

5.
LE RADICI DEL PERDONO.
RAPPRESENTAZIONI ITALIANE
DEL GENOCIDIO DEI TUTSI IN RUANDA

Michela Fusaschi

SOMMARIO: 1. Premessa. – 2. Il Ruanda delle Radici. L'altra faccia di una separazione forzata. – 3. *L'imperdonabile* perdono. – 4. Conclusioni.

Scopo della scienza non è tanto quello di aprire la porta all'infinito sapere,
quanto quello di porre una barriera all'infinita ignoranza.

BERTOLT BRECHT, *Vita di Galileo*

La testimonianza parla al cuore, non alla mente.
Suscita compassione, pietà, indignazione e talvolta rivolta.

ANNETTE WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*

1. *Premessa*

Il genocidio dei tutsi del Ruanda del 1994 è stato documentato attraverso «centinaia di libri, inchieste giornalistiche, studi accademici, fumetti, documentari, film, serie televisive, rappresentazioni, teatrali, mostre fotografiche»¹. Una produzione diversificata strettamente legata alla scrittura del genocidio, che si manifesta attraverso la descrizione e l'interpretazione della violenza di massa intesa come una forma di violenza collettiva sproporzionata. In questo senso, anche in relazione all'impiego delle immagini, si rende imprescindibile «un'attenta analisi dei temi trattati e una riflessione sulla natura stessa della scrittura che, nella sua grande eterogeneità, non si limita a descrivere o trasmettere

¹ M.C. VITUCCI, *Lo sguardo del cinema sul genocidio dei Tutsi in Ruanda*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2023, p. 13.

idee, ma si avvicina il più possibile, alla forma del disordine generato»².

Nonostante le azioni criminali perpetrate in quest'area per decenni fossero state anticipate e denunciate, spesso in grande solitudine dagli specialisti, in particolare nel campo storico, antropologico e politologico, a seguito dei tragici eventi del '94 questi ultimi si sono ritrovati, loro malgrado in un primo momento, sotto i riflettori dei media³. Gli organismi politici nazionali e internazionali li hanno convocati, spesso in commissioni di inchiesta, praticamente per ripetere il lavoro su cui avevano concentrato i propri sforzi da molto tempo. Questo materiale, per lo più trascurato⁴, veniva quindi improvvisamente preso in considerazione. Va anche ricordato che i media svolsero un ruolo cruciale nel contesto degli eventi. Dal punto di vista di chi era presente, per esempio, quello di Romeo Dallaire, il comandante della Missione di Assistenza delle Nazioni Unite per il Ruanda (MINUAR), diventato famoso anche sul grande schermo con il volto di Nick Nolte nel film *Hotel Rwanda*⁵, «i media locali da una parte alimentavano le uccisioni,

² M. HOVANESSIAN, *L'écriture du génocide des arméniens: un texte à plusieurs voix*, in *Journal des anthropologues*, vol. 75, 1998, pp. 63-64.

³ S. AUDOIN-ROUZEAU, J. P. CHRETHIEN, H. DUMAS, *Le génocide des Tutsi rwandais, 1994: revenir à l'histoire*, in *Le Débat*, vol. 5, n. 167, 2011, p. 63.

⁴ Penso, per esempio, alla curatela di J.-L. AMSELLE e E. M'BOKOLO, *Au cœur de l'ethnie, ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte, Maspero, 1985, che conteneva, fra gli altri i testi di Claudine Vidal e Jean-Pierre Chrétien, i quali avevano previsto, in qualche modo, ciò che sarebbe successo.

⁵ Film diretto da Terry George nel 2004 che racconta le gesta di Paul Rusesabagina, ex manager dell'Hotel Des Milles Collines di Kigali, che sostenne di aver salvato la vita a più di mille fra hutu e tutsi durante il dramma del 1994. Una storia, contestata da molti sopravvissuti e rimasta pressoché sconosciuta sino al cenno nel libro pluripremiato, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed with Our Families* del 1998, tradotto per Einaudi nel 2000, del giornalista statunitense Philip Gourevitch. Film candidato a tre Oscar e che rese Rusesabagina famoso al punto da essere premiato con la medaglia della libertà nel novembre del 2005 dall'ex presidente americano George W. Bush. Nel 2021 è stato arrestato e condannato a venticinque anni di carcere in Ruanda per terrorismo, per essere infine rilasciato dopo due anni. Per le critiche al film si vedano, fra gli altri, J. GLOVER, *Genocide, Human Rights, and the Politics of Memorialization: 'Hotel Rwanda' and Africa's World War*, in *South Atlantic Review*, vol. 75, n. 2, 2010 pp. 95-111; A. NDAHIRO, P. RUTAZIBWA, *Hotel Rwanda: Or The Tutsi Genocide as Seen by Hollywood*, L'Harmattan, Paris, 2008.

mentre i media internazionali, dall'altra, spesso ignoravano o fraintendevano ciò che stava accadendo»⁶ dando così origine a una paradossale dicotomia. Anche in Italia, nell'immediatezza degli eventi, i mass media hanno contribuito a perpetuare quell'immagine primitivista e deformata del continente africano, enfatizzando la furia ferina delle guerre etniche o "tribali", fondate sulla teoria del delirio o della follia collettiva. Spesso, si è dato quindi credito all'idea degli omicidi spontanei, attribuiti a una presunta barbarie atavica che caratterizzerebbe il popolo e la storia ruandese. Tale rappresentazione è stata costruita su un fascino "perverso", che si è riattualizzato nella semplificazione delle immagini dello shock, delle file smisurate di persone che fuggivano, senza che fosse possibile distinguere chi erano i genocidari e chi i sopravvissuti. Queste figurazioni, proprio perché povere di reali informazioni, hanno creato un vero e proprio «problema di leggibilità [...] richiamando ricordi confusi di immagini già scattate in altri contesti di guerra»⁷. In un primo momento, la realtà del genocidio è stata dunque occultata dall'idea che, in fondo, il Ruanda del 1994 non fosse altro che uno dei numerosi conflitti che hanno caratterizzato quel continente, ma questa volta con maggiore intensità.

Successivamente, nel post-genocidio, si è assistito per l'appunto, ad una produzione eterogenea davvero imponente, che ha dato voce a testimoni, sopravvissuti e rifugiati, umanitari, nonché a figure giornalistiche per raccontare la tragicità di quei famosi cento giorni. Fra questi si distinsero Jean Hatzfeld⁸ e Philip Gourevitch⁹, i quali contribuirono con una serie di lavori di grande successo a livello globale insieme a

⁶ A. THOMPSON, R. DALLAIRE (Eds.), *Media and mass atrocity: the Rwanda genocide and beyond*, Centre for International Governance Innovation, Waterloo, 2019, p. 21.

⁷ N. RÉRA, *Sous nos yeux : (il)lisibilité et (in)visibilité des images*, in S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, S. KUHN, J.-P. SCHREIBER (Eds.), *Le choc. Rwanda 1994: le génocide des Tutsi*, Gallimard, Paris, 2024, p. 132. Si veda anche dello stesso autore *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique - Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Les Presses du réel, Dijon, 2014.

⁸ Giornalista di origini malgasce che ha scritto sei libri in francese sul Ruanda, tradotti in molte lingue. I primi due, *A colpi di machete* e *La strategia delle antilopi*, sono stati pubblicati per Bompiani rispettivamente nel 2004 e nel 2011.

⁹ Ritenuto per anni come uno dei più importanti scrittori sul Ruanda a livello globale.

quelli del già citato Dallaire. Numerosi sono stati e sono ancora oggi i lavori scritti in prima persona dai sopravvissuti e dalle sopravvissute¹⁰, fra cui certamente la più nota è stata, anche per tempismo, Yolande Mukagasana¹¹.

Nel campo visuale, come confermato dagli ultimi studi, tra cui quello corposo dello storico del cinema Tommy Gustafsson¹² recentemente scomparso, va ricordato che, fino ad oggi, sono stati realizzati più di duecento fra film e documentari. In questo senso il genocidio ruandese è il secondo evento storico drammatico «più ricreato audiovisivamente»¹³ dopo la Shoah. Questo dato risulta di particolare interesse, soprattutto se si considera che il Ruanda è uno dei paesi africani più studiati nel campo scientifico, in particolare in ambito storico e antropologico, sin dai tempi della colonizzazione¹⁴. Eppure, coloro che si

¹⁰ Per una bibliografia aggiornata rinvio a *Bibliographie, filmographie, sitographie*, in S. AUDOIN-ROUZEAU ET AL., *Le choc. Rwanda 1994*, cit., pp. 392-407. Anche in lingua italiana sono usciti dei lavori, fra cui l'ultimo in ordine di pubblicazione, *La famiglia. Una storia ruandese*, curato dal giornalista Pietro Veronese per le Edizioni E/O, è un libro che raccoglie cronologicamente le storie di vita di nove sopravvissuti che si sono costruiti una famiglia di elezione avendo perso le proprie e che vivono stabilmente in Italia. Sono persone amiche che ben conosco personalmente perché facciamo parte dell'antenna italiana di *Ibuka* (Ricordati!), un'associazione che al suo interno raccoglie i sopravvissuti e le sopravvissute in varie parti del mondo con il compito, per lo più, di organizzare eventi memoriali. Fra i libri più conosciuti va ricordato quello di D. SCAGLIONE, *Rwanda. Istruzioni per un genocidio*, Infinito Edizioni, Formigine, 2003.

¹¹ Ex infermeria, durante i tragici mesi del 1994 ha perso tre figli e il marito, storia alla base del suo primo lavoro, *La morte non mi ha voluta. Cento giorni, un milione di morti*, pubblicato in italiano nel 1999 e rieditato nel 2019 per le edizioni Marotta e Cafiero. Protagonista e coautrice, anche del drama teatrale: *Rwanda 94* di Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Jean-Marie Piemme e Mathias Simons, Le Groupov di Bruxelles (1999). Un dramma portato anche in Italia in cinque città, in occasione del decennale del genocidio, nel 2004, attraverso il progetto *Italy for Rwanda 1994-2004. Un progetto per capire, per non dimenticare* di Antonio Calbi al quale ho partecipato attivamente.

¹² T. GUSTAFSSON, *Historical Media Memories of the Rwandan Genocide: Documentaries, Films, and Television News*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2024. Si veda anche S. AUDOIN-ROUZEAU ET AL., *Le choc. Rwanda 1994*, cit., pp. 392-407.

¹³ Ivi, p. 2.

¹⁴ Si veda in particolare M. FUSASCHI, *Itinerari etnografici nelle conseguenze*

sono dedicati alla ricerca e allo studio delle vicende di violenza di massa che hanno caratterizzato la storia di questo piccolo Paese africano, *in primis* chi scrive, concordano sul fatto che non sia ancora stato detto tutto e che l'opinione pubblica sappia ben poco, e sempre meno con il trascorrere del tempo, di cosa sia successo. E il poco che sa l'ha appreso, per l'appunto, soprattutto attraverso le immagini. D'altronde la «cultura popolare non accademica, l'opinione pubblica come somma di conversazioni eterogenee, tessute da fili comuni all'interno di un unico spazio e di una stessa storia serve da griglia di lettura»¹⁵ per comprendere che, *ça va sans dire*, l'immagine oramai non è in alcun modo subalterna alla parola scritta, anzi! Proprio il film, come il documentario, costituiscono sempre di più i testi audiovisivi di storia impiegati nelle aule per illustrare agli studenti e alle studentesse cosa sia stato il genocidio del 1994. Io stessa in aula, o in altre occasioni pubbliche, sono sempre più sollecitata rispetto ad un uso delle immagini soprattutto perché le nuove generazioni non hanno alcuna conoscenza di quanto sia accaduto. Da questo punto di vista l'insieme di questi prodotti cinematografici contribuisce progressivamente a definire globalmente una potente memoria mediatica storica audiovisiva di questo genocidio su più livelli, non priva di criticità. In primo luogo, si tratta di lavori che si sono posti l'obiettivo, in un modo o nell'altro, di informare e di diffondere la conoscenza di un genocidio che però rimane per lo più “sconosciuto” per le sue dinamiche storico-antropologiche-politologiche scientificamente dette, con il rischio di perpetuare gli stereotipi già menzionati. In secondo luogo, la maggior parte di queste produzioni di «storia cinematografica»¹⁶ tendono a enfatizzare un punto di vista morale, rivolgendosi, per esempio, al mancato intervento delle potenze occidentali senza analizzarne a fondo le conseguenze. A livello internazionale, è innegabile che l'incapacità di dare un nome alla violenza genocidaria o, per meglio dire, di nominare il genocidio in

dell'agire genocidario in EADEM (a cura di), *Rwanda. Etnografie del post genocidio*, Meltemi, Roma, 2009, pp. 7-57.

¹⁵ V. NAHOUM-GRAPPE, *Anthropologie du regard oblique*, in C. COQUIO (Ed.), *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, L'Atlante, Nantes, 2003, p. 263.

¹⁶ T. GUSTAFSSON, *Historical Media Memories of the Rwandan Genocide*, cit., p. 14.

quanto tale tempestivamente sia stata direttamente collegata alla colpevole inazione. Cosa che è successa anche sul fronte interno, allo stesso tempo e per molte altre ragioni; ci è voluto del tempo per dare un nome agli eventi di quei giorni terribili¹⁷. Quindi, complessivamente, la maggior parte di queste produzioni, che si tratti di finzione cinematografica o narrazione di fatti reali come i documentari, attinge allo stesso tipo di immagini emblematiche che illustrano, ma non spiegano, cosa sia stato questo genocidio anche e proprio in relazione alle implicazioni politiche complesse su scala globale che hanno caratterizzato quel particolare momento storico prima, durante e dopo gli atti del 1994.

Fatta questa lunga premessa e arrivando al panorama italiano, è bene ricordare che questo si caratterizza per produzioni cinematografiche, documentaristiche e reportage ancora piuttosto limitate. Nel 2010 sono stati prodotti i documentari: *La lista del console* del regista Alessandro Rocca e *Rwanda' Mama* della regista italo-ruandese Marielena Delli Umuhiza. In anni più recenti, nel 2017, *Imperdonabile* di Giosuè Petrone, e il film *Rwanda* di Riccardo Salvetti del 2019 tratto dall'omonimo dramma teatrale. Per quanto riguarda i reportage giornalistici, vorrei ricordare, fra gli altri, *I laghi del sangue*, di Carmen Lasorella del 1996, sicuramente un lavoro gravato del moralismo di cui accennavo prima, e una puntata del 2018 della trasmissione *Radici. L'altra faccia dell'immigrazione*, dal titolo *Ruanda: Jeannette Chiappello*¹⁸.

Nelle pagine seguenti mi concentrerò in particolare sul cortometraggio documentario di Petrone e su quest'ultima trasmissione. Ci sono molte ragioni alla base di questa scelta, a partire dal fatto che le altre produzioni hanno già dato luogo a scritti e critiche, e perché queste due pellicole hanno a che vedere, sarà forse banale dirlo, con contesti a me molto familiari. Le due vicende narrate possono apparire simili,

¹⁷ M. FUSASCHI, *Transmettre l'intransmissible, nommer l'innommable: le jenoside rwandais*, in J. GODEFROY BIDIMA, V. LAVOU ZOUNGBO (Eds.), *Réalités et représentations de la violence en postcolonies*, Presses de L'Université de Perpignan, Perpignan, 2016, pp. 279-296.

¹⁸ <https://www.raiplay.it/video/2018/10/Radici-laltra-faccia-dellimmigrazione-Ruanda-0d6418eb-67d4-4c44-93d1-6f6a27c8f776.html>.

ma solo in alcuni aspetti possono essere accomunate. Entrambe hanno infatti come protagonisti dei sopravvissuti, in un caso anche un genocidario, il che rende complicato l'uso stesso della parola "sopravvissuto". Si separano e si allontanano come su due percorsi paralleli nelle vite del "dopo".

2. Il Ruanda delle Radici. L'altra faccia di una separazione forzata

Temeva di non rivederla mai più. Invece, ventitré anni dopo che gliel'avevano sottratta, l'ha ritrovata e finalmente l'ha incontrata. Leonard Sebarinda, settant'anni, non ha mai smesso di cercare la figlia Beata Nyirambabazi, da quando lei, a due anni, ai tempi del genocidio in Ruanda, era stata portata in Italia e data in adozione, perché scambiata per un'orfana. Nel frattempo, è diventata una donna: si chiama Jeanette Chiapello e vive a Cuneo, dove lavora come fotografa e videomaker.

Con queste parole la giornalista Monica Coviello apre il suo articolo su *Vanityfair*, il 31 ottobre del 2017¹⁹ portando alla luce la storia di Jeanette/Beata protagonista un anno dopo di una puntata di *Radici*, una trasmissione RAI, realizzata in collaborazione con l'allora ministero dell'interno, dipartimento per le libertà civili e l'immigrazione e con il finanziamento del Fondo asilo migrazione e integrazione 2014-2020.

Per la prima volta viene portata sullo schermo l'esemplificazione del dramma storico che si intreccia con quello personale del non sapere. Partiamo da quello personale. Jeannette, nata nel 1992 a Nyamata, nel distretto di Bugesera, a una trentina di chilometri a sud dalla capitale Kigali, in origine Beata, è la protagonista. Nel 1994, la madre, insieme a lei e alla sua gemella, pensò di trovare rifugio nella chiesa locale, ritenuta un luogo sicuro, che invece si trasformerà nel teatro di uno dei massacri più efferati di quei terribili giorni. In seguito, nel 1997, la chiesa diventerà il Memoriale del Genocidio di Nyamata. Si tratta di uno dei sei siti commemorativi nazionali del genocidio in Ruanda, nato

¹⁹ <https://www.vanityfair.it/news/storie-news/2017/10/31/rwanda-jeanette-chiapello-dopo-23-anni-ritrova-la-figlia-orfanotrofo-genocidio>.

dalla desacralizzazione della chiesa omonima²⁰. Questo memoriale mi colpì molto la prima volta che ci andai, molti anni fa, sia per l'odore che si poteva ancora sentire, sia per il suo allestimento: sono stati infatti lasciati gli abiti delle vittime e tutti i loro effetti personali così come sono stati rinvenuti. Dietro alla chiesa, invece, si trovano nelle fosse comuni più di quarantacinquemila vittime del genocidio.

Beata/Jeannette è una delle pochissime sopravvissute. La madre e la gemella, invece, furono trucidate e lei fu ritrovata sotto i loro corpi. Fu prima portata in un orfanotrofio, là dove il padre qualche tempo dopo l'aveva ritrovata ma non aveva potuto portarla via con sé perché non aveva più una casa. Aveva quindi fatto presente che sarebbe ritornato a prenderla una volta sistemato al sicuro. Nel frattempo però Beata/Jeannette fu prelevata, insieme ad una cinquantina di altri (supposti) orfani e portata in Italia attraverso la Croce Rossa. Determinante in questa vicenda fu la figura di Maria Pia Fanfani, influente e storica volontaria di questa organizzazione internazionale. Nell'agosto del 1994, proprio per occuparsi di questi bambini e bambine decise di creare l'associazione *Insieme per la pace*, con Gabriella Caldelari, attivista femminista e impegnata anche nell'accoglienza dei rifugiati. I piccoli furono così portati a Vercelli in un centro gestito da padre Giuseppe Minghetti, che era stato missionario in Ruanda per trent'anni e che morirà per Covid nel 2020. Nella trasmissione, questa storia viene presentata con parole di giubilo verso Fanfani, grazie alla quale questi bambini sarebbero stati curati in ospedali romani, e finalmente, come scrissero i giornali dell'epoca «tornati a sorridere dopo la paura e la fame». Tuttavia, la vicenda non fu affatto pacifica, in particolare quando emerse che non tutti erano orfani e che molti di loro non erano stati restituiti alle loro famiglie legittime, che giustamente ne avevano reclamato la restituzione. All'epoca dei fatti, la giornalista Giuliana Sgrena scrisse che, in questa vicenda, i bambini si erano ritrovati «protagonisti involontari di un *battage* pubblicitario»²¹. Da una parte c'era

²⁰ Si veda A. BOLIN, *Dignity in Death and Life: Negotiating 'Agaciro' for the Nation in Preservation Practice at Nyamata Genocide Memorial, Rwanda*, in *Anthropological Quarterly*, vol. 92, n. 2, 2019, pp. 345-374.

²¹ G. SGRENA, *Rispediti al mittente*, in *il Manifesto*, 1 marzo 1995, <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/1995003223>.

Silvio Berlusconi, che aveva fatto loro visita al Bambin Gesù di Roma, e dall'altra ancora una volta Maria Pia Fanfani, che voleva costruire un orfanotrofio in Ruanda puntando proprio sulle immagini dei volti di quei piccoli e piccole per ottenere finanziamenti anche per la sua associazione.

Jeanette/Beata è cresciuta quindi convinta di essere orfana: prima è stata affidata e poi adottata da una famiglia originaria di Dronero. La madre italiana, cresciuta in un ambiente cattolico, ricorda nella trasmissione che appena entrata in casa la bimba di poco più di due anni sarebbe «andata in giardino, saltellando e cantando: che bello, la mia casa, che bello, la mia casa». Una scena che suggerisce agli spettatori che sapesse l'italiano, quasi un'allegoria della casa come luogo dell'anima che prescinde dall'età in cui si comincia a parlare. Un luogo dove Jeanette sarebbe rimasta fino al completamento degli studi in fotografia, per poi trasferirsi a Savigliano con il marito Massimo, con il quale ha avuto due figlie, ripetutamente indicate insieme a lei come fortunate. Nessuno le racconterà mai di non essere orfana, finché Vincent, il fratello ormai adulto, le scriverà nel 2011 proprio dalla loro città natale Nyamata:

Sono Vincent Maimana, ho venticinque anni e sono felice di poter ti salutare. Da diciassette anni cerco mia sorella che è stata portata in Italia durante il genocidio del 1994 dopo aver visto varie foto e consultato diverse persone sono convinto che quella mia sorella sei tu. Questa è una storia importante per noi ti prego di capire la mia nostalgia e il mio amore per te ti ho sempre pensata in questi diciassette anni, ricordando quando eravamo piccoli con mamma e papà i nostri fratelli e sorelle credimi ti spedirò le foto.

All'inizio la nostra protagonista rifiuta categoricamente anche solo l'idea di avere una famiglia in Ruanda, ma con il tempo decide di affrontare il viaggio ma solo dopo aver effettuato il test del DNA che le confermerà di non essere davvero un'orfana e che colui che le ha scritto la mail è realmente suo fratello. Un viaggio che farà anche grazie alle telecamere della trasmissione. La puntata presenta varie immagini ed espressioni stereotipate. A partire dal commento del conduttore Davide Demichelis: «Lui ti ha risposto con la pazienza africana», riferita

alla richiesta della protagonista a Vincent di non essere più contattata. Seguono poi le frasi più comuni, come «è ruandese fuori, ma italiana dentro», e il fatto che le uniche amiche cuneesi riprese siano anch'esse di origini africane: la parrucchiera, Madeleine, e altre due giovani donne ruandesi che l'avrebbero individuata a Dronero proprio per il suo aspetto. «La prima volta che l'ho incontrata ero in un supermercato con una mia amica. Abbiamo cominciato a parlare in kinyarwanda pensando che lei capisse, ma niente, non si girava».

Poi si arriva a parlare del paese e il conduttore pronuncia l'immane «il Ruanda è il paese delle mille colline», seguita da ulteriori affermazioni che rivelano una mancanza di conoscenza approfondita riguardo al genocidio che viene, invece, rappresentato come un conflitto per lo sfruttamento delle risorse, esemplificato nella rappresentazione dei Monti Virunga «dove vivono i gorilla di montagna e dove fauna e flora sono ricchissime, come lo è il sottosuolo di minerali; ed è soprattutto per sfruttare queste ricchezze che si è combattuto in Ruanda e si combatte ancora oggi oltre il confine in Congo». Inoltre, vengono proiettati brevi fotogrammi di scene cruente relative al genocidio, accompagnati da una colonna sonora di natura drammatica, simile a quella utilizzata in *Schindler's List*. Il percorso di ritorno della giovane donna è presentato attraverso il noto framework del "viaggio nei sentimenti", una caratteristica distintiva del panorama italiano, dove si alternano sentimentalismo e paternalismo. Così, quando Jeannette/Beata scende dall'aereo, l'incontro con il padre è pubblico e ripreso in favor di telecamera in tutta la sua emotività. Non sfugge il fatto che, essendo italiana e non conoscendo il kinyarwanda, si rivolgerà a lui, così come a tutte le persone che incontrerà attraverso una triplice traduzione: parlerà in inglese con il fratello, che invece si intuisce essere scolarizzato in francese, il quale, a sua volta, si preoccuperà di tradurre in kinyarwanda ai parenti.

Ci saranno poi una serie di incontri con un indugiare su immagini di preghiera in case, dove il cibo è protagonista, e in chiesa. Il tutto è guidato da alcune voci narranti: quella del conduttore, che fa in continuazione leva sulle emozioni, così come quella della voce femminile fuori campo dal tono alternativamente malinconico e gioioso; quella del marito Massimo, chiamato sempre Massi, che viene interpellato solo per confermare un ruolo matrimoniale egualitario rispetto ai ruoli di

genere. È proprio quest'ultimo che, nelle scene girate in Italia, si occupa della preparazione del cibo per le figlie, mentre in Ruanda sono le donne a farlo, con gli uomini che si limitano ad aspettare per consumare. Infine, c'è la voce di una suora, suor Nathalie, che all'epoca del genocidio era stata portata in Italia come orfana già adulta, diciottenne, e che era poi rientrata nel paese. Un personaggio che, nella lingua italiana, ricostruisce un ritratto presentista della protagonista con ricordi vividi e molto dettagliati, al punto che anche Jeanette/Beata, sembra ricordare, nonostante all'epoca avesse solo diciotto mesi. La puntata è incentrata volutamente sulla straordinarietà della vita della giovane donna: è sopravvissuta, è stata salvata ed è stata adottata, quindi è fortunata. Parola che lei ripete incessantemente durante tutta la trasmissione. Il fatto che non sia stata riconsegnata a quello che rimaneva della famiglia di origine, di come il padre e il resto della famiglia abbiano vissuto questa assenza non viene neanche menzionato. Tanto meno quando il conduttore e la protagonista parlano con le persone ritornate, perché riportate in Ruanda, fra cui molti suoi coetanei che rivendicano a gran forza il loro rientro come forma di contributo alla riconciliazione. Il racconto si chiude all'insegna di quella che viene ritenuta la «normalità della famiglia che ha creato insieme al suo compagno. Vent'anni di normalità che le hanno fornito la forza per affrontare i diciotto mesi di follia che hanno segnato la sua infanzia in Ruanda», suggerendo che la normalità italiana si configuri in ogni caso più favorevolmente rispetto a quella che avrebbe potuto avere se fosse stata resa venti anni prima alla sua famiglia. Così, quel fratello per tanto tempo respinto, è diventato un docente universitario che insegna corsi di educazione sanitaria, mentre la cugina dirige l'unica clinica veterinaria del paese. Entrambe vengono ritratti nella trasmissione con espressioni come: «Non si sono sistemati poi così tanto male».

E poi, in conclusione, l'immagine del volto del padre, un uomo taciturno perché non interpellato, la cui espressione esprime simultaneamente la felicità di aver riabbracciato la figlia e la rabbia per averla persa in modo illegittimo, non lascia indifferenti e suscita riflessioni. La protagonista manifesta sorpresa, come era prevedibile, che si riassume in un atteggiamento di meraviglia di fronte al non conosciuto e che avrebbe tenuto chiunque sia cresciuto e si sia socializzato in Italia, assumendo quindi la sua identità italiana. Forse è solo questo aspetto

che accomuna la protagonista ai percorsi migratori, incarnati nelle seconde generazioni, se vogliamo trovare una connessione con il sottotitolo del programma. Questa conclusione sembra smentire, ancora una volta l'idea che le persone con origini straniere mantengano in modo permanente le proprie "radici" culturali che, in questo caso, nelle parole di Jeanette si intrecciano:

Finalmente sono in Africa il posto in cui da sempre sarei voluta essere e la cosa strana è che lo scopro solo nel momento in cui sono qui è come un vortice è come se stessi correndo fortissimo in mezzo a tutte queste colline e la cosa più speciale è stata incontrare la mia famiglia guardarli negli occhi è quello che ho sempre sognato quando spengo le candeline da piccola il giorno del mio compleanno tante volte speravo di incontrare la mia famiglia e questo è veramente un sogno che si è avverato adesso so cosa è successo cosa le persone che hanno fatto parte mi sono salvata grazie a persone (...) farò più attenzione proprio anche all'aspetto più minimale all'essenza delle cose (...) quando camminavamo vedevamo i bambini che si portavano dietro l'acqua e pensare che le mie figlie comunque hanno una vita molto bella mi sento molto fortunata.

Proprio in quanto italiana, si direbbe che inconsciamente pensasse di essere orfana ma sperava di non esserlo realmente. Questo è l'ovvio sottotesto.

3. *L'imperdonabile perdono*

Nel corso di un'intervista radiofonica rilasciata l'8 aprile 2019 a Roma Tre Radio, in occasione di un evento da me organizzato per il venticinquesimo anniversario dei tragici eventi ruandesi, il regista Giosué Petrone ha affermato che l'esperienza del 1994 può offrire due insegnamenti significativi.

La prima cosa è capire che le dinamiche del genocidio sono sempre le stesse e sono interculturali e quello che ci sembra un qualcosa di assurdo (...) un genocidio, una roba difficile anche da digerire a livello

proprio logico e razionale invece ci è molto più vicino di quello che noi pensiamo (...) si parte sempre dalle isolare una minoranza e poi far sì che quella minoranza diventi poi il capro espiatorio di tutti i problemi e quindi se hai eliminato quella minoranza, hai eliminato tutti i problemi (...) e l'altra secondo me sta nel ricordare che è importante per capire che si può andare avanti. In questo caso il perdono sembra che sia stata la soluzione più efficace rispetto a tanti altri Stati che invece (...) non hanno incoraggiato (...) la riconciliazione attraverso il perdono che secondo me è un concetto (...) innovativo (...) anche dal punto di vista umano; è un qualcosa che ancora mi lascia tante domande sinceramente.²²

Avevo avuto modo di vedere *Imperdonabile* (2017, durata trenta minuti) per la prima una sera molto tardi facendo zapping sul telecomando e attardandomi per aver sentito parlare in kinyarwanda ma, soprattutto, per essere rimasta colpita dai visi dei due protagonisti Alice Mukarurinda e Emmanuel Ndaysaba, che mi sembrava di conoscere. In effetti i loro visi mi erano familiari perché compaiono anche in un altro documentario che impiego spesso durante i miei corsi dal titolo *Ruanda, racconto un genocidio. 7 miliardi di Altri*²³ del 2012. Questo altro lungometraggio, è realizzato in diverse lingue, e presenta numerosi volti e voci di persone che hanno vissuto il genocidio. È un lavoro che si distingue per il suo intento di sfatare gli stereotipi fisici attribuiti agli hutu e ai tutsi²⁴, evitando di concentrarsi esclusivamente sulle scene dell'orrore. Ero rimasta quindi particolarmente colpita di ritrovare, dopo anni e invecchiati, Alice ed Emmanuel, rispettivamente una sopravvissuta e un genocidario. Un altro elemento che mi aveva immediatamente riportato ad un mio incontro personale, della fine degli anni Duemila, fra una sopravvissuta, una mia cara amica di Kibungo, e

²² <https://www.youtube.com/watch?v=SOUba4ONJqc>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=0ORaBDjsQik>

²⁴ Mi permetto di rinviare ai miei scritti, fra cui *Hutu Tutsi. Alle radici del genocidio rwandese*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000 e, con F. POMPEO, *Presentismi e rievocazioni testimoniali delle genocidarie rwandesi. Un altro genere di memorie?* in *Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine*, vol. 35, n. 68, 2023, pp 143-160.

l'assassino del padre, argomento su cui avevo già scritto, sebbene con notevole difficoltà²⁵.

Nel lavoro di Petrone, le storie dei due protagonisti vengono narrate separatamente per la maggior parte del tempo, per poi intrecciarsi in un'unica trama negli ultimi dieci minuti. Nel 2017, quando viene girato il documentario, Alice ha quarantacinque anni e racconta che durante il genocidio ha assistito all'uccisione di una figlia e subito l'amputazione della mano. Senza una mano, per lunghi anni incapace di riprendere una vita, si dimostra nel film come una donna dalle grandi capacità che le consentono di gestire le attività quotidiane con discrezione e abilità, come si evince dalle sequenze in cui si occupa della pulizia della casa e della preparazione del cibo, non a caso degli spaghetti. Nel corso del racconto, sempre pacato, la donna rievoca gli eventi e gli stati d'animo che si susseguono, dal dolore, espresso attraverso la frase «Non volevo più figli», passando per l'odio espresso nei confronti di chi le avevano strappato la figlia trucidandola, fino all'incontro, fortuito la prima volta con Emmanuel, l'uomo che ha tentato di ucciderla, lasciandola a terra senza un arto.

Un uomo che a guardarlo bene sembra proprio l'incarnazione della banalità del male, come direbbe Arendt, con il suo sguardo innocente e la sua aria timida. Fa il muratore e dice di avere anche lui quarantacinque anni, di essere hutu e di aver scoperto la differenza tra hutu e tutsi solo quando è arrivato a scuola. Racconta anche lui in maniera calma e controllata che non voleva partecipare ai massacri, ma che i miliziani *Interhamwe* lo hanno convinto con la paura. Alla fine, però, ammazzerà almeno quattordici persone. L'aggressione ad Alice nel 1994 è agghiacciante perché dapprima la colpisce al volto con il machete recuperato in casa, la cicatrice è ancora molto evidente, e poi le taglia di netto la mano dopo averla colpita in testa con una mazza, lasciandola al suolo in una pozza di sangue. L'incontro con Alice, avvenuto molto tempo dopo, si rivela ancora più drammatico e riecheggia gli incubi che affliggono Emmanuel durante tutti gli anni trascorsi prigioniero, durante i quali non è riuscito a dimenticare i volti delle persone

²⁵ M. FUSASCHI, *Le silence se fait parole: ethnographie, genre et superstes dans le postgénocide rwandais*, in *Archivio Antropologico del Mediterraneo*, vol. XVI, n. 15-2, 2013, pp. 29-40.

che ha ucciso. Quando la incrocia, le chiede perdono e le racconta che, se è in quelle condizioni, è solo per colpa sua. Alice, sopraffatta dal panico, racconta, ripresa di lato dalla telecamera, di essere svenuta e di essere stata successivamente trasferita in ospedale. Entrambi, con le rispettive differenze in termini di posizione e statura morale, riconoscono che esiste un prima e un dopo il genocidio, così come il sentimento che l'unica via per placare il dolore della perdita e il senso di colpa sia attraverso quello che nelle loro parole è il perdono. Per Alice, la mancata remissione del dolore e la non concessione del perdono conducono a una condizione di amarezza che ostacola la capacità di affrontare la realtà e causa un crollo psicologico. Per questo, e in virtù della sua profonda fede cattolica, si determina in lei un cambiamento di rotta che la conduce a rivedere il rapporto con Emmanuel. È lei quindi che si reca sul luogo di lavoro di Emmanuel mentre è in procinto di riparare un tetto. Gli chiede di scendere e lo perdona. Questo gesto, che si manifesta nel racconto rimemorativo del muratore ex genocidario, attraverso un sorriso timido e un abbraccio che all'epoca suggella il momento di riconciliazione tra i due. A una decina di minuti dalla conclusione, i due personaggi vengono inquadrati mentre passeggiano insieme, conversano e ridono, accompagnati da una canzone rwandese. Si scopre così che il perdono li ha condotti alla fondazione di un'associazione denominata *Ukuri-Kuganze*, che ha l'obiettivo di costruire case per le vittime del genocidio e gli ex detenuti che non sono in grado di sostenere le spese²⁶.

Imperdonabile si chiude con l'affermazione che il perdono è lo strumento principe per la riconciliazione, come afferma la protagonista: «sono riuscita a perdonare perché ho realizzato che anche io sono capace di fare del male». Il film è stato realizzato da un regista che si dichiara cattolico e che, in merito alla conclusione del film, ci tiene a sottolineare che le due storie si incontrano perché, da un lato, c'è il peso della soffe-

²⁶ J.N. BIZIMANA, *The Impact of Grassroots Reconciliation Processes on Healing Wounds Among Survivors of the Tutsi Genocide Among Tutsi Genocide Survivors and Former Perpetrators in Rwanda: A Case Study of the Light Group-Remera Presbytery*, in K. E. SAUER, D. BRANDES, P. UWIMBABAZI, O. NZAMBIMANA, M. NDEMO MBASA (Eds.), *Healing through Remembering: Sharing Grassroots Experiences of Peace, Reconciliation and Healing in the Great Lakes Region of Africa*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 2023, pp. 115-126.

renza e, dall'altro, quello della vergogna. Questa storia potrebbe distinguersi per la sua unicità e straordinarietà, tuttavia rappresenta ciò che nel Ruanda del 1994 è stato il quotidiano, l'“ordinario” per cento giorni ovvero l'esperienza della violenza estrema e di massa.

È opportuno sottolineare che lo Stato ruandese ha formalmente privilegiato una forma di perdono attraverso la confessione pubblica degli atti genocidari, che si è concretizzata nei percorsi di giustizia riparativa dei tribunali *gacaca*. Tuttavia, in tali contesti, l'atto di ammissione del reato non era finalizzato all'ottenimento del perdono nel senso religioso, come rappresentato nel cortometraggio. La confessione e la pena comminata non erano oggetto di negoziazione tra le parti coinvolte, ma erano determinate dal giudizio. È altresì rilevante sottolineare che questo specifico modello di giustizia riparativa ha incontrato numerosi ostacoli e contraddizioni, attribuibili alla natura intrinseca del genocidio come atto finale, come evidenziato da diverse ricerche²⁷.

4. Conclusioni

Ogni epoca trova un mezzo diverso per la testimonianza: «la carta, il video, l'aula di tribunale, il documentario. Anche se i componenti fattuali di ciò che viene detto rimangono gli stessi, a seconda delle circostanze della testimonianza stessa, essa diventa parte di una costruzione collettiva. Oramai fa parte di una narrazione più ampia, un costruito sociale»²⁸. Da questo punto di vista, in questo capitolo ho scelto proprio due prodotti visuali, un cortometraggio documentario e una trasmissione televisiva, che non sono difficili da definire come prodotti minori, ma che contribuiscono alla costruzione della testimonianza proprio come costrutti sociali. Questi elementi si inseriscono nel rac-

²⁷ B. INGELAERE, *Inside Rwanda's Gacaca Courts: Seeking Justice after Genocide*, University of Wisconsin Press, Madison, 2016; H. DUMAS, *Rwanda: comment juger un génocide?*, in *Politique étrangère*, n. 4, 2015, pp. 39-50; H. DUMAS, *La parole comme lieu d'enquête. Enquêteurs judiciaires et chercheurs face aux acteurs du génocide*, in *Grief*, vol. III, n. 1, 2016, pp. 163-170; M. FUSASCHI, *Politiche della confessione e decentralizzazione della giustizia: i tribunali gacaca nel Ruanda del post-genocidio*, in *Parole chiave*, n. 1, 2015, pp. 163-170.

²⁸ A. WIEWIORKA, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998, p. 112.

conto non solo di quanto accaduto nel 1994, ma anche delle conseguenze di quei cento giorni di tragica memoria. L'analisi delle ragioni dei loro realizzatori, al di là della differenza di formato, rivela probabilmente punti in comune, tra cui la presenza di motivazioni ideologiche, anche idealistiche tra cui quella connessa alla riconciliazione tramite il perdono. Un'ulteriore ragione, conseguente a queste o precedente, è quella morale, ovvero indurre lo spettatore ad auspicare quel «mai più» affinché non si ripeta, puntando sulla leva emotiva mobilitata proprio dalle immagini. In sintesi, entrambe le pellicole si basano su un movente pedagogico, ovverosia quello di informare il pubblico partendo dalle conseguenze, il dopo, per insegnare cosa è successo durante, enfatizzando i sentimenti e tralasciando le implicazioni politiche. Fatto questo che si inserisce in un chiaro percorso di economia dei sentimenti, nei sentimenti. Anche se nel caso di Jeannette, mai restituita alla sua famiglia di origine benché il padre la cercasse da anni, non sarebbe per nulla irrilevante invece prenderla come spunto per una puntuale ricostruzione storica e politica di quella particolare vicenda di bambini «sommersi e salvati», scomodando Primo Levi. Se ci poniamo invece dalla parte dei protagonisti e delle protagoniste, abbiamo a che vedere con la presa di parola di *superstes*²⁹, sebbene l'impiego di tale categoria risulti complicato quando si riflette su Emmanuel, il genocidario, ma anche su Jeannette, esclusivamente in relazione all'età degli eventi. Alice, d'altra parte, emerge come la testimone oculare per antonomasia, in quanto la sua narrazione degli avvenimenti passati del genocidio le deriva dalla diretta esperienza di quello che anche il suo corpo ha subito. In questa prospettiva, Alice può essere considerata anche come «testimone delle sue percezioni»³⁰, una condizione che la contraddistingue e per certi versi la mette in relazione con il suo carnefice, conferendole una dimensione etica e reale differente. Infatti, chi è *superstes* è colui o colei che «ha vissuto un evento dall'inizio alla fine e

²⁹ Il mio riferimento è al lavoro di É. BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éd. de Minuit, Paris, 1969, tomo II e anche a G. AGAMBEN *Quelle resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998 e D. FASSIN, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps present*, Le Seuil/Gallimard, Paris, 2010.

³⁰ R. DULONG, *Le témoignage historique: document ou monument?*, in *Hypothèses*, vol. 1, 1999 pp. 115-119.

può quindi testimoniare³¹». In questo senso, *super* «non significa solo “al di sopra”, ma anche “al di là”: *super stare* è stare al di là, sussistere al di là (...) chi ha superato un pericolo, una prova, un periodo difficile [ma anche] chi ha resistito oltre un evento è diventato il suo testimone³²». Costoro avendo vissuto l'esperienza in prima persona, ne sono stati contemporaneamente testimoni e, proprio in virtù della loro presenza, la parola diventa ascoltabile nelle opere filmiche, anche preferibile, se non preferita. A differenza di chi è *testis*, parte terza davanti alla scena, la verità del *superstis* è soggettiva perché mobilita i propri affetti per il suo *status* di presenza: ha visto, ha vissuto, è sopravvissuto o sopravvissuta. È proprio in questo senso che il *superstis* è una figura centrale della contemporaneità³³. La narrativa mi ha permesso di affrontare molte situazioni diverse, scrivono le sopravvissute Beata Umubyeyi-Mairesse e Vénuste Kayimahe, e anche «di trasmettere le particolarità delle esperienze dei sopravvissuti, lontano dai luoghi comuni della memoria. Ciò che accade in vite semplici può spesso parlare a tutti, perché i lettori si identificano con i personaggi che sono madri, figli, figlie, nonni feriti ma amorevoli, nipoti nati il giorno dopo»³⁴. E al contempo questa parola può passare anche per via visiva, come nei casi qui analizzati.

Ciò che mi interessa, non è tanto sottolineare il conflitto tra la ricerca della verità da parte degli storici e degli antropologi e il dovere morale della memoria personale dei sopravvissuti e delle sopravvissute, quanto piuttosto evidenziare come questi tipi di lavori, basati su immagini, contribuiscano alla costruzione di una memoria cinematografica fondata su un «patto compassionevole»³⁵ tra chi è testimone e il pubblico. Questo patto regola la messa in scena della relazione tra il mittente e il destinatario, e si manifesta attraverso la rappresentazione della sofferenza e delle emozioni, in particolare tramite i gesti e l'espressione corporea, che vengono catturati dalla macchina da presa.

³¹ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 17.

³² É. BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, cit., p. 277.

³³ D. FASSIN, *La Raison humanitaire*, cit., p. 263.

³⁴ B. UMUBYEYI-MAIRESSE, V. KAYIMAHE, *Écrire pour témoigner: les survivants et le choix de la fiction*, in S. AUDOIN-ROUZEAU ET AL., *Le choc*, cit., p. 247.

³⁵ A. WIEWIORKA, *L'Ère du témoin*, cit., p. 112.

In questo scambio, il mittente mostra la propria sofferenza, e il destinatario si identifica attraverso l'empatia che può provare. In questo contesto, la vita di chi racconta la propria storia assume un ruolo centrale, poiché si rifà alla storia che intende narrare. Nel caso specifico di Jeannette/Beata, sono però le persone che le stanno attorno che, in un certo senso, la orientano verso la sua storia ideale, che lei, a un certo punto, finge di ricordare, nel senso di rielaborare e rievocare anche quando non ricorda proprio nulla, perché non può, aveva diciotto mesi. Tuttavia, chi racconta è anche immerso in un presente che viene fissato dalla telecamera, anche quando si trova immerso nel flusso e nella dinamica dei propri ricordi. Questo implica che la sua storia, presentificata, viene modulata in base al contesto. Allo stesso tempo, chi guarda, il pubblico, si aspetta che chi racconta la propria storia lo faccia con toni e posture che la rendano credibile perché, quando narrata attraverso immagini, essa sembra assumere maggiore valore se ha un esito non drammatico rispetto alla disgrazia già vissuta: Jeannette, ritrova le proprie "radici", Alice "perdona" Emmanuel che, a sua volta, viene "perdonato" per aver commesso l'*imperdonabile*.

In conclusione, la parola di chi sopravvive assume la forma della responsabilità che sembra avere più forza se veicolata attraverso immagini esplicative. In questa prospettiva, la responsabilità assume un significato etimologico dal latino *spondeo*, che significa «garantire per qualcuno (o per sé stessi) per qualcosa davanti a qualcuno»³⁶. Ci si trasforma, quindi, anche in testimoni per i testimoni, assumendo il ruolo di rappresentanti di coloro che hanno vissuto e condiviso la tragedia. Inoltre, si diventa portatori e portatrici di parole e di immagini per conto di altre persone, in una sorta di delega che implica la testimonianza non solo per sé stessi, ma anche per chi non c'è più. Tuttavia, si diventa immediatamente responsabili nei confronti di tutti e di tutte. Ma coloro che guarderanno e ascolteranno la testimonianza, impareranno la lezione?

³⁶ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 20.

