

Hate Radio. La colonna sonora del genocidio ruandese

Hate Radio. The soundtrack of the rwandan genocide

Rossella Menna

Università per Stranieri di Siena

rossella.menna@unistrasi.it

Abstract

[IT] Nel 1994 in Ruanda si è verificato il più sanguinoso genocidio dai tempi della Guerra Fredda. Molti studi hanno già analizzato dal punto di vista storico, linguistico e semiotico il rapporto tra quella strage e l'incitamento all'odio diffuso dai diversi media, ma nel panorama manca *Hate Radio*, un originale esperimento proposto dal regista svizzero Milo Rau. In forma di spettacolo teatrale, nel 2011 Rau ha ricostruito un intero episodio di RTL, la radio che fomentò il genocidio, con l'obiettivo di riprodurre concretamente l'effetto performativo di quel linguaggio sul pubblico di oggi. Questo articolo si concentra su tale inedito contributo, ricostruendo dapprima la specificità del linguaggio del regista, e della sua poetica del "Realismo globale", per poi entrare nel vivo di un'analisi più dettagliata del testo performativo e delle forme di odio che esso veicola.

Abstract

[EN] In 1994, the bloodiest genocide since the Cold War took place in Rwanda. Many studies have already analyzed the relationship between that massacre and the hate speech spread by various media from historical, linguistic and semiotic perspectives, but *Hate Radio*, an original experiment proposed by the Swiss Theatre director Milo Rau, is missing from the panorama. In the form of a play, in 2011 Rau reconstructed an entire episode of RTL, the radio that fomented the genocide, with the aim of concretely reproducing the

performative effect of that language on today's audience. This article focuses on this unprecedented contribution, first reconstructing the specifics of the Swiss director's language, and his poetic of "global Realism", to then get to the heart of a more detailed analysis of the performance text and the forms of hate that it conveys.

Keywords: genocide, Rwanda, Milo Rau, hate Radio, performance

1. RTLM: la radio popolare che fomentò il genocidio

Nel 1994 in Ruanda si è consumato il più sanguinoso genocidio dai tempi della Guerra fredda. In circa cento giorni tra il 6 aprile e la metà di luglio, 800.000 persone appartenenti all'etnia Tutsi, e con loro alcune migliaia di Hutu moderati (stime recenti arrivano anche a 1 milione di morti totali), sono state assassinate a colpi di machete, coltelli, bastoni chiodati e armi da fuoco, per mano non solo di soldati dell'esercito governativo e di gruppi paramilitari, ma anche di numerosi civili Hutu coinvolti attivamente in un violento conflitto interetnico che ha radici antiche e complesse. La vicenda di questo massacro di massa, che ha profondamente segnato l'immaginario collettivo e la storia recente,¹ è stata ricostruita da numerosi storici e studiosi (cfr. almeno PRUNIER 1997 e MAMDANI 2001), i quali hanno provato a individuare le ragioni profonde e correlate che soggiacciono a un genocidio di tale portata. Tra gli snodi fondamentali viene puntualmente richiamato il ruolo giocato a partire da fine Ottocento dal dominio coloniale europeo, prima tedesco e poi belga, nel fomentare la percezione di una divisione etnica tra la maggioranza degli Hutu (circa l'80% della popolazione) e la minoranza dei Tutsi (circa il 20%). In virtù di un colore della pelle più chiaro e di lineamenti più sottili, i Tutsi sono stati infatti favoriti nell'assumere posizioni di controllo a scapito di una maggioranza schiacciata invece in ruoli più umili. Nel 1959 la rivolta degli Hutu ha però condotto a un referendum (nel 1961) e infine all'indipendenza del 1962, accompagnata dallo sterminio di oltre 100.000 Tutsi e alla loro emigrazione in Uganda e Burundi. Dopo vari avvicendamenti al potere, colpi di stato, massacri perpetrati da entrambi i gruppi, si arriva nel 1990 a un tentativo di colpo di stato per mano del Fronte Patriottico Ruandese (RPF), gruppo politico-militare nato nella comunità Tutsi rifugiatasi in Uganda, che alimenta la guerra civile, fino a giungere appunto al genocidio

¹ Come ha scritto Rodolfo Sacchetti, «il genocidio ruandese ha rappresentato uno dei casi più emblematici dei limiti e delle incapacità della comunità internazionale di intervenire in situazioni di guerra civile», ma è stato anche «uno dei primi casi in cui la macchina retorica e pubblicitaria dell'occidente ha innescato, su larga scala, un processo molto ambiguo di donazioni, adozioni, campagne caritatevoli di vario tipo. I "bambini del Ruanda" sono stati sbandierati a più riprese negli anni Novanta, diventando presto uno degli esempi peggiori di "rappresentazione del dolore" dei paesi africani da parte dell'occidente.» (SACCHETTINI 2019: 111)

del 1994.

Alle vicende storico-politiche, e quindi a vari fattori riportati più o meno allo stesso modo dagli storici – la dominazione dei Tutsi sugli Hutu, con relativo sentimento di odio da parte della maggioranza verso la minoranza che detiene il potere; i massacri degli anni Sessanta e Settanta; la crisi economica del Ruanda – il biologo Jared Diamond, anche sulla scorta di altri studi (quelli del già citato PRUNIER 1997 e degli economisti belgi ANDRÈ e PLATTEAU 1998), ha aggiunto un fattore ulteriore: la pressione demografica. In breve, nel suo saggio *Collasso* (DIAMOND 2005), il biologo sostiene che la crescita demografica diventata insostenibile (nel Novecento in Ruanda arriva al 3% annuo, a fronte di una scarsità crescente di risorse) sia stata una delle cause più profonde dell'adesione della popolazione civile a questo conflitto. Non che la sovrappopolazione possa di per sé innescare un genocidio, naturalmente, ma lo stato di disperazione e povertà da essa causato, spiegherebbe, secondo Diamond, Prunier, André e Platteau, il modo estremamente efficace con cui la popolazione civile ha messo in atto le disposizioni politiche, uccidendo in molti casi anche persone all'interno del proprio stesso gruppo etnico. Negli anni Novanta, di motivi per odiarsi l'uno con l'altro – anche tra parenti, e vicini di casa e di etnia – ce ne sono insomma molti, per ragioni politiche, sociali, storiche, geografiche e climatiche. Ed è proprio attraverso una sapiente manipolazione di queste ragioni, che la radio ruandese RTLM (Radio-Télévision Libre des Mille Collines) fondata nel luglio del 1992 riuscirà – un caso unico al mondo – a fomentare l'intervento su larga scala della popolazione civile nel genocidio.

Che il caso sia davvero eccezionale lo dimostra una sentenza del Tribunale Internazionale Penale per il Ruanda creato dal Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, che ha dichiarato Ferdinand Nahimana, fondatore della Radio, colpevole non (solo) di *incitamento* al genocidio, ma di veri e propri *atti* di genocidio,² riconoscendo così il «peso del linguaggio» nel massacro (BIANCHI 2021: 139).³ Come ha scritto William Schabas «the road to

² ICTR, Appeals Chamber, Ferdinand Nahimana et al v. The Prosecutor ICTR-99- 52-A, 28 November 2007, Judgement. Le sentenze sono pubblicate qui: <https://ucr.irmct.org/scasedocs/case/ICTR-99-52#eng>.

³ Assieme a Nahimana viene condannato anche Hassan Ngeze, direttore di “Kangura”, rivista fondata nel 1990, riconosciuta colpevole di avere deliberatamente alimentato l'odio etnico.

genocide in Rwanda was paved with hate speech». (SCHABAS 2000: 144). Il caso di questa radio, decisamente paradigmatico del potere performativo del linguaggio, è stato analizzato nel dettaglio, tra gli altri, da Lynne Tirrell, in un saggio che riflette sul percorso assai breve che c'è tra il diffondersi di atti linguistici dispregiativi e l'accettazione sociali di comportamenti violenti (TIRRELL 2012) e che individua alcune funzionalità degli epiteti – nel caso ruandese ricorrono per esempio *Inyenzi* (scarafaggi) e *Inzoka* (serpenti), con cui sono appellati i Tutsi – che ne evidenziano proprio il potere d'azione: tracciare una demarcazione tra un noi e un loro, incitare ad azioni violente legittimando atteggiamenti razzisti e oppressivi già storicamente radicati, presupporre differenze intrinseche tra chi è in un gruppo e chi nell'altro (cfr. TIRRELL 2012 e BIANCHI 2021).

Diversi studi hanno già ampiamente analizzato da prospettive storiche, giuridiche, linguistiche e semiotiche il rapporto tra genocidio ruandese e linguaggi d'odio diffusi da diversi media,⁴ ma nel panorama di queste riflessioni e scritture merita uno spazio a sé (che fino a oggi non ha avuto) *Hate Radio*, un esperimento assolutamente originale messo in atto dal regista svizzero Milo Rau. Nella forma di uno spettacolo teatrale, Rau ha infatti ricostruito nel 2011⁵ un'intera puntata di RTLM, con l'ambizioso obiettivo non di documentare ancora una volta quella relazione, per analizzarla e invitare a una riflessione, ma di riprodurre concretamente l'effetto performativo di quel linguaggio sugli spettatori di oggi, di ricostruire il potere *perlocutorio* di quelle parole. Peraltro, per un caso interessante (rispetto al ruolo giocato dai media ruandesi nel costruire immaginario), un'altra radio – Radio Rwanda, l'unica stazione radio nazionale fino al 1990 – ha ispirato nel 2014 una diversa performance teatrale intitolata *Samedi Détente*, dal titolo di un popolare programma radiofonico di quel canale radio, che l'autrice e performer Dorothée Munyaneza ascoltava in Ruanda da piccola, prima dello sterminio (a cui lei è sopravvissuta), ed è proprio attraverso i frammenti della sua memoria personale, trasformati in immagini e poesia, che l'artista restituisce la violenza vivida della strage di cui è stata testimone oculare. In *Hate Radio*, anch'esso lontanissimo dall'idea di documentario, Rau ha inteso

⁴ Si rimanda almeno a CHRÉTIEN 1995.

⁵ La première è andata in scena all'*HAU Hebbel am Ufer* di Berlino, il 1° dicembre 2011.

invece riportare fisicamente il passato nel presente, creare un *re-enactment*,⁶ mettere il pubblico dei Duemila nella condizione d'ascolto in cui avrebbe potuto trovarsi nei primi anni Novanta. In altre parole, «mostrare il reale in azione», secondo una definizione attraverso la quale il regista teorizza da tempo un *New Realism* e un *Realismo globale* che non hanno niente a che fare con lo stile e molto invece con una precisa visione del mondo (RAU 2019: 16). In questo articolo si proverà a mettere a fuoco l'inedito contributo che lo spettacolo di Rau ha offerto alla riflessione sul ruolo che i media hanno giocato nel genocidio ruandese e sul ruolo dei media in generale, ricostruendo in prima battuta lo specifico del linguaggio del regista svizzero, con le sue forme e la sua poetica, per entrare poi nel vivo di un'analisi più dettagliata del testo spettacolare e delle forme d'odio che esso veicola attraverso il lessico, il ritmo della performance e altre strategie paratestuali.

2. Il teatro di Milo Rau e il concetto di *Realismo globale*

Milo Rau, classe 1977, è oggi tra i principali registi del panorama europeo contemporaneo, forse il più noto della sua generazione a livello internazionale, e quello che ha maggiormente influenzato le aspirazioni estetiche ed etiche delle giovani generazioni di artisti teatrali. Già direttore del teatro belga NTGent, per il quale ha scritto un noto manifesto con una proposta di teatro politico, transeuropeo, sostenibile (ivi: 104; al primo punto: «L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa»), è attualmente alla direzione artistica del Wiener Festwochen. Eppure, il teatro nella vita di Rau è arrivato abbastanza tardi, attorno ai suoi trent'anni. Le pratiche e i riferimenti culturali della sua giovinezza sono stati infatti il cinema, il giornalismo, l'attivismo. A vent'anni è andato in Messico per fare un reportage sugli zapatisti nella giungla di Lacadona, ha organizzato manifestazioni all'Università di Zurigo contro azioni neoliberiste come lo smantellamento della pubblica istruzione e contro le politiche migratorie europee degli anni Novanta e dei primi Duemila, ha studiato sociologia, lingua e letteratura tedesca e filologia romanza tra Berlino, Parigi e Zurigo (incontrando maestri come Pierre Bourdieu e Cvetan Todorov), ha scritto

⁶ Per approfondire temi e forme dei *re-enactment* di Rau si rimanda a FERRARESI 2019.

articoli e saggi di critica sociale e viaggiato nei luoghi del mondo dove si consumano conflitti lontani dalla sensibilità dell'occidente ma nei quali l'occidente ha fondamentali responsabilità. Il teatro è arrivato a un certo punto, proprio come linguaggio capace di recepire e amplificare le sue ricerche da sociologo, il lavoro da reporter e le battaglie da attivista portate avanti fin da giovanissimo. Lo stesso International Institute of Political Murder (IIPM), struttura basata in Svizzera e Germania che ha fondato nel 2007, porta inscritta nel nome la specificità della sua vocazione politica: l'IIPM è una compagnia di produzione per teatro, cinema e *scultura sociale* che si pone obiettivi espressamente militanti; «since its founding – si legge sul sito – IIPM has focused on the multimedia treatment of historical and sociopolitical conflicts». ⁷ La scena gli si è rivelata quindi come strumento fenomenale per continuare a fare, con maggiore efficacia, quel che faceva prima: entrare nella densità dei fatti sociali e agire concretamente sulla realtà.

Dal suo punto di vista, in effetti, fare teatro non vuol dire certamente produrre grandi narrazioni in senso moderno, ma nemmeno decostruire il reale in senso postmoderno, come pura pratica demistificatoria; non vuol dire «smantellare analiticamente o ironicamente la realtà normalmente accettata come naturale e indiscutibile, bensì farla apparire in tutte le sue implicazioni, mostrarla in azione» (ivi: 17). Si sente fortissima – in questa sua visione – la lezione di Bertolt Brecht sulla necessità di mostrare in scena un reale aperto, o meglio la non ineluttabilità del reale, la responsabilità personale che interviene nelle scelte che compiono i personaggi. Personaggi che in fondo non imparano mai, ma dai cui errori impariamo noi (vedi la vivandiera Madre Courage che perde uno dopo l'altro i figli, facendo sempre lo stesso identico errore, fino alla fine del dramma e, come Brecht lascia intendere, anche dopo: quello di credere di poter trarre profitto dalla guerra senza venirne a sua volta distrutta). La non semplice ambizione di Rau è di andare oltre il gesto demistificatorio della postmodernità, pur conservandone alcune invenzioni formali come la dinamica scenica basata sulla polarità fiction/non-fiction, il montaggio di materiali, la messa in discussione delle unità di spazio, tempo e azione. Più che passare al teatro, quindi, Rau ne ha fatto suo il potenziale e lo ha messo a disposizione di una battaglia per la verità che non ha di certo abdicato ai suoi connotati e strumenti originari. Tanto più che «anche quando l'ha

⁷ <http://international-institute.de/en/about-ijpm-2/>.

trasformata in linguaggio artistico – notano Marco Martinelli ed Ermanna Montanari nella prefazione all’edizione italiana del suo *Realismo Globale* – la sua sete di giustizia non ha abbandonato le periferie e le trincee della Storia per accomodarsi nei salotti, ma quelle trincee, dal Congo alla Romania del dopo Ceausescu, da Cuba alla feroce Russia di Putin, le ha rese un palcoscenico antico, *tragico* nel senso in cui già lo intendevano i greci, in cui fare i conti con Dioniso, con il capro sgozzato, con la verità. Provarci, almeno» (ivi: 8). Non a caso quella del processo è tra le forme di teatralizzazione preferite dal regista, il quale non ha perso l’occasione di istituire una serie di tribunali utopici con tanto di verdetti finali, che nella loro dimensione simbolica hanno acquisito notevole effetto di realtà, fino a causare, tra molte altre conseguenze, una citazione in giudizio per il regista da parte del figlio dell’ex-leader comunista rumeno Nicolae Ceaușescu (dopo *The Last days of Ceausescus* del 2009), un decreto di espulsione di Rau dalla Russia (dopo *The Moscow Trial* del 2013), e le dimissioni di due ministri del governo congolese e il licenziamento di alcuni esperti e testimoni invitati a deporre (dopo *The Congo Tribunal* del 2015).

I suoi lavori, che puntualmente guardano alle periferie del mondo restando ancorate alle responsabilità storiche dell’Europa, hanno assunto negli anni forme anche molto diverse, come *re-enactments*, processi pubblici, opere di narrazione intima, opere che decostruiscono vicende sociali e politiche note – dimostrando che il regista non concepisce il realismo come stile, cioè come mimesi, bensì come postura: come «un’arte che riesca ad affrontare il mondo globalizzato guardandolo dritto negli occhi» (ivi: 13), che si faccia carico dell’enorme complessità della situazione geo-politica e climatica in cui ci troviamo e che affronti il rischio concreto di agire dove non è previsto e in termini politicamente inaccettabili (come nel caso degli spettacoli-processo). Quel che Rau chiama *Realismo Globale* è nelle sue stesse parole «la volontà di descrivere lo spazio interno del capitale mondiale, con i suoi incubi e le sue speranze, i suoi risvolti e le sue pieghe nascoste» (ivi: 29). Africa, Sudamerica e Russia diventano fin dall’inizio le mete predilette per i suoi progetti, prima come reporter e poi come regista, proprio perché a quelle latitudini è possibile vedere gli effetti più disastrosi del capitalismo con i propri occhi. «La verità dell’Europa – spiega il regista – si trova in Africa Centrale, in Ucraina e in Siria [...]. Ne ho abbastanza di questi discorsi europei sulla fattibilità, sulla tolleranza, sull’aiuto reciproco intracomunitario e sullo spirito di squadra.

Questa ubriacatura di carità e compassione è la retorica dei padroni. È questa stessa retorica umanista che mi spinge a ricercare il terrore. È per questa ragione che lavoro in Africa Centrale: da lì, riesco a vedere questa Europa piena di buona volontà in tutta la sua cruda malvagità» (ivi: 32).

D'altronde, quelli che interessano a Milo Rau non sono mai eventi privati ma esclusivamente fatti diventati storici e anche quando si tratta di raccontare episodi di violenza di cui sono responsabili singoli individui, la loro colpa viene sempre ancorata e perfino ricondotta a ragioni storico-politiche, come accade in *Five Easy Pieces*, dove il racconto si sofferma ampiamente sul fatto che Marc Dutroux, il Mostro di Marcinelle di cui nello spettacolo ricostruisce la parabola criminale a sfondo sessuale, sia cresciuto nel Congo belga negli anni della decolonizzazione. «Come sappiamo – recita una voce nello spettacolo – l'inizio di ogni storia, comunque questa finisca, è profondamente radicata nella Storia».⁸

Dal punto di vista formale nel lavoro di Rau la parola *realismo* ha a sua volta un'accezione specifica, diversa da quella storicamente riconducibile all'idea di riprodurre con fedeltà il reale. Fondamentale è infatti la ricerca di un *reale del simulacro*, cioè di una forma che dell'evento storico trattato restituisca non una presunta oggettiva verità documentaria, ma la verità dell'emozione che quell'evento porta con sé e quindi del fatto teatrale. L'aura dell'evento. Per tornare al nostro oggetto, la verità dell'effetto che la radio RTL M faceva sui suoi ascoltatori e che *Hate Radio* può fare sugli spettatori di oggi, non la precisione della ricostruzione. Come vedremo, infatti, i dialoghi dello spettacolo sono interamente inventati e la programmazione musicale frutto di pura fantasia (talvolta del tutto incompatibile con l'attendibilità storica). Rau insegue un realismo che ci tocchi (nelle sue parole: che ci infetti), non che ci informi. A questo scopo può essere più utile una singola testimonianza o un singolo documento, un video, una foto, un dettaglio insomma, che un intero archivio di documenti.⁹ D'altronde quando parliamo di realtà storica, parliamo di qualcosa che invero non esiste, che è già il prodotto di una ricostruzione. «Il problema del realismo a teatro è quello di costruire un sistema linguistico che metta assieme, in una relazione dialettica, i

⁸ Il testo dello spettacolo è inedito.

⁹ Ne *Il realismo è l'impossibile*, (SITI 2013) Walter Siti ricorda che la realtà – in letteratura – non si dispiega ragionevolmente di fronte a noi, ma è frutto di uno scorcio, di un'allusione bene architettata che ci fa intravedere dietro un dettaglio un intero mondo da esplorare.

fatti reali, i documenti che li riportano e la loro trasformazione in un'altra realtà: quella del palcoscenico, ed è quest'ultima quella che prioritariamente interessa Rau» (MANGO 2018). Il teatro insomma «è uno spazio per fare i conti con la realtà, non per riprodurla» (ibidem) e in questa battaglia un ruolo fondamentale è giocato dalla lingua attraverso la quale questa realtà viene riportata, dalla grammatica, dalle sue manipolazioni. In molti spettacoli la stessa immagine, magari uno stesso monologo o dialogo, viene mostrato in diverse forme. Live, sulla scena; in video (registrata); in video, ma ripresa dal vivo. Come a dire: questo accadimento sembra autentico, sembra che stia succedendo qui e ora, invece è una costruzione manipolabile, e questa manipolazione influenza profondamente il vostro modo di recepire quanto viene raccontato. *New Realism*, insomma, significa anche mettere a nudo le insidie del discorso, mostrarle in azione: esattamente l'oggetto di *Hate Radio*.

3. *Hate Radio*.

Joseph: ... E questa era *Rape me*, cari amici ascoltatori di RTLM. Nove e trenta, le nove e trenta qui, nello studio di RTLM! Noi non ci fermiamo, continuiamo a darvi nuove informazioni sull'evoluzione della situazione.

Ruggiu: Sì, cari ascoltatori, diffidate da quelli che vogliono dissimulare la verità, perché oggi la verità bisogna conoscerla! Quelli che non ascoltano RTLM potrebbero pentirsene, poi. Solo a posteriori ci penseranno su e diranno: «Eppure su RTLM l'avevano detto!». Noi abbiamo qui tutti i libri che servono, e li leggiamo. Per esempio, ho proprio qui in mano la trascrizione del discorso che vi leggeremo più tardi, per il nostro Quiz Storico! Ma prima, la nostra collega Valérie Bemeriki vi vorrebbe dare un'informazione fresca fresca, che ci arriva dalla popolazione di... Kigali.

Bemeriki: Di Kigali. Cari ascoltatori, proprio ora ho saputo che quattro *inkotanyi* sono sfuggiti alla vigilanza delle nostre milizie. Ci ha passato quest'informazione un domestico di Sinshoboye Bernard... che è in linea con noi...

Bemeriki: Buongiorno, mio giovane amico. Quanti anni hai?

Domestico: Undici.

Bemeriki: Undici anni... Come ti chiami?

Domestico: Nzizorera Honeste.

Bemeriki: Honeste... hai visto degli *inkotanyi* nella tua zona?

Domestico: Sì, ce n'erano quattro. Avevano tutti i jeans. Mi hanno detto: «mostraci il posto dove oggi c'è stato il massacro». Poi mi hanno costretto a fargli vedere la scorciatoia per evitare le barriere.

Bemeriki: Da che parte sono andati?

Domestico: Due sono andati verso Kimisagara, dove c'è la scuola APACE, gli altri verso Nyakibanda.

Bemeriki: Capite allora... (*viene interrotta da Kantano*)

Kantano: Sono davvero ovunque! Nelle buche, nelle paludi, nelle fogne!
Ci ritroviamo ovunque questi scarafaggi schifosi. Bevono l'acqua delle fogne come dei cani randagi. Che ironia! Loro che vorrebbero governare il paese, comandare il nostro esercito, guidare le nostre macchine, abitare nelle nostre case... barboni!

Bemeriki: Cari ascoltatori, capite allora che gli *inkotanyi* possono passare per i piccoli sentieri vicini a dove sta questo giovane ragazzo che lavora per Sinshoboye Bernard. Andate da lui e chiedetegli di mostrarvi dove ha visto passare questi *inkotanyi*. E poi... inseguiteli! (*Viene interrotta da Kantano. Prosegue lui*).

Kantano: Banda di delinquenti, questa è l'ultima volta che ascoltate RTML. Ci tengo a precisare che c'è solo un Ruanda nel mondo. E Dio l'ha messo qui, in Africa centrale. Capirete che noi, i ruandesi, non possiamo lasciare che un pugno di ugandesi ci cacci via. E anche se prenderete Kigali, sarà inutile: vi state ammazzando con le vostre mani. Kigali è una trappola! Vi volete nascondere alla scuola APACE? I ruandesi sono lì ad aspettarvi con mazza e machete. Soffrirete, prima di morire. Vi state buttando nella bocca del leone. Voi che siete nascosti nella scuola APACE, morirete tutti, nessuno escluso!

Bemeriki: Honeste, dimmi: qual è la tua musica preferita?

Domestico: Mi piace tanto lo zouk.

Kantano: Lo zouk! Prometti bene, Honeste!

Bemeriki: Honeste, vuoi dirci qualcos'altro?

Domestico: Sì, vorrei salutare mia madre, mio padre e la mia sorellina, che vivono a Runda, nella prefettura di Gitarama. E fargli sapere che qui da Sinshoboye Bernard me la cavo bene, e che penso sempre a loro. Spero che questa guerra finirà presto e che ne usciremo presto sani e salvi.

Bemeriki: Ecco a voi un giovane ruandese! Coraggio!

Joseph: Cari ascoltatori vi ricordo che, come ogni sera, dopo le nove e trenta siete voi a scegliere la musica! Allora chiamateci e diteci quali sono le vostre canzoni preferite! Ruandesi, zairesi, francesi, americane e anche ugandesi... ecco uno zouk per te, Honeste... (*mette un pezzo di zouk*)¹⁰

«Se qualcuno si fosse messo alla ricerca di un modo per prevenire il genocidio in Ruanda, sostiene il giornalista americano Philip Gourevitch nel suo celebre saggio *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families* – la stazione radio RTLM sarebbe stata un buon punto di partenza». Il titolo del libro è ispirato alla terribile frase che alcuni pastori protestanti di etnia Tutsi scrissero ai loro superiori Hutu e chiarisce subito un punto: il genocidio è stato programmato e apertamente annunciato per mesi prima che venisse effettivamente messo in atto, e i media hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo di disumanizzazione progressiva del nemico da sterminare. L'idea di dare vita a una nuova stazione radio filogovernativa, accanto a quella di Stato, nasce infatti già nel 1992 in risposta alla crescente popolarità di Radio Muhabura del Fronte Patriottico Ruandese. Le trasmissioni cominciano l'8 luglio del 1993 e la radio diventa

¹⁰ Questo estratto del testo dello spettacolo di Rau è stato pubblicato sulla rivista Stratagemmi, 40 (2019), nella traduzione di Chiara Mignemi, pp. 108-110.

immediatamente molto popolare, soprattutto tra i giovani, per la sua miscela innovativa di musica pop contemporanea, notizie sportive e sketch umoristici (che impregna sapientemente di messaggi apertamente razzisti il più puro intrattenimento), e per la sua forte interattività con gli ascoltatori, che possono telefonare e interagire coi conduttori. La popolarità di RTL M è quindi già altissima quando si verifica l'evento che scatenerà la vendetta trasversale, ovvero i cento giorni del massacro – l'abbattimento con un missile dell'aereo presidenziale su cui viaggia il Presidente Hutu Juvénal Habyarimana (6 aprile 1994). È proprio questa sua popolarità le permette di giocare un ruolo di primo piano nei tre mesi successivi, durante i quali diventa il megafono principale di una violentissima ed esplicita propaganda Hutu contro i Tutsi, gli Hutu moderati, i belgi e l'UNAMIR, la Missione delle Nazioni Unite creata per supportare il processo di pace tra governo Hutu e FPR avviato con gli Accordi di Arusha del 4 agosto 1993.

Lo spettacolo di Rau si apre esattamente qui, all'altezza dell'uccisione di Habyarimana. È da questo momento, infatti, che il linguaggio d'odio che sembrava solo lo sfogo folle di militanti radicali inizia a essere «la parola d'ordine di un intero popolo» (SACCHETTINI 2019: 113). Gli spettatori, collocati su due gradinate poste l'una di fronte all'altra, assistono inizialmente a un video proiettato su una veneziana: è il racconto di vari testimoni sopravvissuti al genocidio, una sequela di atrocità. Secondo un meccanismo tipicamente brechtiano che diverrà caratteristico dei lavori di Rau, le conseguenze di quanto si va a raccontare sono tutte esplicitate fin dall'inizio, non c'è alcuna suspense che ci spinga verso un finale a sorpresa: il punto è tornare su fatti già accaduti, e mostrarli nei loro ingranaggi. All'alzarsi della veneziana si rivela quindi al pubblico una scatola di vetro, la perfetta ricostruzione dello studio radiofonico da cui trasmetteva RTL M negli anni Novanta. In scena tre interpreti, nel ruolo dei tre conduttori storici della radio – i ruandesi Kantano Habimana e Valerie Bemeriki e l'italo-belga Georges Ruggiu. C'è poi un DJ in regia e la figura di un militare che vigila sulla messa in onda. Per circa due ore il pubblico ascolta la puntata radio che si trasmette da quel box di vetro: non attraverso le casse del teatro, ma in cuffia, tramite radioline consegnate a ciascuno spettatore all'ingresso e dalle quali si ascolta una frequenza reale utilizzata per trasmettere lo spettacolo. «Le invettive (tradotte dal francese e dal kinyarwanda nei sottotitoli) ci raggiungono tramite cuffie e un transistor tascabile. Udiamo i deliri sanguinari proprio come faceva il popolo ruandese,

il veleno iniettato direttamente nell'orecchio» (GILBEY 2023).¹¹

Un aspetto fondamentale del lavoro, come in tutti gli spettacoli di Rau, è la scelta degli attori e delle attrici. Ciascuno di essi ha infatti una relazione più o meno ravvicinata con la storia e le geografie chiamate in causa, un rapporto *reale* che tutti loro mettono emotivamente in gioco (anche per contrasto) nel ruolo che interpretano, e che li chiama a una responsabilità piena di ciò che dicono e fanno. Afazali Dewale, il DJ in regia, è nato in Ruanda nel 1978 ed è stato adottato da bambino da una famiglia belga; Diogène Ntarindwa, interprete di Kantano, l'ideologo di RLTM, nato in Burundi da genitori ruandesi è cresciuto in esilio e si è unito giovanissimo al FPR. Bwanga Pilipili, interprete di Valerie Bemeriki, è invece nativa di Kivu (Congo). Di natura diversa è la scelta di Sebastien Foulcault, attore europeo specializzato in teatro documentario, che interpreta Ruggiu, il conduttore belga trasferitosi in Ruanda appena tre mesi prima dell'inizio del genocidio (anche noto come *Hutu Bianco*).¹²

Con il tono esageratamente brioso e aggressivo tipico delle radio commerciali, i tre conduttori si passano a turno la parola affastellando messaggi, commenti, racconti, quiz, infarcendo il proprio linguaggio di contenuti razzisti, discriminatori, come gli epiteti *Inyenzi*, *Inkotanyi*, *Inzoka*, *Cafard* (varianti di scarafaggi, blatte, serpenti),¹³ con cui si riferiscono ai nemici. Incitano apertamente allo sterminio definitivo dei Tutsi, richiamandosi alle ingiustizie subite dagli Hutu per mano di questi. Li paragonano ai tedeschi nazisti per la loro arroganza, fomentando il senso di rivalsa di una maggioranza che si è vista in più occasioni dominata da una minoranza: «Hitler e la sua maledetta razza ariana, che si credeva superiore a tutto il mondo, come i Tutsi!». E quanto al

¹¹ traduzione mia.

¹² L'interessante storia di Ruggiu, italo-belga si trasferisce in Ruanda con spirito antioccidentale, è raccontata nel documentario dedicato allo spettacolo *Hate Radio*, che oltre ad alcune scene dello spettacolo fornisce agli spettatori anche notizie storiche più dettagliate, testimonianze reali, e approfondimenti sul processo che ha portato alla realizzazione del lavoro.

¹³ Il testo dello spettacolo è stato pubblicato in tedesco in un volume edito da IIPM, *Hate Radio*, che contiene vari materiali del progetto, leggibili anche online: <https://international-institute.de/wp-content/uploads/2012/02/Hate-Radio-Auszuge.pdf>. Il testo è stato poi pubblicato in inglese nel 2014 in *The Mercurian; A Theatrical Translation Review* Vol. 5, n. 1. Le traduzioni dall'inglese all'italiano riportate in questo articolo, salvo dove è diversamente indicato, sono mie.

genocidio in atto, ridicolizzano il termine, che comincia a circolare soprattutto nei media occidentali, rovesciando totalmente i termini della questione e parlando anzi di guerra «inflitta agli Hutu dai Tutsi», di «Resistenza Hutu», accusando FPR di colpire obiettivi civili e non militari, preoccupandosi però sempre di far notare che in ogni attacco i nemici hanno scarsissimo successo, e che non c'è motivo alcuno per il quale gli Hutu possano non vincere questa guerra. Invitano apertamente gli ascoltatori di ogni età alla delazione, facendo leva su episodi di brutalità da parte dei Tutsi: «Alcuni di loro sono ancora qui. Hanno assassinato i nostri bambini, ucciso il nostro presidente e i nostri neonati a Kigali, Butare, Byumba, Kibungo, ovunque. Non perdetevi le loro tracce, stanateli. Che siate donne, vecchi o bambini. Pensate a quelli che vi guardano ridendo, con le loro risate cattive. La loro brutalità ha da tempo superato tutto ciò che lo spirito umano è in grado di immaginare. Non sappiamo più come definirli. Sono come iene tra le iene»; e ancora, in risposta a un ascoltatore di nome Jean-Pierre che lancia un messaggio agli abitanti Hutu di una precisa località, Byumba, invitandoli a stanare alcuni Tutsi nascosti lì: «è arrivato il momento di difendervi usando tutti i mezzi a vostra disposizione, difendete i vostri beni e i vostri bambini contro gli *Inkotanyi*. Siate vigili, setacciate le strade per vedere se degli *Inkotanyi* sono passati, seguite le loro tracce e trovate i loro nascondigli... Sì, grazie Jean-Pierre per queste buone idee che hai regalato ai ruandesi».

Insistono in modo particolare sul ruolo giocato dalle Nazioni Unite e di altri paesi occidentali, sottolineando per esempio l'ingiustizia e la sproporzione (dal loro punto di vista) dell'embargo dell'esportazione di armi verso il Ruanda; «un embargo che si applica contro un belligerante solamente, a quanto pare». Eccitando l'orgoglio e il desiderio di riscatto di un paese a lungo colonizzato, ricordano poi che i bianchi hanno degli interessi nel sostenere i Tutsi, e che solo gli Hutu, il *vero* popolo ruandese, può risolvere i problemi dei suoi cittadini in modo democratico. «Gli Inyenzi hanno violentato le vostre mogli, hanno violentato i vostri figli, e oggi, come ci ha chiaramente dimostrato Georges,¹⁴ intendono sterminarci una volta per tutte. E tutto ciò, con l'appoggio degli americani e dei belgi! [...] Sì, gli *Inyenzi* hanno violato Dio e violerebbero anche Satana, se glielo si permettesse!... Ci sono cose, cari ascoltatori, che non osiamo dire, cose che sono indicibili! [...] Capirete allora

¹⁴ Georges Ruggiu si assume in effetti il ruolo dell'esperto, dello studioso, dell'intellettuale colto che fornisce ragioni storicamente valide per odiare e sterminare i Tutsi.

che la crudeltà degli *Inyenzi* è irreversibile. Non possono essere curati che con il loro sterminio totale, con l'uccisione di tutti, con la loro totale estinzione». Vale la pena nota che sono soprattutto i discorsi di Kantano e Bemeriki a farsi portatori di questo linguaggio d'odio palese, apertamente offensivo, fatto di quelle che De Mauro ha chiamato «parole per ferire» (2016).

Ma ciò che rende particolarmente efficace dal punto di vista perlocutorio le loro parole è l'auto-narrazione che continuamente fanno di sé e del ruolo di RTL: «la radio che vi dice la verità, tutta la verità e anche dei segreti», «la radio che vi parla», «la voce del popolo», «la radio simpatica», «la radio di tutti i ruandesi, anzi di tutto il mondo», «la radio libera», «la radio che contrasta la disinformazione delle radio americane», «la radio che racconta la verità nascosta». C'è in effetti nel testo una dimensione dell'Hate speech meno esplicita, più insinuante, che non passa attraverso il lessico, e che fa capo soprattutto a Raggiu, l'italo-belga che si presenta come esperto della materia storica e giuridica, come intellettuale equilibrato, tanto più equilibrato perché si pone come figura di europeo distante dalle retoriche dei colonizzatori e vicino alla causa degli oppressi ruandesi. Nei suoi discorsi scarseggiano epiteti offensivi, mentre abbondano parole più schiettamente giornalistiche come «informazione», «disinformazione», «embargo», «obiettivi civili», un'isotopia dell'odio che non passa attraverso il lessico e che «s'insinua nelle pieghe del linguaggio» favorendo un processo di «veridizione» (FERRINI, PARIS 2019: 101), cioè di legittimazione, di tutti i discorsi pronunciati nel corso della trasmissione. Come anticipato, il testo dello spettacolo non è una ricostruzione filologica di una vera puntata della trasmissione. «La RTL risulterebbe fastidiosa e noiosa da morire secondo gli standard odierni. [...] Ho inventato io tutti i dialoghi e i personaggi – spiega Rau – e che RTL trasmettesse effettivamente delle canzoni dei Nirvana è un fatto improbabile e irrilevante, all'incirca quanto l'esistenza di una vera Madame Bovary in Francia. [...] Nelle prove di *Hate Radio* il nostro lavoro era esattamente lo stesso che si farebbe all'interno di una vera stazione radio: parlare al microfono, rispondere alle chiamate degli ascoltatori indossando le cuffie. È stato molto difficile e ha richiesto molta pratica. Nello stesso tempo guardavamo molti video dei Sonic Youth e dei Nirvana, con il loro tumulto neo-punk isterico-catatonico, questi salti e collassi repentini, questo cinismo stanco e rabbioso dei primi anni Novanta. E così, attraverso la rielaborazione della tecnica radiofonica e di un movimento

culturale generazionale, siamo giunti a un esito completamente diverso» (RAU 2019: 17). Eppure, riporta ancora il regista, quando lo spettacolo è stato presentato per la prima volta in Ruanda, a Kigali, la reazione degli spettatori ruandesi è stata «Era esattamente così!». «Ci siamo sentiti sollevati – dice Rau – anche se non abbiamo veramente capito cosa intendessero, dal momento che non era affatto “esattamente così”!». Realtà vs effetto di realtà: è questo secondo a interessare Rau, che radica il suo lavoro in ricerche lunghe e dettagliate, interviste, raccolta di documenti, ma non perché questi possano poi essere riportati in scena, bensì per acquisire un sentimento, una legittimità nel lavorare seguendo libere associazioni. «Si tratta di passare dai fatti, dalle narrazioni, a una sorta di situazione reale che parli di per sé». (ivi: 21).¹⁵ E in effetti, nonostante tutto ciò che si sa sul genocidio ruandese, e tutti gli anticorpi iniettati nel testo spettacolare (come i video delle testimonianze dei sopravvissuti posti in apertura), il tessuto linguistico, ritmico e performativo dello spettacolo riesce in qualche modo a scardinare i meccanismi di difesa di chi assiste al lavoro. Come ricorda Rodolfo Sacchetti «Nel film *Hotel Rwanda* di Terry George, realizzato nel 2004, ossia dieci anni dopo il genocidio, si racconta di come fu proprio la radio a dare il via alle atrocità con la frase in codice: “Tagliate gli alberi alti”. Allo stesso tempo si racconta di come fu la forza persuasiva della parola, pronunciata al telefono, a salvare, con grande sforzo diplomatico, più di mille persone rinchiusi in un hotel [...] La propaganda radiofonica funzionò in maniera micidiale esattamente secondo la teoria del “tamburo tribale”, elaborata dallo studioso McLuhan a proposito dell’uso della radio del regime nazista. La radio, se utilizzata in maniera ossessiva e martellante, può provocare nella mente degli ascoltatori non un’adesione razionale o razionalizzata (come avviene per la stampa), ma una partecipazione impulsiva, tipica di certi rituali celebrativi di tipo tribale» (SACCHETTINI 2019: 113-114). D’altronde l’obiettivo dichiarato dei *reenactments* di Rau non è la denuncia, ma la creazione di una situazione *tragica*, che coinvolge cioè lo spettatore sul piano della colpa.

¹⁵ Come riportato nel dossier ufficiale del progetto, le dettagliate ricerche preliminari sono state condotte in collaborazione con varie istituzioni e molti esperti e specialisti. Tra questi, significativamente, ci sono anche la linguista ruandese Assumpta Muginarezza, e la studiosa di media Marie-Soleil Freère. https://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/10/Press-Kit_Hate-Radio_11_08_02.pdf

Per concludere notiamo che è proprio sull'inedito piano della relazione performativa, e quindi esperienziale ed emotiva, che si colloca il contributo offerto da Rau al dibattito sul ruolo decisivo che i media, e RTLTM in particolare, hanno assunto all'interno del discorso culturale e politico nei mesi in cui si è perpetrato il massacro ruandese. *Hate Radio*, pur essendo a tutti gli effetti una colonna sonora del genocidio, con le sue risa, le sue canzoni note, i suoi scherzi diventa in qualche modo *ascoltabile*. Rientra pericolosamente nell'universo del dicibile e del possibile. Un monito chiaro.

Bibliografia

- ANDRÉ Catherine, PLATTEAU Jean-Philippe 1998, *Land relations under unbearable stress: Rwanda caught in the Malthusian trap*, Journal of Economic Behavior & Organization, 34(1), pp. 1-47.
- BIANCHI, Claudia 2024 (ed. e-book), *Hate Speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Bari, Editori Laterza.
- COCO, Giorgia 2023, *Milo Rau. Della morte e della vita privata* in Arabeschi, 21, pp. 37-63.
- DIAMOND, Jared 2005 (ed. it), *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, Torino, Einaudi.
- DEMAURO, Tullio 2016, *Le parole per ferire* in Internazionale, 27 settembre, <https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/09/27/razzismo-parole-ferire>.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre 1995, [a cura di], *Rwanda: Les Médias du Génocide*, Paris, Karthala.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (2003), *The Great Lakes of Africa: Two Thousand Years of History*, Zone Books.
- GILBEY, Ryan 2023, *Hate Radio review – vivid and urgent retelling of ‘Radio Machete’ atrocities*, *The Guardian*, 21 Aprile 2023.
- FERRARESI, Roberta 2019, *Il re-enactment nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*, in Stratagemmi, 40, pp. 31-44.
- FERRINI Caterina, PARIS Orlando 2019, *I discorsi dell’odio. Razzismo e retoriche xenofobe sui social network*, Roma, Carocci editore.
- MACKINNON, Catharine A. 1993, *Only Words*, Cambridge MA, Harvard University Press.

- MAMDANI, Mahmood 2001, *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*, Princeton NJ, Princeton University Press.
- MANGO, Lorenzo 2018, *Form and Politics: an introduction to the theatre of Milo Rau* in Journal EASTAP, 1, <https://journal.eastap.com/>.
- MENNA, Rossella 2019, *La Compassione impossibile* in Stratagemmi, 40, pp. 120-131.
- PRUNIER, Gérard 1995, *The Rwanda Crisis: History of a Genocide*, New York, Columbia University Press.
- RAU, Milo 2018, *Das Genter Manifest* (trad. it. *Manifesto di Gent*, in RAU 2019, pp. 104-5), www.ntgent.be/en/manifest.
- RAU, Milo 2019, *Realismo Globale*, Imola, Cue Press.
- SACCHETTINI, Rodolfo 2019, *Il tamburo tribale del Ruanda* in Stratagemmi, 40, pp. 111-115.
- SCHABAS, William 2000, *Hate Speech in Rwanda: The Road to Genocide* in McGill Law Journal, 46, pp. 141-71.
- SITI, Walter 2013, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo.
- SPINETTI Cristina, LABORATORIO LAPSUS 2019, *Dalla testimonianza al teatro: la storia pubblica e la messa in scena del trauma* in Stratagemmi, 40, pp. 69-78.
- THOMPSON, Allan 2007, [a cura di], *The Media and the Rwanda Genocide*, Londra/Ann Arbor, Pluto Press.
- TIRRELL, Lynne 2012, *Genocidal Language Games*, in MAITRA Ishani, McGOWAN Mary Kate [a cura di], *Speech and Harm: Controversies Over Free Speech*, Oxford, Oxford University Press, pp. 174-221.