kazako nomade analfabeta, come tutti i nomadi del mondo, fu dal XV al XVIII secolo allo stesso tempo un pastore e un soldato, un oratore e uno storico, un poeta e un cantore» (*ibidem*: p. xxi). I nomadi, perlomeno in questa concezione accademica, sono quindi al di fuori della storia occidentale e delle concezioni storiche occidentali, in particolare quelle che impiegano termini quali «nazione», «classe» ed «etnia». Ciò che qui interessa, tuttavia, non è tanto la concezione storica (o, più generalmente, quella accademica) del nomadismo, bensì i modi in cui negli ultimi anni i registi e il pubblico kazaki hanno reinterpretato i significati del nomadismo e i suoi legami con il passato. I nomadi, almeno negli ultimi due decenni, sono diventati utili per definire la nazione e il popolo kazaki.

Il cinema kazako recente si è rivelato un luogo importante in cui vengono rappresentate storia, memoria e nazione. *Nomad* potrebbe esserne l'esempio più famoso (o forse famigerato), ma negli ultimi anni un'intera serie di film ha interpretato il passato, ha svolto un lavoro di recupero della memoria e ha colto questioni importanti per il «menu della nazione»<sup>15</sup>. Soprattutto, il cinema kazako degli ultimi anni ha fatto molto per promuovere quella che si può definire «nazione nomade» come componente essenziale della memoria storica kazaka contemporanea. Tali film hanno collettivamente assegnato un nuovo copione a questa nuova nazione, rimpiazzando quello sovietico e l'idea sovietica che i nomadi kazaki ne fossero privi. Non tutti questi film sono pellicole commissionate dallo stato simili a *Nomad*; invece, i tentativi di fornire un nuovo *script* per l'idea di nazione e quindi di definire una nazione nomade sono portati avanti anche da un'intera serie di nuovi registi kazaki che ricor-

---

<sup>15</sup> Il concetto di «menu della nazione» deriva dalla mia lettura di Smith A. (1995).

rono a diversi generi cinematografici. Mentre alcuni studiosi hanno recensito questi film kazaki recenti uno per uno (in particolare sulla rivista online *KinoKultura*), i loro legami reciproci e la modalità con cui essi hanno collettivamente preso parte al tentativo di recuperare la memoria del passato e costruire una nazione kazaka post-sovietica non sono stati esplorati.

Un modo con cui il cinema kazako degli ultimi anni ha ripreso il passato nomade è stato il concentrarsi sugli effetti prodotti dell'esperienza sovietica sulle terre kazake. Molti film ambientati nel Kazakistan contemporaneo presentano un paesaggio spoglio, privo di vita familiare e definito dall'immoralità e della paura. In un certo senso, questi film articolano delle narrazioni su ciò che avrebbe potuto essere e ciò che invece è stato; se la vita kazaka fosse continuata senza il progetto sovietico, la steppa sarebbe ancora vivace, piena di vita e tradizioni. Invece, gli spazi vuoti oggi testimoniano del danno prodotto dalla «missione civilizzatrice» sovietica, che ha portato solo distruzione all'*aul* e alla cultura nomade. Il film di Žanna Isabaeva del 2007, *Karoy*, rappresenta l'esempio più cristallino (e lugubre) di questa tendenza. Il titolo, che fa riferimento sia a una località nella steppa kazaka il cui nome significa «buco nero», sia alla parola che significa «pensieri neri», allude alla trama del film. La pellicola segue le vicende di Azat, un truffatore depravato che vaga per questo paesaggio desolato rubando, mentendo, picchiando e stuprando. Le città che Azat attraversa nelle sue peregrinazioni sono decrepite e cadono a pezzi. Lo stesso vale per le famiglie, la sua e quelle degli altri. La causa della violenza e dell'immoralità di Azat, a quanto veniamo a sapere da sua madre, è che lui «non ha avuto un'infanzia». La sua educazione sovietica era stata dominata da un padre violento che lo maltrattava ed era dedito al furto e all'ubriachezza, ed era quindi privo di morale. Il sistema sovietico, implica la madre di Azat, ha distrutto le tradizionali reti di parentela e di comunità e Azat ne è il logico prodotto. Egli è l'incarnazione dell'idea della *mankurtizacija* espressa da Seidembekov: il mondo di Azat è un mondo senza l'*aul*, senza la cultura nomade tradizionale kazaka<sup>16</sup>.

Mentre alcuni registi kazaki hanno utilizzato la steppa desolata come testamento della distruzione sovietica, altri hanno ricreato su quegli stessi paesaggi una cultura tradizionale simile a quella nomade. Questi film suggerivano che, scomparsa l'Unione Sovietica, i kazaki potevano tornare al progetto di costruire un'idea di nazione basata sul proprio passato nomade e sui valori familiari di quest'ultimo. Il seguito del 2009 di *Karoy* di Isabaeva, *Oipyrmai* («Miei cari figli»), promuove una cultura familiare positiva e senza tempo come parte importante dell'identità kazaka. Il film, come ha notato Joe Crescente, è «in primo luogo sulla difesa delle tradizioni familiari kazake e sui conflitti generazionali ad essa legati» (Crescente J., 2009). Un «genere di commedia familiare imbevuto di valori nazionali tradizionali per le masse» (*ibidem*): la protagonista del film è la Madre, che cerca di tenere unita la famiglia nonostante le differenze economiche e generazionali. Oltre a promuovere la famiglia come cuore della nazione kazaka, una parte della cultura nomade ancora utilizzabile da parte del nuovo stato, il film di Isabaeva celebra la tradizionale festa kazaka per l'inaugurazione di

<sup>16</sup> È anche lo stesso mondo desolato che incontra la famiglia del film *Perduto* [*Zabludimšijsja*] di Achan Sataev (2007). Si veda Hättich A. (2010).

una nuova casa (in cui si cucina il *beşbarmak*), la *dombra* e altri strumenti kazaki e la musica kazaka, nonché occasioni festive quali i matrimoni. Infatti, Crescente ha giustamente notato che il film suona «come una lista di tradizioni kazake ‘positive’» e che «vengono richiamati molti stereotipi nazionali» per comporla (*ibidem*). Nel film si parla solo kazako, che è anch’esso un importante segno identitario (la gran parte dei film discussi in questo articolo utilizzano il kazako col doppiaggio in russo). La principale argomentazione di Isabaeva è cosa conti realmente: «ogni nazione ha le sue proprie, uniche relazioni familiari. Ogni terra ha delle speciali tradizioni familiari ad essa peculiari. Ma al di là di questo, però, il mio film è sulla *forza* della famiglia, sullo spirito di unità familiare... In *Miei cari figli* parliamo di valori che sono comprensibili da chiunque, indipendentemente dall’età o dal paese d’origine» (cit. in *ibidem*). *Karoy* parla al danno fatto dall’epoca sovietica ai valori familiari tradizionali e alle reti di parentela nomadi; *Miei cari figli* affronta anche i modi in cui i kazaki possono rivendere questi valori come componenti di una nuova idea di nazione. In un certo senso, *Miei cari figli* presenta una ricreazione visuale dello *shezhire*, l’albero genealogico familiare, per il Kazakistan post-sovietico<sup>17</sup>.

La famiglia e i danni da essa subiti ai tempi del potere sovietico potrebbe essere il tema prominente che ricorre in tutto il cinema kazako degli ultimi anni, tema che peraltro si confronta con le più ampie questioni della memoria e della nazione; tali sono anche il paesaggio e la vita nei villaggi. *Seker* («Zuccherò», 2009), di Sabit Kurmanbekov, è stato filmato a Čubar, nel villaggio natale del regista, nella montagnosa regione settentrionale del Taldykorgansk. Si può parlare di un vero e proprio “film sul villaggio” che somiglia a *Karoy*, ma ha i tratti maggiormente positivi di *Miei cari figli*. Il film ha anche un certo elemento etnografico, un po’ come il «neo-neorealismo» del film russo di Gennadij Sidorov *Vecchie donne* [*Staruchj*] (2003) (cfr. Norris S. M., 2008), perché ne sono protagonisti per lo più attori non professionisti provenienti dal villaggio stesso. Come ha affermato lo stesso Kurmanbekov, «il mio film è basato sul ‘tema dell’*aul*’ perché io stesso vengo da un villaggio: la mia terra natale è il villaggio» (cit. in Knox-Voina J., 2009). Il film è liberamente tratto dalla storia della madre del regista, che da ragazza, nel Kazakistan postbellico, fu originariamente educata come un maschio. Il lavoro di memoria storica è già compiuto fin dall’inizio in modo assai simile ai film testé discussi: *Seker* si apre con delle scene paesaggistiche, poi si sposta nell’*aul*, dove due uomini anziani (uno dei quali interpretato dall’iconico Nuržuman Yqymbaev stanno lavorando e parlando tra loro in kazako. Qui due aspetti del nomadismo sono rimasti indenni all’epoca sovietica: la vita del villaggio e la lingua. *Seker* per molti versi è anche un film che invoca il passato e il presente e che integra, come ha scritto Jane Knox-Voina, «l’iconografia nazionale che celebra la *yurta*, la *dombra*, il *kumys* e gli abiti tradizionali» (*ibidem*). L’eroina eponima del film fa dei sogni sulle favole kazake che le ha raccontato il padre, sogni in cui appare Kyz-Žibek (soggetto di una favola kazaka del XVI secolo successivamente trasformata nella prima opera nazionale kazaka negli anni ’30). Il film di Kurmanbekov ricorre all’umorismo per trattare queste parate di icone nazionali con una certa

<sup>17</sup> Per ulteriori discussioni sullo *shezhire* come segno della kazakità nei secoli XX e XXI, cfr. Yessenova S. (2005).

autoironia. Comunque, il film promuove l'idea che il villaggio e la famiglia del villaggio la spunteranno e sopravvivranno. *Seke* è un film che ricrea un passato in cui non è avvenuta la mankurtizzazione<sup>18</sup>.

Questi film rientrano fra le tante pellicole kazake recenti che risuscitano i valori del passato e i simboli della nazione a beneficio degli spettatori di oggi. Sebbene non siano sempre andati bene al botteghino<sup>19</sup>, collettivamente essi, prodotti per lo più presso la Kazachfilm, offrono una ricca varietà di scritture che scavano nel passato e nel nomadismo a beneficio dell'idea di nazione presente. I film storici kazaki degli ultimi anni hanno svolto le medesime funzioni, mentre allo stesso tempo offrivano agli spettatori nuove modalità per pensare il passato e il modo di valutarlo, nonché anche possibili alternative che non sono state colte. Mentre i film testé discussi presentavano per lo più ambientazioni contemporanee in cui compaiono elementi tradizionali dell'idea di nazione kazaka, una serie di film recenti trasporta gli spettatori nel passato per mostrare loro come queste stesse tradizioni apparivano allora. *Appunti di un posatore di binari (Zapiski putevogo obchodčika)* di Žanabek Žetiruov (2006) è la storia di un vecchio cieco (interpretato da Nuržuman Yqymbaev, probabilmente l'attore kazako maggiormente riconoscibile) che aveva lavorato come operaio delle ferrovie in epoca sovietica. La sua cecità lo rende ignaro dei problemi attuali dello stato post-socialista; il film invece celebra la sua vita e il suo lavoro e i rapporti fra le tre generazioni della sua famiglia. Il protagonista racconta storie di nomadismo al nipote e come egli giunse ad amare il dormire nelle terre della steppa. Il suo passato nomade gli permise di trovare la propria strada nella vita, ma anche di essere un buon lavoratore in epoca sovietica. Il nonno agisce come un cantastorie kazako tradizionale che trasmette i valori nazionali alle generazioni future: racconta leggende, parla della sua vita passata e dei loro ruoli in un nuovo Stato. Alla fine, come ha sagacemente osservato Michael Rouland, suona «la musica della *dombra*, che rappresenta la tradizione kazaka e la cultura folk», accompagnando il nonno mentre passeggia lungo i binari (Rouland M., 2007). In Kazakistan la modernità e il cambiamento sono arrivati – implica il film – ma la tradizione rimane.

<sup>18</sup> *Tulpan* di Sergej Dvorcevoj's (*Tjul'pan*, 2008), e *Danzatore nato* di Guka Omarova (*Bakıy*, 2009), evocano anch'essi l'importanza del luogo nell'idea di nazione kazaka. Entrambi erano film d'autore, da festival, che sono stati proiettati in una serie di importanti festival. Il film di Dvorcevoj, quello più acclamato fra i due, segue le tracce del ritorno al proprio villaggio nella steppa di un kazako che aveva servito nella flotta russa. Questi vuole sposarsi e vivere secondo lo stile di vita tradizionale, facendo il pastore di pecore. Il regista, nato in Kazakistan, utilizza il suo stile documentaristico (in precedenza aveva diretto degli acclamati documentari) per catturare gli splendidi paesaggi delle steppe. Yurte, cammelli, pecore, asini, tempeste, sabbia, campi: sono questi i segni che marcano il film e gli indici che gli stili di vita tradizionali kazaki sono sopravvissuti. Anche il film di Omarova presenta paesaggi mozzafiato, rendendo la steppa un attore importante in entrambe le pellicole. Il personaggio del titolo è un guaritore tradizionale kazako che deve trovare un equilibrio fra tradizione e cambiamento, differenza generazionale e crimine in un paesaggio apparentemente senza tempo. E tuttavia ancora una volta i processi intrecciati di memoria e nazione vengono catturati all'inizio del film, che introduce il vecchio guaritore mentre invoca gli spiriti tradizionali in cima ad un paesaggio di montagna.

<sup>19</sup> Per un'analisi della tiepida performance di *Bakıy*, cfr. Afonin G., «Vyšli my vse iz naroda, no kak ot nego daleko», *Izvestija Kazachstan*, 17-X-2008, <[www.izvestia.kz/node/9739](http://www.izvestia.kz/node/9739)>. Per la sua visione pessimistica sul fallimento del cinema kazako nel richiamare il pubblico in generale, si veda anche Afonin G., «So zritelem nužno rabotat'», *Izvestija Kazachstan*, 3-X-2008, <[www.izvestia.kz/node/5252](http://www.izvestia.kz/node/5252)>.

Il passato nomade svolge un ruolo ugualmente importante nel film di Ardak Amirku-lov del 2008, *Addio, Gul'sary (Proščaj, Gul'sary!)*. Tratto da un racconto di Čingiz Ajtmatov (1987) e ambientato negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, il film è, secondo il regista, «la storia dell'ultimo nomade» (Stojanova Ch., 2009). La storia, come la descrive Christina Stojanova, è centrata «sull'amore di Tanabaj, devoto comunista kazako ed eroe della Seconda guerra mondiale, per il suo splendido stallone Gul'sary, simbolo della libertà e dell'idealismo: tutto ciò che il personaggio principale difende per cedere poi alla catastrofica collettivizzazione degli anni '40 e '50 in Estremo Oriente». Anch'esso si apre inscrevendo l'idea di nazione nel passato: mentre la cinepresa fa una panoramica su un paesaggio stepposo innevato, si sente una musica prodotta con gli strumenti kazaki tradizionali. Una stalla piena di cavalli viene spaventata da un lupo in avvicinamento, spingendo Tanabaj ad uscire dalla sua yurta tradizionale. I cavalli irrompono fuori dalla stalla e si lanciano al galoppo attraverso il paesaggio, per essere poi ripresi da Tanabaj grazie alla sua perizia. È solo dopo questa scena che apprendiamo che il nostro eroe è uno cittadino sovietico. La devozione di Tanabaj per il suo partito è superata solo dalla sua devozione e moralità e dal suo spirito creativo. Egli rifiuta di dare Gul'sary a un funzionario altolocato e rifiuta di condividere la violenza del sistema postbellico che serve. Viene spedito in un campo di lavoro, ma alla fine riesce a ritrovare il suo cavallo. Come lo descrive Stojanova, «Tanabaj è proprio 'l'ultimo nomade', e il film rappresenta una sequela della sua testarda e futile resistenza ai numerosi tentativi di distruggere la sua fattoria, il suo cavallo e la sua anima» (*ibidem*). Il suo spirito libero, il suo spirito nomade, sopravvive<sup>20</sup>.

Simili sono i riferimenti che compaiono nel film del 2009 di Doschan Žolžaksynov *Biržan Sal*. Questo ricordo cinematografico si concentra su Biržan Turlybajuly Kožagulov (1834-1897), forse il più famoso suonatore di *dombra* delle terre kazake del tardo XIX secolo<sup>21</sup>. La *dombra* a due corde è lo strumento nazionale dei kazaki e le canzoni di Kožagulov sono fra le più famose che siano mai state suonate su di essa. Ambientato negli anni della colonizzazione russa della steppa, il film cattura le differenze fra lo stile di vita tradizionale kazako e gli stili di vita russi (il personaggio del titolo parla kazako). Esso rende omaggio al nomadismo e alla cultura nomade. Mentre la trama è incentrata sulla vita amorosa del personaggio del titolo, la vera protagonista è la sua musica. Recensendo il film, Adol'f Arciševskij lo ha descritto come la «rinascita di una leggenda», una figura oggi «amata e non dimenticata dal popolo [*narod*]», ma la vera protagonista del film è la sua musica, che «è entra-

---

<sup>20</sup> Altri aspetti dell'idea di nazione kazaka "sopravvivono" nel film di Satybaldy Narybetov *Mustafa Šokaj* (2008). Il personaggio del titolo era il discendente dei khan kazaki e un nazionalista del Turkestan nei primi anni dell'Unione Sovietica. Questi combatté per un Turkestan autonomo e indipendente dall'URSS, un'aspirazione che indusse il governo sovietico a bollarlo come personalità arretrata, elitista e orientata verso la religione. Il film di Narybetov riabilita Šokaj e le sue idee, presentandole come alternative che non hanno avuto corso, ma che sono anche una fonte di valori per il presente. Mustafa dice ad un amico di essere «per l'autonomia del Turkestan», ma che «non c'era unità fra noi» (una lamentela sottolineata anche in *Nomad*). Musiche suonate al *kobiz* accompagnano queste discussioni, aggiungendo un sollecito aurale della kazakità a procedere con i valori di Šokaj e dei suoi compagni che sono ancora utilizzabili.

<sup>21</sup> Per un'utile riassunto della sua vita e dei modi in cui Biržan è stato ricordato, si veda Medetov S., «Igral na dombre i pel», *Izvestija Kazachstan*, 3-IX-2010, <[www.izvestia.kz/node/12979](http://www.izvestia.kz/node/12979)>.

ta organicamente nella carne e nel sangue del film e ne è diventata parte integrante»<sup>22</sup>. Un'altra recensione lodava le splendide vedute sulle steppe del Kokšetau, notando che «qui c'era tutto: le steppe serene e ondulate; il cielo profondo, esuberante; il fruscio del vento sulle cime degli alberi; il volo di un cigno attraverso un lago; e mandrie di cavalli»<sup>23</sup>. Parecchie scene, compresa una lunga ricreazione di un pasto festivo, fungono da etnografia storica cinematografica: esse mirano a far vedere l'«autentico» aspetto della cultura nomade del passato come fonte per il patriottismo di oggi. I versi di Biržan Sal secondo cui «il tempo dei kazaki è finito» e «il nostro popolo ha smesso di essere orgoglioso» hanno anch'esse effetto sul presente, come ha notato Michael Rouland, e cercano di legare il pubblico alle loro «tradizioni nomadi e musicali del passato» (Rouland M., 2010).

Sul grande schermo, così come è stato colto dai registi kazaki nei loro tentativi di fornire nuove scritture sul passato, il nomadismo è certamente uscito dal *tupik*. La vita nomade è ben lontana dall'essere stagnante in questi film. Essa è vivace ed utilizzabile come ancoraggio storico per l'idea di nazione contemporanea.

### *Nomad II ?*

Già nel 2008, il critico cinematografico Georgij Afonin, che vive in Kazakistan, iniziò a scrivere della «monotonia del dramma» che aveva dominato il quindicennio di vita del cinema nazionale post-socialista. Nella ricercare le ragioni di questa saturazione del mercato cinematografico, Afonin offrì delle critiche di registi kazaki e della loro fissazione per il passato e gli adattamenti letterari. Invece di fare film storici, scriveva il critico, i registi kazaki avrebbero dovuto girare dei generi cinematografici che la gente trovava popolari. Afonin notava che «mentre molti parlano di un nuovo boom nel cinema kazako [...] questi film non sono noti per la loro varietà in termini di genere». Alla fine, riponeva le sue speranze in «nuove scritture»<sup>24</sup>.

Le ragioni che Afonin adduce per spiegare l'apparente monotonia del cinema kazako possono essere valide, ma la sua principale lamentela chiama in causa motivazioni storiche più vaste della schiacciante focalizzazione sul dramma nei film kazaki degli ultimi anni: registi, produttori e lo stato kazako si sono tutti impegnati nel processo di definizione di una nuova idea di nazione e di mappatura dei parametri per una memoria post-socialista. Il cinema kazako degli ultimi anni è stato un luogo importante per la storia, la memoria e la nazione, che in esso si scontrano e si consolidano in maniere importanti. Il revival della Kazachfilm ha prodotto un'ondata di nuovi film in cui ha avuto luogo questa convergenza<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Arciševskij A., «Biržan-Sal: Vozroždenie legendy», *Central Asia Monitor*, 11-IX-2009, <[http:// camonitor.com/archives/84](http://camonitor.com/archives/84)>.

<sup>23</sup> Sablina D., «Bir žan Sal': istorija odnogo poeta-voina», *Gazeta.kz*, 7-IX-2009, <<http://articles.gazeta.kz/art.asp?aid=136792>>.

<sup>24</sup> Afonin G., «Opjat'... drama?», *Izvestija Kazachstan*, 19-XII-2008, <[www.izvestia.kz/node/1734](http://www.izvestia.kz/node/1734)>.

<sup>25</sup> Questo revival è discusso da Asemgul' Bakytova in «Eščë ne vse poterjano», *Izvestija Kazachstana*, 21-XI-2008, <[www.izvestia.kz/node/6580](http://www.izvestia.kz/node/6580)>, e da Askar Gazizov in «Iskusstvennoe dychanie s mečtoj o bume», *Iz-*

Blockbuster, film d'autore, film sulla vita di oggi nei villaggi, film storici, drammi, persino film dell'orrore (come nel film del 2009 di Achan Sataev, *Perduto*): tutti si sono occupati del processo di costruzione di una nuova nazione nomade.

Le parole di Gulnara Abikeyeva sulle ragioni dell'ambientazione storica di *Nomad* in quanto essenziale per un nuovo sentire della nazione sono opportune anche a proposito degli altri film discussi in questo articolo. «Possiamo guardare a noi stessi in molti modi», ha scritto, «ad esempio, possiamo esaminare il Kazakistan e la nostra storia come una serie di tragici esperimenti senza fine: dalla collettivizzazione, dal *djut* e dal KarLag al poligono di Semipalatinsk e al disastro ecologico del Lago di Aral, ecc.». La litania sulla malvagità della storia, tuttavia, non sarebbe capace di fornire ispirazione. Invece «è ovvio che ciò di cui abbiamo bisogno sono i miti di un grande paese, di abili eroi, saggi filosofi e gente felice» (Abikeyeva G., 2006). I registi kazaki hanno garantito questi desideri, mostrando la loro nazione nomade a un nuovo stato.

Lo stato ha perlomeno cercato di imbrigliare questa memoria cinematografica nazionale, tenendo le «Giornate del cinema nazionale» nel periodo precedente il Giorno dell'Indipendenza (16 dicembre). Il governo centrale e quelli locali e regionali sostengono le produzioni. Lo stesso fanno registi, produttori, attori e altri coinvolti nell'industria cinematografica. Gli sforzi per produrre una “nazione nomade” dall'alto sono certamente strenui.

Visti dal basso, tuttavia, i risultati variano. Il pubblico ha reagito in maniera sfumata ai film summenzionati. Quando è uscito *Nomad*, il film ha stimolato un'intera serie di risposte critiche su importanti siti dedicati al cinema quali *Kino-Teatr.ru*, *Kinopoisk.ru*, e *Kino.kz* (vale altresì la pena di fare notare che due dei siti che ospitano regolarmente dei post dal Kazakistan sono ubicati in Russia; il terzo è in larga parte tenuto in lingua russa, il che è di per sé un segno di come sia complicata la costruzione della Storia Kazaka e della nazione kazaka). Uno spettatore kazako, «Beibarys», si è lamentato del fatto che lo stato abbia speso un mucchio di denaro per il film ma apparentemente senza riuscire a trovare attori centrasiatichi. Un altro ha lasciato un post in cui diceva che *Nomad* rappresentava «un buon film patriottico, godibile e di qualità, sulla formazione di un popolo [*narod*] splendido e orgoglioso: i kazaki»<sup>26</sup>. Lodi e lamentele simili sono apparse anche su altri siti: molti hanno opinato che «il governo del Kazakistan ha semplicemente deciso di attirare l'attenzione sulla sua indipendenza» e lo ha fatto realizzando un blockbuster hollywoodiano «iper-patriottico»; altri hanno lodato perlomeno l'aspetto del film, la sua ambientazione, il suo oggetto e perfino i suoi cavalli<sup>27</sup>.

A volte le risposte su questi siti globali rivelavano delle divisioni nazionali. Su di un forum dedicato al film *Perduto* di Achan Sataev, ad esempio (si veda la nota 15), parecchi

---

*vestija Kazachstana*, 23-X-2009, <[www.izvestia.kz/node/3673](http://www.izvestia.kz/node/3673)>. Si noti il cambiamento di tono da un anno all'altro: Bakytova fa la cronaca delle prolungate lotte del cinema nazionale kazako; un anno dopo, Gazizov parla del crescente boom. Si veda anche il parere entusiastico sul cinema kazako di Knox-Voina (2010), nonché quello più moderato di Birgit Beumers (2010).

<sup>26</sup> Entrambi i post sono apparsi sul forum di *Kino-teatr.ru* forum: <<http://kino-teatr.ru/kino/movie/post/3216/forum/#524718>>.

<sup>27</sup> Si vedano le risposte sul sito *Kinopoisk.ru*: <[www.kinopoisk.ru/level/1/film/47270/](http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/47270/)>.

spettatori russi hanno suggerito che il film fosse derivativo, e che fosse simile ad altri film russi. Qualche spettatore kazako ha risposto. Uno ha scritto «Vivo nella steppa kazaka», e ha dichiarato che il film li rappresentava bene; un altro ha scritto che «in generale il film è il nostro Kazakistan»<sup>28</sup>. Questa sorta di risposta patriottica ha caratterizzato la ricezione degli altri film: uno spettatore kazako di *Miei cari figli* ha scritto in un post che aveva molto amato il film perché mostrava «le diverse parti del Kazakistan», «la forza della famiglia e del sostegno reciproco esistenti tra i kazaki», e lo splendido utilizzo della musica, tutti elementi che combinati insieme creavano una storia che poteva aver avuto luogo in «qualsiasi città e villaggio del Kazakistan». La cosa più importante è che secondo lo spettatore il film di Isabaeva offriva una via d'uscita dalla «sindrome di *Borab*» che aveva colpito la nazione<sup>29</sup>. «Solo un kazako o qualcuno che ha vissuto gran parte della propria vita fra i kazaki», notava un secondo, «saranno in grado di comprendere la piena verità di questo film». Gli spettatori kazaki che scrivevano dei post su *Kino.kz* discutevano persino sulla questione se i personaggi avessero mangiato in maniera corretta il *beşbarmak*<sup>30</sup>.

Queste “verità” si estendevano alla ricezione dei film ambientati nel passato. Alcuni tra il pubblico dichiaravano che «questo è il nostro passato» e che «questa è una storia potente e onesta sulla vita», i tipici post su *Addio, Gul'sary* e *Mustafa Šokaj* (cfr. la nota 21)<sup>31</sup>. Alcuni spettatori hanno visto nella recente corrente di film kazaki con attori kazaki l'antitesi di *Nomad*, e quindi una risposta a Hollywood. A proposito del film *Baksy* [*Danzatore nato*], uno spettatore ha scritto «Sono orgoglioso che i kazaki non abbiano dimenticato la mia cultura e credo che essi possano mostrare a questi ‘giganti’ occidentali di Hollywood cosa significa il Kazakistan!»<sup>32</sup>.

Si è sviluppata anche un'altra forma di nomadismo: nonostante le lodi patriottiche, il pubblico kazako non ha ancora risposto con grandi numeri al nuovo cinema, prendendo parte a quella che Afonin ha soprannominato «la cinematografia dell'esilio». «Le autorità hanno deciso di rinvigorire il rispetto per il cinema nazionale», sostiene il critico, ma i tentativi di «costruzione di una cultura» da parte del nuovo cinema kazako, anche se non sono mancati successi di minore entità e film eccellenti, non sono riusciti a portare nelle sale un pubblico di massa<sup>33</sup>. Qualcuno in un post su *Kino.kz* ha lodato il ricco utilizzo di simboli in *Addio, Gul'sary!* e il modo in cui il film criticava il regime sovietico, ma concludeva affermando che «alla prima nel cinema c'erano solo 8 persone»<sup>34</sup>. Molti kazaki migrano invece verso i campioni d'incasso hollywoodiani: come lamenta Afonin, *Amore a... primo sesso* [*Zach and Miri Make a Porno*] (Kevin Smith, 2008) era più desiderabile di *Karoy*; James Bond attira ancora più spettatori del *Tanabaj* di *Addio, Gul'sary!*<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Si veda il forum: <<http://kino-teatr.ru/kino/movie/post/30920/forum/#1016662>>.

<sup>29</sup> Sul forum di *Kinopoisk.ru*: <[www.kinopoisk.ru/level/1/film/467973/](http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/467973/)>.

<sup>30</sup> Si vedano le risposte su *Kino.kz*: <[www.kino.kz/notice/notice.asp?id=2786&page=10](http://www.kino.kz/notice/notice.asp?id=2786&page=10)>.

<sup>31</sup> Si vedano le risposte su <<http://kino-teatr.ru/kino/movie/ros/16505/forum/#601535>> e <<http://kino-teatr.ru/kino/movie/post/17545/forum/#416329>>.

<sup>32</sup> <<http://kino-teatr.ru/kino/movie/ros/15679/forum/#589768>>.

<sup>33</sup> Afonin G., «Kinematograf v izgnanii?», *Izvestija Kazachstan*, 28-XI-2008 <[www.izvestia.kz/node/6160](http://www.izvestia.kz/node/6160)>.

<sup>34</sup> Cfr. <[www.kino.kz/notice/notice.asp?id=2509&page=2](http://www.kino.kz/notice/notice.asp?id=2509&page=2)>.

<sup>35</sup> Afonin G., *ibidem*.

Di conseguenza, Nazarbaev ha visitato il set della Kazachfil'm nel tardo 2009. Il presidente ha reso omaggio al ruolo storico del cinema kazako nell'epoca sovietica e al rinnovamento del cinema da lui diretto. «La nuova storia del Kazakistan viene creata oggi, proprio davanti ai nostri occhi», ha dichiarato. Questo fare storia nel presente, ha annunciato Nazarbaev, aveva avuto luogo in parte perché i registi kazaki avevano forgiato delle narrazioni partendo dal passato: «negli ultimi tempi tutti sono stati affascinati dai temi storici». Allo stesso tempo, mentre lo stato kazako aveva speso moltissimo per *Nomad*, «non abbiamo ottenuto un riscontro appropriato». Era tempo per i registi kazaki, ha detto, di concentrarsi sul presente<sup>36</sup>.

La visita e il discorso di Nazarbaev non hanno segnato la fine della nazione nomade sul grande schermo. Il blockbuster da 7 milioni di dollari di Achan Sataev *Žauşyrek Myn Bala* [*Mille ragazzi guerrieri*] è uscito nel maggio 2012 in Kazakistan. Racconta la storia di alcuni giovani guerrieri nomadi guidati da un ragazzo di nome Sartaj che nel 1729 si uniscono per sconfiggere i giungari. Sataev ha dichiarato che il suo film è importante perché «la giovane generazione dovrebbe conoscere il prezzo pagato dai nostri antenati per la libertà e l'indipendenza di oggi». Ermek Amanşaeu, il direttore della Kazachfil'm, ha fatto notare che se «il cinema è l'industria della creazione di miti», questo film sul «Robin Hood della steppa» avrebbe avuto successo per via dell'«accuratezza dello sfondo storico»<sup>37</sup>. Stavolta, a differenza di *Nomad*, quasi tutti gli attori sono kazaki e hanno tutti imparato a parlare un dialetto kazako d'altri tempi. Le prime reazioni al film sono state positive: ha incassato quasi due milioni di dollari durante la prima settimana, e la reazione del pubblico è stata considerevole. I resoconti sulle chat room online hanno fatto notare regolarmente che le sale erano piene. In un post tale «Galym Akişev» rilevava di essere stato alla prima e che il film significava che «la disgrazia di *Nomad* ora può essere rimossa come un sogno strano», sebbene pure *Myn Bala* recasse su di sé la forte impronta di Nazarbaev. Anche se il film ha utilizzato finanziamenti statali per ricattare sul grande schermo un mito storico, ha affermato «Galym Akişev», «ogni nazione ha bisogno di miti e leggende propri, non solo di quelli dell'Antica Grecia». La sua raccomandazione era che «tutti i kazaki, quale che fosse la loro nazionalità, andassero subito a vedere il film»<sup>38</sup>.

### Riferimenti bibliografici

Abikeyeva G. (2006), «The *Nomad* Is Coming...», *KinoKultura*, n. 14, <[www.kinokultura.com/2006/14r-nomads.shtml](http://www.kinokultura.com/2006/14r-nomads.shtml)>.

---

<sup>36</sup> Cfr. Assonova A. (2009). Si veda anche il resoconto uscito sul sito web di Nazarbaev <[www.akorda.kz/ru/news/2009/11/segodnya\\_prezident\\_nursultan\\_nazarbaev\\_posetil\\_natsionalnuyu](http://www.akorda.kz/ru/news/2009/11/segodnya_prezident_nursultan_nazarbaev_posetil_natsionalnuyu)>.

<sup>37</sup> Cit., in Elkington N., «Romantic Kazakh Epic Film Aims to Woo the Young», *Reuters*, 10-X-2011, <[www.reuters.com/article/2011/10/10/us-romantic-kazakh-idUSTRE79947R20111010](http://www.reuters.com/article/2011/10/10/us-romantic-kazakh-idUSTRE79947R20111010)>.

<sup>38</sup> Postato sul tavolo di discussione di *Kinopoisk.ru*: <[www.kinopoisk.ru/level/1/film/665337/](http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/665337/)>. Le cifre del botteghino e le testimonianze sulle sale piene sono apparse su Sataev A., «My mogli pozvolit' sebe polivat'», *Izvestija Kazachstan*, 18-V-2012, <[www.izvestia.kz/node/21689](http://www.izvestia.kz/node/21689)>.

- Ajtmatorov Č. (1982), *Il giorno che durò più di un secolo*, pres. di E. Bazzarelli, Mursia, Milano.
- Ajtmatorov Č. (1987), *Addio, Gul'sary*, trad. it. di C. Di Paola e S. Leone, Mursia, Milano.
- Assonova A. (2009), «V ožidanii blokbastera», *CentrAzija*, n. 12, pp. 15-28. <[www.continent.kz/asia\\_12/13.htm](http://www.continent.kz/asia_12/13.htm)>.
- Barnes S. (2011), *Death and Redemption: The Gulag and the Shaping of Soviet Society*, Princeton University Press, Princeton.
- Beumers B. (2010), «Waves, Old and New, in Kazakh Cinema», *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 4, n. 2, pp. 203-209.
- Brill Olcott M. (1995), *The Kazakhs*, Hoover Institution-Stanford University Press, Stanford CA.
- Brown K. (2001), «Gridded Lives: Why Kazakhstan and Montana are Nearly the Same Place», *The American Historical Review*, vol. 106, n. 1, pp. 17-48.
- Confino A. (2006), *Germany as a Culture of Remembrance: Promises and Limits of Writing History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Crescente J. (2009), «Review of *My Dear Children*», *KinoKultura*, n. 26, <[www.kinokultura.com/2009/26r-oipyрмаi.shtml](http://www.kinokultura.com/2009/26r-oipyрмаi.shtml)>.
- Davé B. (2007), *Kazakhstan: Ethnicity, Language, and Power*, Routledge, London-New York.
- Gellner E. (1994), «Foreword», in Khazanov A. M., 1994, pp. ix-xxvii.
- Hättich A. (2010), «Review of *Strayed*», *KinoKultura*, n. 30, <[www.kinokultura.com/2010/30r-strayed.shtml](http://www.kinokultura.com/2010/30r-strayed.shtml)>.
- Jacobs J. (2010), «The Many Deaths of a Kazak Unaligned: Osman Batur, Chinese Decolonization, and the Nationalization of a Nomad», *The American Historical Review*, vol. 115, n. 5, pp. 1291-1314.
- Karažanov K. – Takenov A. S. (1998), (eds.) *Novejšaia istorija Kazachstana: sbornik dokumentov i materialov*, Sanat, Almaty.
- Khalid A. (1998), *The Politics of Muslim Cultural Reform: Jadidism in Central Asia*, University of California Press, Berkeley.
- Khazanov A. M. (1994), *Nomads and the Outside World*, trad. ing. di J. Crookenden, University of Wisconsin Press, Madison [2<sup>a</sup> ed.].
- Knox-Voina J. (2009), «Review of *Seke*», *KinoKultura*, n. 26, <[www.kinokultura.com/2009/26r-seker.shtml](http://www.kinokultura.com/2009/26r-seker.shtml)>.
- Knox-Voina J. (2010), «The Kazakh “New ‘New’ Wave”», *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 4, n. 2, pp. 195-203.
- Laitin D. (1998), *Identity in Formation: The Russian-Speaking Populations in the Near Abroad*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- Mali J. (2003), *Mythistory: The Making of Modern Historiography*, University of Chicago Press, Chicago.
- Millward J. (2009), *Eurasian Crossroads: A History of Xinjiang*, Columbia U.P.-Hurst Press, New York.
- Norris S. M. (2008), «The Old Ladies of Post-Communism: Gennadii Sidorov's *Starukhi* (2003) and the Fate of Russia», *The Russian Review*, vol. 67, n. 4, pp. 580-596.

- Oushakine, S. (2007), «'We're Nostalgic, But Not Crazy': Retrofitting the Past in Russia », *The Russian Review*, vol. 66, n. 3, pp. 451-482.
- Payne M. (2011), «Seeing Like a Soviet State: Settlement of Nomadic Kazakhs, 1928-1934» in Alexopoulos G. – Hessler J. – Tomoff K. (eds.), *Writing the Stalin Era: Sheila Fitzpatrick and Soviet Historiography*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 59-86.
- Pohl M. (2007), «The 'Planet of One Hundred Languages': Ethnic Relations and Soviet Identity in the Virgin Lands», in Breyfogle N. – Schrader A. – Sunderland W. (eds.), *Peopling the Russian Periphery: Borderland Colonization in Eurasian History*, Routledge, London-New York, pp. 213-237.
- Rosenstone R. (2006), *History on Film/Film on History*, Pearson, London-New York.
- Rouland M. (2005), *Music and the Making of the Kazak Nation, 1920-1936*, PhD Thesis, Georgetown University, Washington DC.
- Rouland M. (2007), «Review of *Notes of a Trackman*», *KinoKultura*, n. 18, <[www.kinokultura.com/2007/18r-zapiskiobxod.shtml](http://www.kinokultura.com/2007/18r-zapiskiobxod.shtml)>.
- Rouland M. (2010), «Review of *Birzhan Sab*», *KinoKultura*, n. 30, <[www.kinokultura.com/2010/30r-birzhansal.shtml](http://www.kinokultura.com/2010/30r-birzhansal.shtml)>.
- Sabol S. (2003), *Russian Colonization and the Genesis of Kazak National Consciousness*, Palgrave Macmillan, Houndmills Basingstoke.
- Saunders R. (2008), «Buying into Brand Borat: Kazakhstan's Cautious Embrace of Its Unwanted Son», *Slavic Review*, vol. 67, n. 1, pp. 63-80.
- Schatz E. (2008), «Transnational Image Making and Soft Authoritarian Kazakhstan», *Slavic Review*, vol. 67, n. 1, pp. 50-62.
- Shayakhmentov M. (2007), *The Silent Steppe: The Memoir of a Kazakh Nomad Under Stalin*, Overlook/Rookery Press, New York.
- Smith A. D. (1995), «Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations», *Nations and Nationalism*, vol. 1, n.1, pp. 1-23.
- Sunderland W. (2010), «The Ministry of Asiatic Russia: The Colonial Office That Never Was But Could Have Been», *Slavic Review*, vol. 69, n. 1, pp. 120-150.
- Stojanova Ch. (2009), «A Sentimental Journey: *Farewell, Gulsary*», *KinoKultura*, n. 25, <[www.kinokultura.com/2009/25r-gulsary.shtml](http://www.kinokultura.com/2009/25r-gulsary.shtml)>.
- Von Hagen M. (1995), «Does Ukraine Have a History?», *Slavic Review*, vol. 54, n. 3, pp. 658-673.
- Yekelchik S. (2007), *Ukraine: Birth of a Modern Nation*, Oxford University Press, New York.
- Yessenova S. (2005), «'Routes and Roots' of Kazakh Identity: Urban Migration in Post-socialist Kazakhstan», *The Russian Review*, vol. 64, n. 4, pp. 661-679.
- Yessenova S. (2011), «Nomad for Export, Not for Domestic Consumption: Kazakhstan's Arrested Development to 'Put the Country on the Map'», *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 5, n. 2, pp. 181-203.