



*Muri di silenzio nella scatola nera
della storia tedesca:
tre opere documentarie di Andres Veiel
sulla violenza (2001-2011)*

di Cristina Fossaluzza

ABSTRACT: Il tema del muro, anche da un punto di vista simbolico, costituisce un vero e proprio filo rosso nei lavori dell'autore e regista tedesco Andres Veiel. Attraverso l'analisi di tre opere cinematografiche e teatrali realizzate fra il 2001 e il 2011 (*Der Kick, Black Box BRD* e *Wer wenn nicht wir*), il saggio mette in luce come uno degli obiettivi principali di Veiel sia quello di smascherare e contribuire ad abbattere muri di silenzio, omertà e paura nella memoria individuale e collettiva tedesca. L'articolo illustra inoltre come il lavoro di Veiel, sempre incentrato sull'analisi dei meccanismi nascosti che portano ad atti di terrorismo e violenza, scelga consapevolmente di utilizzare un'estetica controtendenza, minimalista e priva di spettacolarizzazione che affonda le sue radici nel teatro epico e documentario.

ABSTRACT: The subject of the wall, also in a symbolic sense, is a main topic in the works of the German playwright and film director Andres Veiel. Focussing on three films and a play realised between 2001 and 2011 (*Der Kick, Black Box BRD* and *Wer wenn nicht wir*), the essay illustrates how Veiel's works intend to unmask and contribute to tear down



walls of silence and fear in the German individual and collective memory. Moreover, the article points out how Veiel, while concentrating on the hidden structures behind terrorism and violence, intentionally chooses to use minimalist, sober and unspectacular aesthetics which take inspiration from the epic and documentary theatre.

PAROLE CHIAVE: Muro di Berlino; terrorismo; mito; cinema tedesco; teatro documentario; teatro epico.

KEY WORDS: Berlin Wall; Terrorism; Myth; German Cinema; Documentary Theatre; Epic Theatre

IL MURO NELLA TESTA: UN'INTRODUZIONE

Il successo dell'autore e regista tedesco Andres Veiel, sempre più apprezzato in ambito germanofono e internazionale¹, in Italia appare ancora piuttosto circoscritto e sporadico. I film di Veiel sono stati infatti solo molto marginalmente recepiti nel nostro Paese. Probabilmente quello che ha avuto più rilievo è stato *Beuys*, presentato in anteprima italiana al Festival "Lo Schermo dell'arte" a Firenze nel 2017. Anche in ambito scientifico si trova un unico saggio in italiano incentrato sul film-documentario *Black Box BRD* (Galli). Il presente contributo intende perciò proporre un primo percorso tematico all'interno dell'opera di un autore in fondo ancora poco conosciuto in Italia, individuando nel 'muro' e nei 'muri' un fondamentale filo conduttore del suo percorso artistico.

Ma quali sono i 'muri' di cui si occupa Veiel? Nell'ambientazione storica del suo primo successo cinematografico, *Black Box BRD* del 2001, si ritrova un primo riferimento concreto alla caduta del muro di Berlino e agli anni successivi alla riunificazione. Questo film è infatti dedicato parallelamente a due vicende violente, in apparenza contrapposte, avvenute appunto nei primi anni della Germania riunificata. La prima si verifica il 30 novembre 1989, venti giorni dopo la caduta del muro, quando Alfred Herrhausen, uno dei dirigenti della Deutsche Bank e consigliere fidato del cancelliere della riunificazione Helmut Kohl, perde la vita in un attentato successivamente rivendicato dalla *Rote Armee Fraktion* (RAF). Come suggerisce il titolo del lavoro di Veiel, questo atto terroristico rappresenta una delle vicende mai del tutto chiarite racchiuse nella "scatola nera" della storia tedesca recente. Allo stesso modo rimane un mistero

¹ Per i suoi lavori recenti Veiel ha ricevuto diversi premi e riconoscimenti: tra gli altri l'Alfred-Bauer-Preis, il Deutscher Filmpreis e l'Europäischer Filmpreis. In ambito di lingua tedesca i principali studi scientifici sull'opera di Veiel si concentrano perlopiù sulla sua trattazione del terrorismo (cfr., tra gli altri, Gries e Reidy) oppure offrono una panoramica complessiva sulla sua produzione (in particolare Fischer e Lenssen).



irrisolto la seconda vicenda narrata in *Black Box BRD*: la morte del terrorista appartenente alla terza generazione della RAF, Wolfgang Grams, avvenuta qualche anno dopo, il 26 giugno 1993, nella stazione della cittadina di Bad Kleinen, nella regione del Mecklenburg-Vorpommern, in uno scontro con una pattuglia del comando militare speciale GSG 9.

La caduta del muro e gli anni immediatamente successivi, con gli episodi anche violenti di cui sono costellati, non costituiscono tuttavia solo l'ambientazione temporale del primo successo di Veiel. Il muro rappresenta un tema significativo anche in molti altri suoi lavori, anche là dove viene trattato da un punto di vista 'simbolico'. L'origine di tale interesse va probabilmente ricercata in un'esperienza svolta da Veiel negli anni Ottanta, agli albori della sua carriera, quando frequenta a Berlino un laboratorio condotto dal noto regista polacco Krzysztof Kieślowski. Il progetto, che sarà determinante per il suo percorso, verte proprio sul tema "Die Mauer im Kopf" (Il muro nella testa). Da allora uno degli obiettivi principali dei suoi film, tutti incentrati sull'analisi e la rappresentazione dei moventi di atti di terrorismo e violenza, sarà quello di smascherare e contribuire ad abbattere barriere psicologiche individuali e collettive: muri di silenzio, omertà e paura.

Il contributo si propone di approfondire tale valore simbolico del tema del muro nei lavori di Veiel, concentrandosi in particolare sugli anni che seguono il 2001 che, con l'attentato alle Torri Gemelle, riporta prepotentemente alla ribalta i temi della violenza e del terrorismo sia nel dibattito pubblico che nella rielaborazione artistica. In un primo momento, il saggio si sofferma sull'opera teatrale *Der Kick* del 2005, utile a mettere a fuoco il muro come motivo simbolico in Veiel e a presentare il fulcro del rapporto fra estetica e violenza nei suoi lavori. Il contributo approfondisce poi tale legame concentrandosi sulla rappresentazione, per molti aspetti inedita², del terrorismo tedesco in due opere in cui i muri, anche qui intesi *in primis* come barriere psicologiche, assumono nuovamente una valenza centrale: il già citato film-documentario *Black Box BRD* così come, dieci anni dopo, il primo lungometraggio del regista: *Wer wenn nicht wir* (2011).

VIAGGIO NELLA MEMORIA STORICA DELLA GERMANIA RIUNIFICATA: *DER KICK*. *EIN LEHRSTÜCK ÜBER GEWALT*

Che la pièce di teatro documentario *Der Kick* del 2005³, poi adattata a rappresentazione cinematografica nel 2006, rappresenti il lavoro di Veiel che più si lega alla caduta del muro, alle sue conseguenze e anche ai suoi "danni collaterali" per la ex Germania Est, è stato sottolineato dalla critica recente (cfr. Lenssen 200). Le vicende narrate in *Der Kick*

² Sulla distanza fra la rappresentazione di Veiel, costellata di chiaroscuri, e l'iconizzazione del terrorismo da parte di altri registi cfr. Galli e Reidy. Più in generale, sulla ripresa e rielaborazione del terrorismo e dei suoi 'miti' in ambito artistico e letterario cfr. anche Galli/Preusser e König.

³ La prima si svolge a Basilea il 23 aprile 2005, la seconda rappresentazione si terrà il giorno successivo a Berlino, in un'ex birreria di Prenzlauer Berg ad uso del Maxim Gorki Theater.



si riferiscono a un violento fatto di cronaca avvenuto in realtà più di dieci anni dopo la riunificazione, nella notte del 13 luglio 2002, a Potzlow, un paesino di circa 500 abitanti situato 60 km a nord di Berlino: la morte del sedicenne Marinus Schöberl, ucciso in modo estremamente cruento con un *curb stomping*⁴ da parte di alcuni compagni. L'assassinio fece molto scalpore nell'opinione pubblica tedesca e suscitò immediatamente sospetti su una possibile matrice neonazista dell'atto criminale. Gli stessi colpevoli dichiareranno di essersi ispirati alle vicende violente raccontate nel film *American History X* di Tony Kaye (1998), in cui si assiste all'omicidio di un giovane di colore da parte di un neonazista americano. Il ritrovamento del cadavere di Marinus Schöberl, avvenuto solo qualche mese dopo l'assassinio, ravvivò ulteriormente l'accesa discussione mediatica sul ritorno dell'estremismo di destra nella provincia tedesca, in particolare in regioni della ex Germania Est economicamente sofferenti e con un alto tasso di disoccupazione.

Veiel è fortemente colpito da questa vicenda, a cui nell'inverno tra il 2004 e il 2005 dedica una lunga ricerca documentaria condotta a Potzlow con la collaborazione della *Dramaturgin* Gesine Schmidt del Maxim Gorki Theater di Berlino, poi co-autrice della pièce. L'idea di Schmidt e Veiel è quella di non fermarsi all'orrore e allo shock causato da un crimine così efferato, né di intonarsi agli *éclats* del suo riverbero mediatico, nutrito da molte semplificazioni. L'obiettivo è piuttosto quello di provare a restituire a queste vicende una genesi, inoltrandosi nel "groviglio delle cause" ("*Ursachengestrüpp*", cfr. Godlewski). Per quanto il gesto criminale rimanga di per sé tanto incomprensibile quanto ripugnante, l'idea degli autori è che solo dando alle vittime e ai carnefici una storia, ossia ricostruendone la biografia, si potrà provare a comprendere alcuni dei meccanismi che hanno originato una tale violenza. Non era infatti così semplice trovare una spiegazione soddisfacente sui moventi dell'assassinio, come avrebbero voluto i media, perché a ben vedere i giovani coinvolti, pur avendo una biografia problematica legata a una serie di fallimenti personali, non erano figure cresciute in un ambiente al margine della società o dal background criminale, ma provenivano da famiglie 'borghesi' e da contesti sostanzialmente 'normali'. Non c'era dunque una spiegazione logica e lineare che potesse motivare facilmente l'assassinio e proprio queste apparenti discrepanze costituiscono il punto di partenza di Veiel nel suo lavoro.

Per sciogliere tali nodi il regista cerca innanzitutto degli strumenti estetici e drammaturgici adeguati, che troverà traendo ispirazione da una tradizione che affonda le sue radici nel teatro epico di Brecht e si sviluppa poi nel *Dokumentartheater* degli anni Sessanta con autori come Peter Weiss e Heinar Kipphardt. Il legame privilegiato di Veiel con Brecht emerge *in primis* dal sottotitolo dell'opera: "*Ein Lehrstück über Gewalt*" che, nella ripresa letterale di un termine chiave del teatro epico, va a sottolineare l'impianto eminentemente didattico della pièce *Der Kick*. Sulle orme di Brecht, nel suo *Lehrstück* il regista ricorre infatti a un *modus operandi* imperniato sullo 'straniamento' e tutto volto a suscitare nelle varie istanze coinvolte nello spettacolo, dagli attori agli spettatori, un atteggiamento di distacco dagli avvenimenti rappresentati. Solo osservando i fatti dalla distanza, questa la convinzione di Veiel, sarà possibile analizzare criticamente i

⁴ Da qui la scelta del titolo *Der Kick*. "*Bordsteinkick*" in tedesco corrisponde al termine inglese "*curb stomping*".



meccanismi violenti all'origine del crimine di Potzlow, evitando così anche il perpetuarsi di una catena di violenze destinate a ripetersi di generazione in generazione. In tale prospettiva critica e didattica, la riflessione di Veiel sulla violenza si ribalta quindi in un'indagine su come traumi individuali e sociali, che prendono forma in veri e propri 'muri di silenzio', vengano generati e tramandati.

Nei primi tempi della sua ricerca nei luoghi del delitto, Veiel racconta infatti di essersi scontrato con un vero e proprio 'muro', motivato da ritrosia e astio degli abitanti nei confronti di un regista proveniente dalla ex Germania Ovest venuto a curiosare in un ambiente 'estraneo' (Veiel, *Monsterkäfig*). Come si legge nelle interviste, il regista si rende conto a poco a poco che tale 'muro' si fonda su un atteggiamento omertoso maturato dal paese nei confronti dell'orribile fatto di cronaca, atteggiamento potenziato ulteriormente dalla stigmatizzazione di Potzlow come "paese fascistoide" da parte dei media (cfr. Veiel, *Monsterkäfig*). Veiel riesce a conquistarsi a poco a poco la fiducia degli abitanti, facendo leva sulla necessità della comunità di dar voce a una sorta di trauma collettivo: "Wir konnten über Monate Vertrauen bei den Beteiligten aufbauen. Dabei machten wir die Erfahrung, dass es ein Bedürfnis gibt, zu sprechen. Es existiert diese Ambivalenz zwischen dem Schweigen, dem Verhüllen, und dem Wunsch, dann doch darüber zu reden" (Veiel, *Monsterkäfig*). Raccogliendo molte testimonianze, Veiel mette insieme così ben 1500 pagine di materiale, pagine che includono i documenti più vari, come registrazioni e interviste ai cittadini ma anche trascrizioni di interrogatori e atti dei processi, fino ad arrivare alle prediche del parroco di paese. Tutte queste testimonianze vanno a confluire nella pièce teatrale in una mescolanza fra documenti e finzione letteraria tipica del lavoro di Veiel: sulla scia dei metodi del *Dokumentartheater*, come in altre opere anche in *Der Kick* l'aspetto finzionale consiste in una mera rielaborazione del materiale originale, ossia nella scelta dei documenti e nel loro montaggio da parte del regista e del suo *team*.

Il legame di *Der Kick* con la tematica del muro, tuttavia, non va ricondotto solo al silenzio con cui si scontra il regista *in loco*. Nella parte conclusiva del suo studio sulla vicenda, Veiel riserva infatti un illuminante capitolo alle relazioni fra i fatti e i contesti ("*Zusammenhänge*"), in cui dedica un paragrafo proprio ai "muri di silenzio", ai traumi legati alla memoria storica di Potzlow e dei suoi abitanti ("*Die Mauern des Schweigens – eine Reise ins historische Gedächtnis von Potzlow*", Veiel, *Kick* 245-269). Qui la prospettiva si amplia dall'analisi di un crimine specifico alle sue radici storiche, manifestando la volontà del regista di ripercorrere le vicende del paese a partire dal secondo dopoguerra per raccontare, insieme alle storie delle persone e delle famiglie coinvolte nel delitto del 2002, anche "ein Stück deutscher Geschichte" (Godlewski).

In particolare, Veiel ricostruisce come nelle famiglie dei giovani implicati nei fatti di Potzlow si ritrovassero storie nascoste di guerra e di violenza, legate a traumi perpetuati nelle generazioni e mai superati. Il regista evidenzia inoltre come nella memoria collettiva del paese vivessero sotterraneamente anche storie di misfatti mai affrontate in un vero e proprio dibattito pubblico. Richiama per esempio alla memoria vicende legate agli ultimi anni della Seconda guerra mondiale e all'arrivo dei profughi



dopo il 1945⁵, così come una serie di crimini perpetrati dai soldati russi, passati poi sotto silenzio nella Germania Est per motivi politici. Dall'altro lato, ricorda inoltre le violenze commesse anche da alcuni degli stessi abitanti di Potzlow nei confronti dei lavoratori forzati polacchi arrivati in paese durante la guerra, storie che erano state poi sottaciute nel momento in cui alcuni concittadini, prima vicini al nazionalsocialismo, erano confluiti in posizioni di spicco delle istituzioni della RDT. In generale, Veiel ribadisce la tabuizzazione del passato nazionalsocialista negli anni della divisione della Germania, un passato con cui la Germania Est intendeva negare ogni tipo di continuità. E insiste sul silenzio pubblico sceso dopo la riunificazione, per lo stesso motivo, su atti violenti legati a tendenze di estrema destra presenti nella RDT. In tale tabuizzazione Veiel vede l'origine di molto odio e ira repressi nei contesti sia pubblici che familiari, legati a esperienze traumatiche mai del tutto elaborate; con la conseguenza che tutto il represso che non aveva potuto manifestarsi per la generazione che aveva vissuto la Seconda guerra mondiale con la caduta del muro era riemerso nei figli e nei nipoti, a fronte dell'aggravarsi della situazione socioeconomica nei primi anni Novanta. Proprio in tale costellazione, quella successiva alla riunificazione, Veiel legge dunque l'assassinio di Marinus Schöberl non come episodio isolato, ma in una prospettiva storica più ampia. Il regista riconosce infatti in questo fatto una relazione diretta con una catena di traumi irrisolti legati alla storia tedesca a partire dalla Seconda guerra mondiale, che, sottaciuti per molto tempo, negli anni successivi al 1989 erano tornati a manifestarsi a livello individuale e sociale in rinnovati sentimenti di violenza, razzismo e xenofobia: "Der Mord an Marinus Schöberl hat für mich auch eine politische Dimension. Indem über die Tat gesprochen wird, wird damit auch die Frage nach Verarbeitung von Wendeerfahrungen thematisiert" (Veiel, *Monsterkäfig*).

Dal punto di vista storico e politico i muri e il loro abbattimento assumono dunque una valenza centrale in questa opera di Veiel. In *Der Kick* tale tema diventa inoltre estremamente rilevante dal punto di vista della rielaborazione estetica, nella ricerca di forme artistiche adatte a riprodurre atti violenti, e più in generale nell'ambito della riflessione sui confini di ciò che è rappresentabile sul palcoscenico. La scelta di Veiel è quella di non restituire la violenza attraverso immagini violente, ma di escludere consapevolmente ogni brutalità nella rappresentazione teatrale, riducendo così anche l'estetica a una sorta di 'grado zero'. Il limite di ciò che è rappresentabile (Veiel, *Grenzen passim*), questione che per il regista si pone imperiosamente nel caso dell'assassinio di Potzlow, coincide con un confine etico nei confronti delle persone coinvolte, che a suo parere si manifesta in una radicale rinuncia alla spettacolarizzazione della violenza così come alla sua mistificazione. Sulle orme del teatro epico brechtiano, per Veiel ciò deve avvenire attraverso un'estrema trasparenza nei confronti della forma, ridotta

⁵ Le ricerche di Veiel mettono in luce come circa la metà degli abitanti di Potzlow negli anni 2000 fossero i figli di profughi tedeschi arrivati dall'ex Prussia orientale dopo il 1945 e come Potzlow, nonostante la quasi totale assenza di cittadini di nazionalità diversa da quella tedesca, fosse stato nei secoli un paese di immigrati, a partire dagli ugonotti nel Settecento fino agli anni successivi alla riunificazione. Entrambe le famiglie coinvolte nell'assassinio, sia gli Schöfeld che gli Schöberl, erano arrivate in paese negli anni Novanta (cfr. Veiel, *Kick* 261-262).



all'essenziale, e attraverso la *visibilità* degli strumenti della rappresentazione, sempre resi riconoscibili come tali sul palcoscenico.

Dal punto di vista drammaturgico, come già si accennava, una necessità che si pone al regista è quella di creare una distanza fra gli attori e gli spettatori da un lato e le persone coinvolte nei fatti reali dall'altro, ossia di evitare una messa in scena realistica basata sull'immedesimazione: "Ich wollte nicht den Bordsteinkick naturalistisch nachinszenieren", sostiene Veiel, "Das fände ich absurd und obszön. Wenn ich Gewalt nur zeige, bin ich schockiert oder fasziniert – woher sie kommt, habe ich deshalb noch lange nicht ergründet" (Veiel, *Monsterkäfig*). La riflessione sulla violenza e le sue motivazioni deve perciò necessariamente passare attraverso un superamento del coinvolgimento emotivo. Guardando ancora una volta a Brecht, gli strumenti che l'autore mette in campo per raggiungere tale scopo sono dunque quelli dello straniamento. L'opera prevede diciotto personaggi, che vengono rappresentati solo da due interpreti sul palcoscenico, creando volutamente un incrocio di genere: l'attrice Susanne Marie Wrage assume tutti i ruoli maschili, mentre l'attore Markus Lerch impersona tutte le figure femminili. Anche in questo ribaltamento l'obiettivo è quello di astrarre il più possibile dalle vicende reali, creando una situazione 'artificiale' e stilizzata che susciti immediatamente la consapevolezza di trovarsi di fronte non alla realtà ma a una finzione e dunque permetta di superare la com-passione per adottare un atteggiamento critico in grado di mettere a fuoco i meccanismi che originano atti violenti. Tale lavoro di astrazione si gioca anche sulla scenografia estremamente scarna, sugli abiti rigorosamente neri degli attori, sulla loro gestualità ridotta al minimo, sulla completa assenza di interazione fra i personaggi. Con piccoli adattamenti, per esempio attraverso riprese estremamente ravvicinate, l'aumento delle pause, un tempo prolungato degli sguardi, dei silenzi, ecc., questa forma genuinamente teatrale viene poi mantenuta anche nel film. In entrambi i casi, pur con ritmi diversi legati alla specificità del linguaggio teatrale e cinematografico, il lavoro risulta incentrato sulla parola e sul testo. "Lediglich die Sprache der jeweiligen Personen ist 'authentisch'" (Veiel, *Monsterkäfig*), afferma Veiel, che aggiunge di non aver voluto che gli attori ricevessero le registrazioni originali delle interviste dei testimoni, e neppure le immagini dei luoghi del delitto e delle persone coinvolte, ma solo i testi. Questo per evitare che essi si formassero preventivamente un immaginario sui fatti, ricadendo nella tentazione di imitare in modo realistico i veri protagonisti delle vicende. Le immagini avrebbero dovuto essere infatti del tutto artificiali e sorgere nella mente dell'attore dai testi nel momento della rappresentazione e nella specificità del contesto artistico. La concentrazione sul testo avrebbe permesso alla rappresentazione di astrarre dai corpi attraverso i quali era transitata la violenza, assumendo un valore esemplare che si sarebbe concretizzato nello *Sprachgestus* evocato dagli attori Wrage e Lerch. Per Veiel solo il carattere esemplare della messinscena può far emergere un sottotesto universale dell'esperienza traumatica, che affiora nell'esperienza estetica. Da questo punto di vista la parola separata dai corpi reali paradossalmente permette di evocare nella rappresentazione una dimensione anche fisica, che solo in un secondo momento porta ad avvicinarsi alle persone vere e alle loro esperienze. Come sosterrà il regista: "Sprache



formt Körper" (Godlewski). Nell'evocare tale sostrato profondo dell'esperienza traumatica attraverso un teatro minimalista fondato sulla riduzione al linguaggio 'puro', Veiel a ben vedere si stacca ancora una volta da Brecht per avvicinarsi a Ödön von Horváth, che aveva imparato a conoscere sin da giovanissimo, in particolare assistendo alle rappresentazioni di Claus Peymann a Stoccarda negli anni Settanta. Il teatro di Horváth rimarrà per lui un modello di riferimento e una vera e propria fucina di idee (Veiel, *Familienroman* e *Ablagerungen* 242).

La qualità universale ed esemplare della rappresentazione di Veiel, che si richiama ancora una volta al teatro epico, va ricondotta alla capacità dell'opera di mostrare in quanto è accaduto strutture *tipiche* della genesi della violenza. Attraverso l'esperienza estetica, lo spettatore viene messo in grado di riconoscere tali strutture, di imparare a contrastarle e di abbattere così anche parte delle molte barriere psicologiche che gli atti violenti possono produrre a livello individuale e sociale. Tale valenza impegnata del teatro di Andres Veiel si riassume nella semplice frase del regista su *Der Kick*, che mette in luce l'aspetto didattico della vicenda qui tematizzata anche per una più ampia riflessione sulla violenza: "Es ist in Potzlow passiert, aber Potzlow ist, fast, überall" (Veiel, *Monsterkäfig*). Come riporta il regista nel suo studio dedicato alle vicende di Potzlow, una delle figure più coinvolte, l'assistente sociale Petra Freiberg, che aveva lavorato con i ragazzi implicati nelle vicende, si era chiesta a tale proposito se la morte di Marinus fosse stata "inutile" ("umsonst") oppure se gli abitanti avrebbero potuto trarne un insegnamento, la forza di cambiare (Veiel, *Kick* 273). Pensando al passato della propria famiglia, Freiberg aveva ricordato la nonna che, di fronte alle SS, aveva difeso i lavoratori forzati polacchi, un gesto che pochi avevano avuto il coraggio di compiere nel periodo nazionalsocialista. Se era stato possibile all'epoca, affermava l'assistente sociale, tanto più avrebbe dovuto esserlo nell'attualità: non si poteva lasciare che un atto di tale violenza diventasse una consuetudine. Sottolineando di nuovo il rapporto con la storia, Freiberg era giunta così a riconoscere nell'impegno a cambiare le cose una sorta di missione elettiva: "Wer, wenn nicht wir [...] ist dazu prädestiniert?", si era chiesta (Veiel, *Kick* 273). Non è un caso se questa stessa domanda, legata a un contesto diverso, ma sempre incentrata sulla genesi e sul perpetuarsi della violenza nelle generazioni, qualche anno più tardi avrebbe dato il titolo al primo lungometraggio di Veiel: *Wer wenn nicht wir*. E proprio in questo film, nel confronto con *Black Box BRD*, si può riconoscere un'altra tappa fondamentale della riflessione di Veiel sui muri di silenzio.

RELITTI DELLA STORIA: *BLACK BOX BRD* E *WER WENN NICHT WIR*

Le due opere che Veiel dedica al terrorismo, *Black Box BRD* e *Wer wenn nicht wir*, la cui interdipendenza è marcata dall'allitterazione che caratterizza i due titoli, compiono un percorso simbolico dalla divisione alla riunificazione delle due Germanie. Cronologicamente entrambi i film ripercorrono infatti a ritroso sia la storia della RAF che gli anni del muro di Berlino. Nel 2001 *Black Box BRD* ci porta al 1989 e ai primi anni Novanta, periodo conclusivo sia della Germania divisa che della terza generazione del



terrorismo, pochi anni prima dello scioglimento ufficiale della RAF in contemporanea con la fine dell'era Kohl nel 1998. Nel 2011 *Wer wenn nicht wir* si propone invece di indagare la genesi del terrorismo tedesco tornando ai primi anni Sessanta, momento in cui vediamo i due giovani protagonisti Gudrun Ensslin e Bernward Vesper trasferirsi dalla provincia protestante del Baden Württemberg alla *bohème* di Berlino Ovest immediatamente dopo la costruzione del muro.

Come in *Der Kick*, nei suoi due lavori sulla storia del terrorismo Veiel si misura anche con un muro simbolico costruito su sensi di colpa e su traumi legati alla storia tedesca a partire dal 1945. Per descrivere tale muro in *Wer wenn nicht wir* egli utilizza la metafora del relitto ("*Wrack*". Veiel, *Familienroman*). A suo parere, la Germania avrebbe portato con sé dal secondo dopoguerra una serie di 'rottami' e relitti psicologici dovuti alla mancata rielaborazione di traumi individuali e collettivi, che si sarebbe manifestata nella difficoltà dei 'figli' a rapportarsi con il passato dei 'padri' e con il periodo nazionalsocialista. Il legame controverso con il passato avrebbe dato luogo secondo Veiel anche a una radicalizzazione della violenza negli anni di piombo che aveva visto come protagonisti proprio quella generazione dei 'figli'. Il difficile rapporto con la storia avrebbe poi continuato a perpetuarsi fino alla contemporaneità a causa di una mancata volontà dell'opinione pubblica tedesca di affrontare apertamente la storia del terrorismo e i suoi 'relitti'. Secondo Veiel, per arrivare a questo confronto sarebbe stato necessario creare un ambiente intellettuale diverso, slegato dalle tradizionali linee interpretative teleologiche e idealizzanti che avevano caratterizzato anche molta letteratura e molto cinema sugli anni di piombo (sulla distanza di Veiel dal cinema degli anni Settanta e Ottanta sulla RAF cfr. Reidy). L'obiettivo dei suoi film sul terrorismo è proprio quello di contribuire ad aprire una discussione pubblica intorno ai paradossi e alle zone grigie nella storia tedesca dal secondo dopoguerra in avanti, che verta su aspetti giuridici e politici ma anche su questioni personali, familiari e sociali:

Eine Debatte darüber hat bislang nicht statt gefunden. Darin zeigt sich, dass eine Aufarbeitung der RAF-Geschichte erst möglich ist, wenn es uns gelingt, ein Klima des Fragens zu schaffen [...]. Erst dann kann das am Grund der deutschen Nachkriegszeit liegende Wrack gehoben werden, in dem die Schuldkomplexe beider Seiten einbetoniert sind. Auch 30 Jahre danach (Veiel, *Familienroman*).

Se in *Der Kick* Veiel aveva raccontato storie di vita spezzate che avrebbero potuto svilupparsi anche in modo molto diverso, così anche i suoi film sul terrorismo narrano la storia di una *escalation* di violenze che avrebbe potuto essere evitata. Per narrare questa storia, Veiel parte nuovamente dal contesto familiare e dalla biografia delle figure storiche coinvolte: quelle di Alfred Herrhausen e Wolfgang Grams in *Black Box BRD*; e quelle di Gudrun Ensslin e Bernward Vesper in *Wer wenn nicht wir*. Anche queste storie vengono raccontate attraverso un percorso straniante e inedito, non convenzionale e non lineare, che in *Black Box BRD* appare evidente per esempio già nell'accostamento inconsueto e 'scandaloso' fra un 'conservatore' e un 'rivoluzionario', un manager della Deutsche Bank e un terrorista. Anche in questo caso, come in *Der Kick*, l'obiettivo dichiarato dall'autore è quello di raccontare in modo diverso, insieme alle storie di



queste figure, anche “ein Stück deutscher Geschichte” (cfr. l’intervista al regista disponibile tra i materiali aggiuntivi di: Veiel, *Box Film*) e far riflettere da una diversa angolatura sulla storia tedesca del secondo Novecento, abbattendo una serie di barriere psicologiche consolidate e di vecchi relitti fra le generazioni. Seguendo nuovamente il filo rosso dei ‘muri’ ideologici e simbolici, muri che si dimostrano in realtà più porosi e penetrabili di quanto si possa ritenere, Veiel mette in luce come le due biografie di Herrhausen e di Grams, a prima vista diametralmente contrapposte, giungano a toccarsi a livello associativo (ed esemplarmente ‘tedesco’) in diversi momenti. Mettendo a fuoco le storie di questi personaggi, Veiel non si propone di dar loro visibilità facendone una sorta di ‘eroi’. L’idea è piuttosto quella di chiedersi attraverso queste storie come mai la storia tedesca a partire dal 1945, in un periodo di pace, sia percorsa da una tale catena di violenze e costellata da un numero così significativo di morti.

Il film sottolinea come Grams e Herrhausen siano state figure drasticamente sole, che si erano isolate sempre di più nel corso della loro vita fino a toccarsi paradossalmente e fatalmente, pur con tutte le distinzioni del caso, nella violenza delle rispettive morti. E che entrambi erano stati radicalmente idealisti, o per usare un termine che ricorre nel film, dei ‘patrioti’, se con patriottismo si intende non tanto l’impeto nazionalista, bensì la passione e dedizione ‘militante’ nei confronti di una causa e di una visione del mondo. Nel film è lo stesso Helmut Kohl a ricordare il “gelebter Patriotismus” (Veiel, *Box Film* 1:05:46) di Herrhausen, intendendo con questo il suo spirito di servizio e la sua passione per le sfide della contemporaneità. Come emerge dal documentario di Veiel, per Herrhausen tra queste sfide rientrava, accanto alla Perestroika e al Glasnost, alla rivoluzione tecnologica e alla questione ecologica, sicuramente anche la riunificazione tedesca, di cui egli era un convinto sostenitore (Veiel, *Box* 182). Sull’altro versante, nel film l’atteggiamento ‘militante’ di Grams viene evidenziato nella rappresentazione della sua innata dedizione per gli ‘ultimi’, nel suo precoce attivismo nella Croce Rossa per i poveri e i malati, ma anche del suo impegno a favore di trattamenti più umani per la prima generazione della RAF, che Grams andava con regolarità a trovare a Stoccarda nel carcere di Stammheim. Un’icona mediatica di tali trattamenti in questi anni è la figura di Holger Meins, morto nel 1974 per uno sciopero della fame proprio contro le condizioni carcerarie a cui lui e i suoi compagni erano sottoposti. La sua magrezza provocò delle reazioni di profondo sdegno tra coloro che sarebbero diventati i terroristi della terza generazione, che vi videro replicate le immagini delle vittime dei campi di concentramento. L’idea di doversi opporre ad ogni costo al fantasma ricorrente di uno stato guerrafondaio e fascista diventa motivo scatenante nella lotta armata intrapresa dalle diverse generazioni della RAF, come anche il film di Veiel sottolinea a più riprese (cfr. Veiel, *Box* 77-88).

Ancor più che sull’estremismo delle vite dei personaggi, il regista insiste tuttavia sulla loro ‘normalità’, svelando aspetti stranianti del ‘capitalista’ Herrhausen e del ‘terrorista’ Grams che non collimano con i contorni della loro immagine pubblica. Anche se Herrhausen era assunto mediaticamente, accanto a Kohl, a simbolo di una connessione



fra politica, industria e rimilitarizzazione⁶, si scoprono nel film lati della sua personalità che difficilmente rispondono al cliché del banchiere capitalista e conservatore. Basti pensare per esempio, già sul piano personale, alla sua decisione di divorziare, in netta contrapposizione con ciò che negli anni Settanta era ancora considerato moralmente accettabile nel contesto della dirigenza della banca (Veiel, *Box* 113-120). Su un piano professionale emerge invece il suo atteggiamento poco convenzionale nei confronti delle etichette e delle forme così come il suo impeto visionario, che lo portarono a una rottura con le posizioni ultra-conservatrici dei vertici della banca⁷: sua era l'idea, innovativa per quegli anni, di rendere la Deutsche Bank una potenza economica inserita in una rete internazionale (Veiel, *Box* 189-190); noto era altresì il suo impegno per l'annullamento del debito dei Paesi del terzo mondo e a favore dell'ecologia e del clima (Veiel, *Box*, 196-99).

Se il 'conservatore' nel film di Veiel appare perciò anche 'controcorrente', così il suo 'alter ego' Grams, pur nella sua radicalità, assume dei connotati anche molto 'borghesi', sottraendosi alla linearità di una biografia incentrata sulla ribellione dei 'figli' terroristi contro i 'padri' nazionalsocialisti. L'ambiente familiare dei Grams non si presenta infatti come conflittuale o autoritario, i genitori sono persone amorevoli, molto legate al figlio, che si dimostrano persino comprensive nei confronti delle sue scelte più radicali. Il film mette in luce così anche aspetti 'normali' e quotidiani della vita privata di Wolfgang Grams, come la sua ottima formazione scolastica e il suo talento musicale, il contesto semplice e 'protetto' della sua infanzia e adolescenza, lo stretto legame con i genitori con i quali in fondo, pur nel continuo confronto con il loro passato controverso (per esempio l'appartenenza del padre alle SS, cfr. Veiel, *Box* 40-41), non tronca mai veramente.

Capovolgendo la storia di Grams, raccontandola in modo non lineare e straniante, evidenziandone i paradossi, Veiel non vuole solo demistificarla e ricondurla a una presunta 'normalità', ma mettere in luce una struttura ricorrente nascosta nel rapporto fra le diverse generazioni. L'aspetto centrale è il senso di colpa dei figli nati fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta (ossia le due generazioni della RAF prese in esame nei due lavori di Veiel), i quali a suo parere si erano ribellati alla società borghese non tanto e non solo per distanziarsi dai padri compromessi con il regime nazionalsocialista. In molti casi il motivo scatenante sarebbe stato invece il bisogno di completare una missione che i loro genitori in qualche modo avevano lasciata incompiuta. Di conseguenza, i

⁶ La connessione della Deutsche Bank con l'industria è molto chiara, se si pensa per esempio che Daimler Benz è stata coinvolta dagli anni Venti agli anni Novanta nella presidenza della banca. Kohl stesso, pur appartenendo come Herrhausen alle cosiddette 'generazioni bianche' ("*weiße Jahrgänge*") che non erano state chiamate alle armi durante la guerra, da cancelliere aveva compiuto gesti pubblici controversi come la visita, nel 1985 insieme a Reagan, del cimitero militare di Bitburg, in cui erano sepolti anche soldati delle SS.

⁷ Tali conflitti, e la sensazione di trovarsi di fronte a un muro, si acuirono in un'estrema frustrazione che, due giorni prima del suo assassinio, durante una seduta dei vertici della banca a Monaco, portarono Herrhausen a lasciare anticipatamente la sala esprimendo apertamente la decisione di dimettersi dal ruolo di portavoce della Deutsche Bank il giorno del suo sessantesimo compleanno, che avrebbe dovuto essere il 30 gennaio 1990.



terroristi che qui vediamo messi in scena non sono i figli dei nazisti, ma dei rappresentanti di una sorta di resistenza mancata, i figli di coloro che avrebbero dovuto opporsi al nazionalsocialismo senza riuscire a farlo e che avevano così trasmesso alla generazione successiva un solo imperativo morale – quello di portare a termine la propria missione⁸:

Die RAF-Terroristen waren nicht Hitlers Kinder, sondern die Kinder derer, die nicht den Mut zum Widerstand aufbrachten. Die Kinder handelten ersatzweise, im Auftrag. Auch wenn sie nicht alles erklärt und schon gar nicht entschuldigt: Mit der Psychologie dieser Generationsabfolge hat sich die deutsche Öffentlichkeit bislang zu wenig befasst (Veiel, *Familienroman*).

A tale proposito anche Birgit Hogefeld, la compagna di Grams, è molto esplicita nelle sue testimonianze: “Wir wollten uns den Vorwurf nicht mehr machen, fundamentale gesellschaftliche Missstände zu erkennen und nichts dagegen zu unternehmen. Dieses Verhaltensschema hatten unsere Eltern zur Genüge demonstriert” (Veiel, *Box* 169).

Esattamente lo stesso tipo di riflessione qui espressa dalla Hogefeld anima i protagonisti del lungometraggio *Wer wenn nicht wir*, che già dal titolo fa riferimento a tale imperativo morale. Sia Gudrun Ensslin che Andreas Baader, due delle tre figure principali del film, presentano infatti una storia analoga a quella di Grams. Il padre della Ensslin era un pastore protestante molto colto che nel periodo nazionalsocialista apparteneva all'ala della Chiesa opposta al regime, e per questo era stato denunciato, condannato e poi trasferito di parrocchia, e aveva deciso infine di arruolarsi volontario nell'esercito per evitare altri conflitti e proteggere la famiglia. Una storia simile era quella della famiglia di Andreas Baader, che compare nella seconda parte del film: il padre era stato soldato nella campagna di Russia e durante una licenza a Monaco, fortemente colpito dalle vicende dei fratelli Scholl, aveva deciso di passare alla resistenza finché, una volta appreso che la moglie era incinta di Andreas, era invece tornato al fronte, dove aveva poi perso la vita. I padri di Gudrun e Andreas erano stati dunque, seppur in modo diverso, potenziali oppositori del regime (su queste due figure cfr. Koenen 100, 106), ed entrambi i figli vedevano nella propria nascita la causa di tale resistenza mancata. Facendo iniziare il suo film ben prima del 1968 e incentrandolo sulla giovinezza dei protagonisti prima di arrivare agli anni della lotta armata, Veiel sottolinea proprio questa dinamica psicologica. Egli evidenzia come in realtà Ensslin e Baader non siano sempre stati le figure iconiche e tutte d'un pezzo presentate in altri film sulla RAF, che di norma si erano concentrati sul 'decennio rosso' 1967-1977, ma che in gioventù siano stati anche personalità tormentate e contraddittorie. La Ensslin, più di Baader insieme a Vesper figura centrale del film di Veiel, non è qui perciò solo la donna-sfinge che molti registi avevano rappresentato (da Margarethe von Trotta in *Die bleierne Zeit* nel 1981 a Uli Edel in *Der Baader Meinhof Komplex* nel 2008), ma una figura della quale emergono

⁸ In questo modo Veiel legge il terrorismo tedesco come una sorta di tentativo di prendere distanza dalla “seconda colpa” di cui secondo un famoso studio di Ralph Giordano si era macchiata la cultura politica tedesca dopo il 1945 (cfr. Giordano).



molti aspetti controversi e molte ambivalenze. La Ensslin di Veiel è un'intellettuale brillante, ribelle e indipendente che tuttavia negli anni degli studi universitari progetta insieme al compagno Bernward Vesper di curare un'edizione delle opere del padre di lui, Will, che era stato un poeta *völkisch*, ideologicamente schierato con il nazionalsocialismo. È una rivoluzionaria antiborghese determinata e militante, ma per diversi motivi molto legata alla cultura e alla letteratura dell'America 'capitalista', di cui sin da adolescente conosce bene la lingua e dalla quale traduce. La Gudrun che presenta Veiel è anche la giovane madre che preferisce affidare il figlioletto Felix a una famiglia 'borghese' e conservatrice vicina agli Ensslin piuttosto che farlo crescere nella Berlino delle rivolte studentesche insieme al padre. Ed è infine anche una persona estremamente fragile che in gioventù cova progetti di suicidio e che in seguito manifesta atteggiamenti di totale dedizione nei confronti di Bernward prima e di Andreas poi.

Come in *Black Box BRD*, anche in questo film è presente un forte impianto 'epico' e documentario mescolato a elementi drammaturgici, in cui si esprime ancora una volta la volontà del regista di abbattere i muri muovendosi fra documento storico, teatro e cinema. In entrambi i casi non ci sono dialoghi precostituiti o domande preimpostate, ma molto è lasciato al momento del racconto e della testimonianza (in *Black Box BRD*) e all'immediatezza dell'interpretazione scenica da parte degli attori (in *Wer wenn nicht wir*). Nel primo caso i protagonisti sono testimoni reali, primi fra tutti Traudl, la moglie di Alfred Herrhausen, con cui si apre il film, e Werner e Ruth Grams, i genitori di Wolfgang, con cui esso si chiude. Nel secondo il regista si affida principalmente a un trio di attori, giocando su una sorta di effetto di straniamento: per la figura storica ideologicamente e psicologicamente più 'difficile', ossia Bernward Vesper, Veiel opta volutamente per un attore di successo, August Diehl, mentre per le figure rese più iconografiche dalla cinematografia sulla RAF fino ad allora, Ensslin e Baader, vengono scelti due attori nel 2011 ancora non molto noti al grande pubblico, ovvero Lena Lauzemis e Alexander Fehling.

A differenza di altri 'classici' del cinema sulla RAF (cfr. Reidy), il regista rinuncia inoltre consapevolmente a elementi di fantasia o di fiction per appoggiarsi esclusivamente a fonti documentarie. La convinzione di Veiel non è tanto che attraverso il film documentario si possa raggiungere un'oggettività della narrazione, quanto che questo genere possa permettere di rappresentare storie *esemplari*, ma al contempo di sviluppare una forte intensità emotiva della narrazione (cfr. manoscritto privato del regista, cit. Lenssen 233). Per questo motivo Veiel lega sempre la sua riflessione sulla storia della Germania e sulla violenza da cui essa è percorsa a un contesto biografico e personale. In questo modo fa emergere un sostrato emotivo molto marcato, che prende letteralmente corpo dalle parole e dai ricordi dei protagonisti. Sulle orme del teatro di Horváth e in modo analogo a quanto accadeva in *Der Kick*, Veiel evoca così un sottotesto profondo dell'esperienza traumatica. In questo lavoro ciò avviene anche attraverso una drammaturgia minimalista fondata principalmente sul linguaggio, attraverso la quale il regista riesce a tematizzare determinati 'relitti' psicologici consolidati dalla storia e ad aprire così un varco su una dimensione nascosta, mentale ma anche fisica, di lutto



privato e collettivo. In entrambi i film, come del resto in *Der Kick*, gli effetti stranianti della rappresentazione si collegano perciò all'emergere di un sostrato di esperienze dolorose legate al ricordo e alla memoria.

Per raccontare queste esperienze, anche qui Veiel decide di rinunciare completamente alla spettacolarizzazione della violenza: pur essendo essa il tema centrale di questi film, non si assiste mai, se non nelle immagini storiche, a scene manifestamente violente o a spargimenti di sangue. Significativo in proposito è l'episodio del gatto Murr tanto amato da Bernward Vesper bambino, con cui si apre e si chiude *Wer wenn nicht wir*. Tutta la violenza di una storia emerge nell'immagine di un bambino accovacciato dal volto contrito, nel colpo di uno sparo lontano e nella successiva rappresentazione di un padre paradossalmente amorevole che spiega al figlio che il gatto doveva morire, perché i gatti "sono gli ebrei fra gli animali" (*Wir* 3:46). Più di vent'anni dopo la voce fuori campo di un medico, impersonato dal Markus Lerch di *Der Kick*, riprenderà questo stesso episodio con Bernward adulto, e ormai ricoverato in manicomio. Il medico legge un passo di *Die Reise*, il libro di Vesper pubblicato postumo nel 1977 che più tardi sarà celebrato come il romanzo di una generazione, in cui l'autore ricorda di aver raccontato a una vicina di aver ucciso lui il gatto: "Ich konnte es nicht ertragen, dass mein Vater es getan hatte" (*Wir* 1:54:49). Come emerge da questa scena finale, nel film di Veiel la violenza non è racchiusa in immagini sanguinose, ma affiora dall'intensità del racconto di esperienze dolorose, dall'emergere di traumi individuali e collettivi. Per Bernward questi traumi sono legati alla figura di un padre buono e contemporaneamente 'mostruoso' che, pur essendo assente per tutto il film, rimane una figura che condiziona e determina la vita del figlio. "Ich komm' nicht weiter" (*Wir* 1:55:01), queste tra le ultime parole di Vesper al medico, poco prima che nei titoli finali compaia il riferimento al suo suicidio nel 1971 e di seguito quello alle morti di Baader ed Ensslin nel 1977. La musica minimalista che fa da sfondo a questa conclusione sottolinea il fallimento di una generazione rimasta ancorata ai relitti della memoria individuale e collettiva e incapace di abbattere i muri di violenza lasciati dalla storia. L'obiettivo di Veiel è proprio quello di raccontare questi muri, nella convinzione che, nonostante il percorso sia costellato da fallimenti, la società possa e debba sempre tentare di superarli. Nei suoi lavori tale superamento avviene attraverso un processo che egli, prendendo a paragone la lotta per la cima del Sisifo felice di Camus, riassume con il concetto della "trasformazione":

Transformation, so nenne ich meine Versuche für solche abgeschotteten, unzugänglichen und sprachlosen Erfahrungen eine Ausdrucksform zu finden. Da bin ich auch gerne Sisyphos, den man sich laut Albert Camus als glücklichen Menschen vorstellen muss. Wenn der Stein herunterrollt, muss man ihn wieder hinaufrollen (Lensen 70).

Ed è proprio in questo concetto di "trasformazione" che va a culminare la riflessione di Veiel sui 'muri nella testa', iniziata da giovane regista con Kieślowski e proseguita poi nella sua carriera successiva, con riferimento a fondamentali tradizioni del teatro tedesco del Novecento: da Brecht a Horváth al *Dokumentartheater*. Si è visto che in *Der Kick*, *Black Box BRD* e *Wer wenn nicht wir*, pur nella loro diversità, la



'trasformazione' prende forma in un'estetica minimalista ed essenziale, tutta incentrata sulla parola come veicolo di esperienze traumatiche e violente. Come insegnano le tre opere documentarie oggetto di questo studio, 'trasformare' i muri significa allora per Veiel (e anche in tal senso questo diventa un tema portante nel suo lavoro) compiere una grande, e più che mai necessaria, opera di demistificazione e 'smitizzazione' nel doloroso ma liberatorio confronto con la violenza della Storia.

BIBLIOGRAFIA

Fischer, Nikolas. *Das Kino des Andres Veiel. Politische Filme im Balanceakt zwischen Dokument und Fiktion*. Mensch-Buch-Verlag, 2009.

Galli, Matteo. "Paralleloio Bioi. Andres Veiel, *Black BOX BRD* (2001)." *Da Caligari a Good bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, a cura di Matteo Galli, Le Lettere, 2004, pp. 539-557.

Galli, Matteo, e Heinz-Peter Preusser. *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Winter, 2006.

Giordano, Ralph. *Die zweite Schuld oder von der Last, Deutscher zu sein*. Rasch u. Röhring, 1987.

Godlewski, Jaroslaw. *Interview mit Andres Veiel* (2011), <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/148990/der-kick>. Consultato il 17 Sett. 2020

Griese, Anne-Kathrin. "Der familiäre Blick: Andres Veiel *Black Box BRD* (2001) und Christoph Hein *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005)." *Nachbilder der RAF*, a cura di Inge Stephan e Alexandra Tacke, Böhlau, 2008, pp. 164-180.

Koenen, Gerd. *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Fischer, 2011⁴.

König, Michael. *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur*. transcript, 2015.

Lenssen, Claudia. *Andres Veiel. Streitbare Zeitbilder*. Schüren, 2019.

Reidy, Julian. "Baader, Vesper und Ensslin im Kino." *Germanica*, n. 53, 2013, <http://journals.openedition.org/germanica/2285>. Consultato il 17 Sett. 2020.

Veiel, Andres. *Black Box BRD. Alfred Herrhausen, die Deutsche Bank, die RAF und Wolfgang Grams*. Fischer, 2004.

---. *Der Kick*. Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.

---. "Die Grenzen des Darstellbaren." *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - Neue Medien*, a cura di Peter Zimmermann e Kay Hoffmann, UVK, 2006, pp. 274-278.

---. "'Offensichtlich sind einige Ablagerungen in der Tiefenschicht virulent'. Andres Veiel über die Gewalt, die Identifikation und das Staunen." *Brecht frißt Brecht - Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, a cura di Frank M. Raddatz, Henschel, 2006, pp. 242-251.

---. "Die RAF - ein Kapitel eines deutschen Familienromans." *Germanica*, n. 44, 2009, <http://journals.openedition.org/germanica/622>. Consultato il 17 Sett. 2020.



---. "Raus aus dem Monsterkäfig." http://www.piffelmedien.de/der_kick/der_kick.php. Consultato il 17 Sett. 2020.
Black Box BRD. Diretto da Andres Veiel. Zero Film, 2001.
Wer wenn nicht wir. Diretto da Andres Veiel. Zero One Film, 2011.

Cristina Fossaluzza è Professore Associato presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Nei suoi studi ha trattato in particolare i legami fra estetica e politica nella letteratura di lingua tedesca dal Settecento alla contemporaneità. Ha pubblicato due studi monografici su K. Ph. Moritz (*Subjektiver Antisubjektivismus*, Hannover 2006) e H. v. Hofmannsthal (*Poesia e nuovo ordine*, Venezia 2010). Ha curato due volumi sul tema "Letteratura e Stato di eccezione" (*Literatur des Ausnahmezustands*, Würzburg 2015 e *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2017) e uno sul pensiero 'politico' della Wiener Moderne (*Kulturkritik der Wiener Moderne 1890-1938*, Heidelberg 2019). Coordina diversi progetti di ricerca in collaborazione con le università di Bielefeld, Heidelberg, Konstanz, Marburg e Parigi.

<https://orcid.org/0000-0002-6523-5316>

cristina.fossaluzza@unive.it

Fossaluzza, Cristina. "Muri di silenzio nella scatola nera della storia tedesca: tre opere documentarie di Andres Veiel sulla violenza (2001-2011)", n. 25, *Muro/Muri. Forme e rappresentazioni del muro fra lingue, letterature e arti visive*, pp. 80-95, May 2021, ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15545>>

Ricevuto: 17/09/2020 Approvato: 01/03/2021

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15545>