

PAOLO CANEPPELE

UN FILM RITROVATO:  
“KONRAD HARTLS LEBENSSCHICKSAL”

PREMESSA

Lo scoppio della Prima guerra mondiale implicò innumerevoli nuovi problemi, tra i quali uno dei maggiori fu la cura di milioni di feriti. Mai prima nella storia furono impiegati tanti medici e infermieri per cercare di salvare i soldati colpiti. Molti furono salvati con il malcelato scopo di rispedirli nuovamente al fronte. Ai sopravvissuti rimasero le ferite nel corpo e nell'anima. Tantissimi gli uomini impazziti, enorme il numero dei mutilati, migliaia i soldati rimasti con il viso deformato che ricordava «una visione apocalittica»<sup>1</sup>. Molti persero in maniera temporanea o definitivamente la vista, e questa fu una inaspettata novità. Mai prima in guerra erano stati così numerosi<sup>2</sup>. Secondo quanto riporta Hoffmann in un suo recente studio, l'1,2% degli invalidi della Prima guerra mondiale erano ciechi<sup>3</sup>. In Germania i soldati che avevano perso la vista per ferite riportate in battaglia furono circa 3.300<sup>4</sup>; in Austria-Ungheria i casi accertati furono 668<sup>5</sup>. Tanti persero la vista a causa dei gas, anche se spesso solo temporaneamente. Uno di loro ricorda:

Verso l'alba mi prese un dolore che peggiorava ogni quarto d'ora, e alle sette circa vacillando e inciampando con gli occhi infuocati, tornai indietro, fu l'ultima mia azione di guerra. Appena poche ore dopo gli occhi si erano trasformati in carboni ardenti, intorno a me si era fatto buio<sup>6</sup>.

Il suo nome era Adolf Hitler. In Austria-Ungheria il destino dei ciechi fu un tema dibattuto; secondo l'arciduca Karl Stephan (1860-1933), che si era preso subito cura di loro, essi ammontavano, dopo un solo anno di guerra, a ormai un migliaio:

Die Meinungen über die Zahl der Blinden sind oft recht irrtümlich. Neulich hat mir jemand gesagt, es seien nicht viele, die im Kriege erblindet sind. Es sind jedoch mehr als tausend und mit einigen hundert habe ich selbst gesprochen<sup>7</sup>.

La maggior parte dei ciechi di guerra aveva perso la vista a causa dei proiettili, il 15% a causa delle schegge, altri invece per i patimenti subiti nella vita di trincea<sup>8</sup>.

Si comprende quindi perché il tema dei ciechi di guerra finì inevitabilmente sia per essere incluso nelle trame dei reportage, racconti, romanzi come nei film ambientati nel primo conflitto mondiale. Tuttavia solo in due film austriaci, entrambi girati nel 1918, compare la figura del soldato reso cieco in azioni di guerra<sup>9</sup>. In *Konrad Hartls Lebensschicksal* (“Il destino di Konrad Hartl”) il protagonista rimane cieco per sempre, mentre in *Seine tapfere Frau* (“La moglie coraggiosa”)<sup>10</sup> il ferito riacquista la vista grazie all’amore e alla dedizione della moglie. In entrambi i film il ruolo di protagonista femminile è assegnato alla stessa attrice, che recita sempre il ruolo della moglie devota, innamorata e sostegno per l’invalido<sup>11</sup>. A conflitto concluso la figura del cieco di guerra riapparve nella produzione austriaca del 1925 *Haifische der Nachkriegszeit* (“Squali del dopoguerra”) nella quale uno dei protagonisti, che con vari intralazzi era riuscito a evitare il fronte, sopravvive al caos del dopoguerra grazie alle elemosine dei creduloni spacciandosi per eroe e cieco di guerra<sup>12</sup>.

Un frammento del film *Konrad Hartls Lebensschicksal*, ritenuto perduto da tempo, è stato recentemente ritrovato nel fondo cinematografico dell’archivio del Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto (cineteca Bruno Bini).

## GUERRA, REGNO DEL BUIO

Come afferma lo storico Marc Bloch, la prima vittima della guerra è la verità e con essa scompare anche la sua luce<sup>13</sup>. In guerra regnano buio e cecità. I conflitti nascono per odio cieco, in essi il ruolo del destino, notoriamente cieco, è assoluto, l’obbedienza delle truppe deve essere cieca; infine, nella Prima guerra mondiale la tecnica di battaglia si era ridotta a uno sparare alla cieca, nel mucchio. Secondo un grande teorico militare, il generale prussiano von Clausewitz (1780-1831)<sup>14</sup>, la guerra stessa è frutto di una miscela di odio e inimicizia che determina un «cieco istinto naturale». In un discorso, pronunciato nel settembre 1916 alle proprie truppe, il re di Grecia Costantino I, fece appello all’ubbidienza cieca del soldato verso i superiori:

Il giuramento che avete prestato vi fa soldati della patria e soldati del Re. Voi dovete loro ormai fedeltà intera. Soldati, potete avere fiducia completa nei vostri superiori, ma la fiducia non basta. Occorre la devozione cieca nella volontà dei vostri capi, perché rappresentano la volontà del Re<sup>15</sup>.

Durante il conflitto il numero dei soldati ciechi tra le fila nemiche venne scientemente aumentato per scopi propagandistici<sup>16</sup>. Nel 1917 un giornale austriaco sosteneva che il numero stimato dei soldati francesi che avevano perso la vista durante il conflitto ammontasse

almeno a 40.000<sup>17</sup>. Il tema scosse la società e fu molto sentito nelle retrovie, trovando fin dai primi mesi di guerra spazio sulle pagine dei giornali. Il 26 ottobre 1915 venne fondato il *Kuratorium des Kriegsblindenfonds* (“Consiglio del fondo per i ciechi di guerra”)<sup>18</sup>. Innumerevoli furono le manifestazioni, i concerti e le serate di beneficenza organizzate in tutte le cittadine dell’impero a favore dell’istituzione. Il 14 marzo 1916 venne fondata l’associazione *Kriegsblindenheimstätten* (“Case del soldato cieco”) sotto la protezione dell’arciduca Karl Stephan<sup>19</sup>. L’associazione promuoveva la propria attività attraverso un’accurata campagna pubblicitaria<sup>20</sup>; e i suoi manifesti spiegavano in tono magniloquente la necessità di accogliere benevolmente i soldati ciechi<sup>21</sup>, che potevano raggiungere le loro case, incerti sulle gambe, solo grazie all’aiuto di altri. Queste parole sembravano una descrizione del famoso quadro ad olio *Gassed* (1919) dipinto del pittore americano, naturalizzato inglese, John Singer Sargent (1856-1925), il quale mostra una fila di soldati inglesi accecati dai gas che in fila indiana, con la mano sulla spalla del compagno che li precede, sono guidati nelle retrovie da un commilitone vedente. A Vienna l’Istituto per i ciechi, sito accanto al parco del Prater, venne visitato dalla nuova imperatrice Zita nel gennaio 1917, accompagnata dall’arciduca Karl Stephan. Visibilmente commossa l’imperatrice salutò sei ufficiali e 60 soldati ciechi<sup>22</sup>. Nel corso della guerra l’Istituto viennese ospitò 475 soldati<sup>23</sup>.

#### IL FILM *KONRAD HARTLS LEBENSSCHICKSAL*

Su questa produzione cinematografica austriaca non esistono studi specifici, probabilmente perché fino ad oggi il film era considerato perduto<sup>24</sup>. I cenni sul film nei libri dedicati alla storia del cinema muto austriaco sono tanto rari quanto minimi. L’unico intervento degno di nota è la sua descrizione nella filmografia del cinema austriaco curata da Anton Thaller<sup>25</sup>.

La pellicola era il primo lungometraggio prodotto dalla società di produzione viennese *Filmag*, fondata nel 1917<sup>26</sup>. La regia era stata affidata a Maurice Armand Mondet, regista di origine francese, del quale non si conoscono nemmeno le date di nascita e di morte<sup>27</sup>. Egli era giunto a Vienna nel 1911 in qualità di dirigente e regista della filiale austriaca della *Pathè frères*<sup>28</sup>, che abbandonò poi nel luglio 1913 per mettersi in proprio<sup>29</sup>. Dopo la fine della guerra egli lasciò temporaneamente Vienna per poi ritornarvi nel maggio 1926<sup>30</sup>.

La *Filmag* produsse questo film di propaganda in accordo e a favore dell’associazione benefica a favore dei ciechi di guerra *Kriegsblindenheimstätten* che, come si è visto, operava sotto l’alto patronato e la protezione dell’arciduca Karl Stephan.

Le riprese furono effettuate a Vienna e dintorni nel novembre 1917<sup>31</sup>, mentre sembra che le immagini del fronte alpino siano state girate in Tirolo<sup>32</sup>.

La fase del lancio del film venne accuratamente preparata: a partire dal 23 gennaio 1918 si susseguirono sulla stampa quotidiana austriaca brevi articoli pubblicitari<sup>33</sup>

sull'imminente serata di gala di presentazione, fissata per il seguente 4 febbraio. Il 29 gennaio venne organizzata una proiezione ad inviti alla quale parteciparono anche alcuni giornalisti, i quali pubblicarono poi le prime critiche sulla pellicola. Un redattore della *Wiener Allgemeine Zeitung* elogiò particolarmente la regia fresca e realistica, la scelta degli attori e la loro recitazione, l'eccellente fotografia, la messa in scena in interni come in esterni e particolarmente le scene girate nei quartieri periferici di Vienna nelle quali il regista aveva raggiunto pregiati effetti visivi<sup>34</sup>. Un altro cronista apprezzò particolarmente le riprese ravvicinate dei protagonisti, che permettevano di leggere nei loro volti come in un specchio<sup>35</sup>. Gli apprezzati protagonisti furono Maria Mayen (1892-1978) e Walter Huber (1887 circa - 1945), entrambi attori del prestigioso *Hofburgtheater*<sup>36</sup>.

Il film venne censurato da tre diversi *Zensurstellen* regionali. A Vienna, nella settimana tra l'8 e il 14 gennaio 1918<sup>37</sup>, come a Innsbruck, il 4 ottobre 1918<sup>38</sup>, la pellicola venne ammessa al pubblico giovanile senza tagli. A Praga invece, nel marzo 1918, il film venne vietato ai minori e furono tagliate almeno tre scene: nel secondo atto venne eliminata la scena nella quale il ferito si getta a terra in preda alle convulsioni. All'inizio del terzo atto venne tagliata la scena che mostra la disperazione del soldato accecato dopo essere stato accolto nell'Istituto per ciechi. Infine, sempre nella terza parte, venne eliminata un'intera scena ambientata in ospedale e quindi essa venne fatta iniziare con la lettura di una missiva da parte di un ufficiale<sup>39</sup>.

Alle 19.30 di lunedì 4 febbraio 1918, il film fu presentato nella sala grande del cinema *Urania* in una proiezione di beneficenza a favore delle *Kriegsblindenheimstätten*. La prima fu un successo, il pubblico accorse numeroso e il film venne accolto con favore. Alla serata erano presenti tutti i sostenitori dell'iniziativa benefica con la sola eccezione dell'arciduca Karl Stephan, rappresentato però dall'arciduca Karl Albrecht<sup>40</sup>. La rinomata "Neue Freie Presse" giudicò il film come un coraggioso esperimento che per la prima volta tematizzava cinematograficamente la più crudele menomazione di guerra<sup>41</sup>.

Il film fu poi proiettato il 5 aprile a Salisburgo<sup>42</sup> e il 12 aprile a Vienna<sup>43</sup>. Dopo la prima settimana di programmazione nei cinema più importanti della capitale esso venne distribuito anche nelle sale meno lussuose come il *Fasan-Kino*, nel primo distretto, il *Phönix-Kino* nell'ottavo distretto, l'*Iris-Kino* e il *Wallenstein-Kino* del ventesimo distretto<sup>44</sup>. Nelle sale del Tirolo, della Galizia e della Bucovina il film fu in programmazione dall'autunno 1918<sup>45</sup>. Ovunque nel paese, ad esempio a Graz<sup>46</sup> e Klagenfurt<sup>47</sup>, esso riscosse grande successo.

## LA TRAMA E IL FRAMMENTO

Konrad Hartl, ottico in una città di provincia austriaca, conduce una vita felice e appagata insieme alla madre e alle sorelle fino a quando non si innamora, corrisposto, di Stefanie, una giovane di famiglia benestante. Entrambi sono innamorati e pensano solo

a una cosa: sposarsi nonostante l'opposizione paterna. Questi avvenimenti occupano il primo atto. Allo scoppio della guerra Konrad viene richiamato; da soldato semplice è promosso caporale e con questo grado riceve l'ordine di guidare una pattuglia in esplorazione, ma proprio in questa missione viene colpito da una scarica di sassi che lo accecano. Soccorso dai commilitoni viene portato in un ospedale da campo e quindi dietro le linee. Disperato, pensando di venire abbandonato da Stefanie, tenta il suicidio ma la sorella lo salva. Ricoverato in un Istituto per ciechi impara l'arte della legatoria e riceve dalla patria riconoscente una casetta ove vivere. La casa, piccola ma dignitosa, basta per sé e Stefanie che è riuscito a sposare grazie ai buoni auspici del parroco. La gioia è ben presto completata dalla nascita del loro bambino<sup>48</sup>. La serenità della giovane famiglia viene infine benedetta dal padre di Stephanie, che si era sempre opposto alla loro unione.

Questa la trama del film nel suo complesso, ora vale la pena di soffermarsi sul frammento da poco ritrovato nell'archivio del Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto. Indubbiamente il frammento appartiene all'ultimo rullo del film e siamo sicuri che esso mostra la parte conclusiva della pellicola. Del film è sopravvissuta quindi l'ultima metà del quarto e ultimo atto, in pratica l'*happy end* per una durata di poco più di 10 minuti. Questo frammento è suddiviso da 8 cartelli, con didascalie scritte in rosso, marchiati con il nome della società di produzione *Filmag*. Nella prima scena conservata si vede Konrad H. in divisa con tre medaglie appuntate al petto mentre si accomiata da un gruppo di persone, con ogni probabilità i responsabili dell'Istituto per ciechi. Segue il primo intertitolo del frammento che si intitola "Nella nuova casa" (*Im neuen Heim*) immediatamente seguito da un secondo cartello che spiega come Stefanie abbia lasciato con rancore la casa paterna e sia diventata sua moglie. La donna contribuisce all'economia familiare dando lezioni di piano a due giovani allieve (*Stefanie hat das Haus ihres Vaters im Groll verlassen und ist die Frau ihres geliebten Konrads geworden. Durch Klavierunterricht trägt sie für den Haushalt bei*). La scena seguente è introdotta dal cartello *La visita di un vecchio camerata* (*Der Besuch eines alten Kameraden*). Konrad seduto su di un divanetto fuma una sigaretta quando riceve la visita di un compagno d'arme in divisa, decorato con quattro medaglie. I commilitoni si accomodano mentre Stefanie si sistema tra di loro in piedi dietro al divano. Mentre Konrad chiacchiera, casualmente con la mano sfiora le medaglie dell'amico. Lentamente le soppesa una per una per riconoscerne il valore. Alla terza Konrad si accalora ricordando come anche lui ha ricevuto la medesima onorificenza in una comune azione di guerra. La quarta medaglia invece lo meraviglia molto, ma egli capisce che l'amico ha ricevuto questa decorazione salvandogli la vita. Inizia quindi un breve *flash back* introdotto e concluso da una dissolvenza. Su di un costone roccioso in alta montagna un soldato è in evidente difficoltà mentre due commilitoni tentano di raggiungerlo. Konrad racconta l'episodio e d'un tratto ammutolisce intristito. Il gelo si diffonde nella stanza ma prontamente Stefanie abbraccia il marito che riacquista il sorriso.

Nel frattempo, il padre di Stefanie, Ernest Bogenhut nel lussuoso salone della propria villa guarda sconcolato e solo la fotografia della figlia. Il ritratto è mostrato al pubblico con una ripresa ravvicinata. Trasognato viene interrotto dalla cuoca che accortasi della foto commenta: “Ah, la nostra signorina” («*Ja... unser Fräulein...*»), il padre colto sul fatto ripone il ritratto nella tasca interna della propria giacca e si alza per seguire l’invito della cuoca in sala da pranzo. La scena seguente è introdotta dalla didascalia “Nuovamente maestro – nella legatoria” (*Wieder Meister – in der Buchbinderei*). Konrad e un lavorante, probabilmente interpretato da Rudolf Merstallinger, stanno rilegando poderosi volumi quando giunge Stefanie che deve dire qualcosa di importante a Konrad («*Konrad! Ich... Ich muss mit Dir...*»). Spostatisi a favore di cinepresa la donna dopo avere tergiversato un poco finalmente sussurra qualcosa all’orecchio del marito. Konrad, congiungendo le mani al cielo, bacia felice la moglie. L’immagine di una cicogna, montata a seguire, chiarisce inequivocabilmente quanto la moglie ha detto al marito. La scena seguente girata in una mattinata di sole, mostra il parroco e il padre di Stefanie, che incontratisi casualmente per strada, iniziano a passeggiare. Il parroco non perde l’occasione e inizia a parlare con il commerciante che pare non apprezzare quanto detto dal sacerdote.

Nel frattempo Stefanie cuce accanto ad una culla dove giace il loro bambino. Konrad entra nella stanza con il grembiule bianco da lavoro e davanti alla culla i due si baciano. Quindi Stefanie solleva il piccolo e lo affida al padre. Intanto il prete ha condotto il ricco commerciante, padre di Stefanie fino alla casa dei giovani. Il parroco quasi spinge il padre ad entrare in casa mentre il commerciante tergiversa indeciso. Finalmente le parole del prete fanno breccia nel cuore dell’uomo che finalmente varca la soglia della loro casa. Qui Konrad e Stefanie salutano il parroco che sulla porta del soggiorno annuncia solenne che la loro gioia ora sarà finalmente completa («*Kinder!! Euer Glück wird nun vollkommen*») e fa entrare nella stanza il padre di Stefanie. La figlia accorre fra le sue braccia e i due visibilmente commossi si abbracciano e si baciano. Quindi il padre si avvicina a Konrad e dandogli la mano finalmente lo accetta come genero. Il trio si abbraccia felice, l’armonia è ristabilita. Il religioso intanto gioca con il bambino che improvvisamente si mette a strillare; prontamente egli rivolgendosi al commerciante dice “Nonno, vostro nipote vi chiama” («*Grossvater! Euer Enkel ruft - -*»). Il frammento e il film si concludono qui, probabilmente manca la didascalia conclusiva con la parola FINE.

Per comprendere e apprezzare compiutamente il significato del film e del frammento ritrovato bisogna fare riferimento ad una lunga intervista concessa, nel novembre 1915, dall’arciduca ammiraglio Karl Stephan, protettore dei ciechi di guerra, pubblicata in prima pagina dalla “*Neue Freie Presse*”<sup>49</sup>. Le sue idee riguardo al loro destino erano chiare: i soldati non dovevano essere lasciati alla mercé della pietà ma essere rieducati e seguiti in maniera individuale<sup>50</sup>. Essi non dovevano essere confinati in un istituto ma tornare alle loro famiglie, per poter dare ancora molto alla patria con il loro lavoro, imparato negli istituti per ciechi<sup>51</sup>. L’interesse degli imprenditori alla loro manodopera era forte e questo incoraggiava gli sforzi in tal senso. L’arciduca si dichiarò anche persuaso che

i soldati accecati si potevano sposare; una moglie e il calore della famiglia li avrebbero infatti aiutati moltissimo<sup>52</sup>. Lo scopo dell'associazione *Kriegsblinden-Heimstätten* di cui era protettore, era quello di dare ai soldati ciechi una casetta con un piccolo terreno ove vivere ed essere autonomi<sup>53</sup>. Fino alla caduta dell'impero l'associazione delle Case del soldato cieco riuscì in effetti ad acquistare e consegnare 142 case a soldati non vedenti.

Sono evidenti quindi le analogie tra quanto esposto dall'arciduca e la trama del film. Il soldato viene curato, impara un nuovo lavoro, corona il proprio sogno d'amore e sposa la sua amata; alla coppia viene regalata una piccola ma accogliente casetta dove egli può lavorare e mettere su famiglia. La coincidenza tra gli scopi dell'associazione e la trama del film è perfetta dimostrando e confermando il contenuto propagandistico della pellicola.

Tecnicamente il film è pienamente riuscito e la cura nella realizzazione si mostra anche nella scelta di virare le scene con differenti colori, secondo l'uso codificato del tempo (di norma colori caldi per gli interni, scene emozionanti e d'amore in rosso, paesaggi in giallo, notturni in blu) e utilizzato soprattutto nelle produzioni di un certo livello. Le scene conservate del frammento sono state così colorate. Gli interni domestici sono in giallo caldo, ad esempio le scene del commiato dall'Istituto, della lezione di pianoforte, il salotto dove il padre osserva la foto della figlia, la tipografia e così via. Le scene molto emozionali girate in interni come il racconto di guerra di Konrad e quelle del salotto con la culla e il bambino e il riavvicinamento del padre con la giovane famiglia sono virate in rosso. La scena in montagna è invece in giallo intenso mentre la passeggiata del padre e del prete è l'unica scena incolore; mentre l'esterno con la cicogna è virato in verde/azzurro.

## CECITÀ

Vari sono i motivi che hanno spinto la *Filmag* di Vienna a portare sullo schermo il dramma di un graduato che in una azione di guerra diventa cieco<sup>54</sup>.

Il primo, ovviamente, è che il film è stato girato proprio per pubblicizzare le attività caritatevoli della "Associazione pro soldati ciechi". Ma questa evidente motivazione ne nasconde altre. La seconda ha una motivazione estetica, la cecità pur essendo una terribile menomazione non sfigura o deforma. Di primo acchito un cieco è una persona come tutte le altre. Tra le infinite ferite che la guerra infligge ai corpi dei combattenti la cecità è la meno visibile. Anche Antonella Mauri giunge a tali conclusioni rifacendosi alla situazione italiana:

La cecità è diventata così importante come simbolo della mutilazione probabilmente a causa di diversi fattori, tra cui l'alone romantico che circondava il non vedente, e che aveva radici nella letteratura strappalacrime dell'Ottocento. Ma non si tratta solo di questo.

La mutilazione sensoriale, lo abbiamo sottolineato, lasciava sovente il mutilato intatto dal punto di vista fisico, e dunque più accettabile, meno “brutto”, più presentabile. E, se gli occhi erano stati lesi o persi, un paio di occhiali scuri bastavano a dissimulare la mutilazione. A ciò si aggiunge il sincero orrore che l’idea della cecità suscita in quasi tutte le persone dotate della vista, e il quadro è perfetto: ecco l’eroe più disgraziato e più seducente, il martire ideale<sup>55</sup>.

In un film di propaganda è controproducente mostrare persone con le facce sconvolte dalle schegge, con amputazioni agli arti oppure ridotti ad un torso umano come in *E Johnny prese il fucile (Johnny Got His Gun)* di Dalton Trumbo (1905-1976), opera antimilitarista che persegue scopi opposti a quelli perseguiti dal film qui in esame. Mostrando orrende mutilazioni il film si sarebbe trasformato in uno *freak show*, in uno spettacolo di *Abnormitäten* tanto in voga ad inizio Novecento. Molti dei feriti si vergognavano talmente del loro aspetto che decidevano volontariamente di passare la loro vita nei lazzaretti<sup>56</sup>. Un fenomeno da baraccone non suscita pietà ma curiosità, incredulità e scherno<sup>57</sup>. Inoltre, lo storpio, il mutilato, il guercio da sempre al cinema incarnano il male secondo la comoda ma efficace relazione deforme-maligno:

Disney and other film producers use disability with great effect to con-jure up fear in their audiences. [...] In horror films the association of evil with disability is even more common, indeed ubiquitous. Horror film monsters are scarred, deformed, disproportionately built, hunched over, exceptionally large, exceptionally small, deaf, speech impaired, visually impaired, mentally ill, or mentally subnormal. In fact, the word monster is standard medical terminology for infants born with blatant defects<sup>58</sup>.

Esteticamente, e il cinema, si sa, è pura immagine, la scelta della figura di un cieco è quindi chiaramente motivata. Inoltre nel periodo del muto, quando i trucchi del cinema erano ancora limitati, era molto difficile camuffare un attore in un mutilato; per interpretare un cieco basta invece abbassare le palpebre o mettere una benda sugli occhi<sup>59</sup>. L’iconografia cinematografica austriaca del soldato non vedente, nel periodo in esame, è alquanto semplice, si riduce all’artificio delle palpebre abbassate. Non compare il bastone bianco, non sono indossati grossi occhiali neri e nemmeno le vistose bende che spesso contraddistinguono i militari accecati.

Dal punto di vista attoriale interpretare il ruolo di un menomato è un’occasione per dimostrare le proprie capacità interpretative. Forse all’epoca del muto queste considerazioni non erano predominanti ma in seguito lo diventarono. La lista degli attori, che hanno consacrato il loro nome riuscendo a riscattare precedenti mediocri *performances* interpretando un handicappato, è lunga<sup>60</sup>.

Secondo il sociologo Max Schöffler il cieco ha tre possibilità per convivere con la propria menomazione. Sopportare la propria condizione con dignità distaccandosi



dagli altri, accettando l'aiuto di terzi oppure sfruttando la compassione che suscita la propria menomazione. Quelli che scelgono questa terza via approfittano volutamente di pietà e commiserazione. Il destino del cieco ha sempre destato particolare compassione e pietà<sup>61</sup>. Costoro mettono in mostra la loro menomazione; per secoli i ciechi hanno vissuto di elemosine suonando la gironda, denominata anche viola da cieco proprio perché era il loro strumento prediletto. Così facendo essi, con raffinato calcolo, fanno leva sui sentimenti e sulla compassione umana<sup>62</sup>.

Questa strategia tipica fra i mendicanti, è alla base di questo film. Il regista e gli sceneggiatori con raffinata maestria fanno scattare la molla della compassione e del sentimentalismo nel pubblico:

Film producers have acknowledged the dramatic potential of blindness and visual impairment from the very first years of silent films to the present<sup>63</sup>.

Che tale scopo sia stato perseguito e raggiunto è segnalato dai cronisti dell'epoca che segnalano come *Konrad Hartls Lebensschicksal* facesse commuovere il pubblico fino alle lacrime<sup>64</sup>. Inoltre il cieco ha da secoli una particolare posizione tra le persone colpite da una menomazione. Il soldato cieco è una figura assolutamente particolare: secondo lo studioso americano Martin Norden, costui appartiene allo stereotipo del "nobile guerriero":

what I call the "Noble Warrior" stereotype, represents a completely sentimentalized view of a disabled war hero<sup>65</sup>.

Nella retorica bellica la cecità è indicata come una forma di sacrificio superiore persino alla morte. I cronisti, che recensirono il film erano del medesimo parere<sup>66</sup>, mentre sui manifesti che promuovevano l'"Associazione pro soldati non vedenti" si poteva leggere che essi avevano sacrificato «quanto di più prezioso sia stato dato agli uomini: la vista»<sup>67</sup>. Questa retorica si ritrova identica anche in Italia: basti pensare al manifesto disegnato intorno al 1917 da Alfredo Ortelli ispirato alla vicenda del bersagliere Carlo Delcroix per il Prestito nazionale. La figura di Delcroix, qui con il volto bendato da una vistosa fascia bianca, accompagna l'eloquente scritta: «Per la Patria i miei occhi. Per la Pace il vostro denaro».

Qualcosa di simile lo devono avere anche pensato i produttori del film *Konrad Hartls Lebensschicksal* mentre computavano gli incassi del film.

## SCHEDA FILMOGRAFICA

Produzione:	Filmag, Österreichische Filmfabrik s.r.l., Vienna
Prima:	4 febbraio 1918, Cinema Urania, Vienna
Lunghezza al momento della censura:	1.850 metri circa, suddivisi in quattro atti
Durata della proiezione:	90 minuti a 18 fotogrammi al secondo
Regia:	Maurice Armand Mondet
Sceneggiatura:	Karl Tema
Attori e ruoli:	Walter Huber (Konrad Hartl, ottico), Eugenie Werner (sua madre), Margit Naß (Margit Hartl, sua sorella), Erna Grünbaum (Hertha Hartl, sua sorella), Ernst Stahl-Nachbaur (Ernest Bogenhut, ricco commerciante), Maria Mayen (Stefanie Bogenhut, sua figlia), Karl Bayer (Josef Gasser, collega in affari), Rolf Landa (Ferry, suo figlio), Karl Kneidinger (il parroco), Rudolf Lumberger (maestro di scuola), Josef Recht (direttore dell'istituto), Rudolf Merstallinger (apprendista di Konrad), Resi Hagen (cuoca dai Bogenhut).



Konrad Hartl in divisa si accomiata da un gruppo di persone.



Un commilitone in visita a Konrad Hartl, che sotto lo sguardo di Stefanie tocca le medaglie dell'amico.



Scena di soccorso in montagna.



«Ja... unser Fräulein...». Il padre di Stefanie con la cuoca pensa alla figlia.



Stefanie annuncia il suo stato di gravidanza a Konrad.



Il colloquio tra un sacerdote e il padre di Stefanie.



Konrad e Stefanie con il loro figlio.



Fotogramma dal film *Seine tapfere Frau*.

## Note

- <sup>1</sup> B. Scherp, *Gebrochen an Leib und Seele*, in *Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhundert*, herausgegeben von S. Burgdorff e K. Wiegrefe, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2004, pp. 178-184, qui p. 179.
- <sup>2</sup> B. Hoffmann, *Kriegsblinde in Österreich 1914-1914*, Verein zur Förderung der Forschung, Graz-Wien-Klagenfurt 2006, pp. 14, 30.
- <sup>3</sup> *Ivi*, p. 14.
- <sup>4</sup> M. Schöffler, *Der Blinde im Leben des Volkes*, Urania-Verlag, Leipzig-Jena 1956, p. 76.
- <sup>5</sup> Hoffmann, *Kriegsblinde in Österreich*, p. 57.
- <sup>6</sup> A. Hitler, *Mein Kampf*, Peace books, Norwood 2016 [1925], p. 221. La traduzione è dell'A.
- <sup>7</sup> *Der Arbeitstag des Erzherzogs Karl Stephan. Beim Protektor über das gesamte Kriegsfürsorgewesen*, "Neue Freie Presse", 14 novembre 1915, n. 18402, p. 1. Trad.: «Le opinioni sul numero dei ciechi sono spesso errate. Qualcuno mi ha detto di recente che non sarebbero molti quelli che sono diventati ciechi in guerra. Sono però più di un migliaio e io stesso ho parlato con alcune centinaia di loro».
- <sup>8</sup> *Über Kriegsblinden-Fürsorge*, "Innsbrucker Nachrichten", 9 agosto 1916, n. 367, p. 7: «Die Ursache der Kriegserblindung ist: 85 Prozent durch Gewehrschüsse, die übrigen 15 Prozent durch Explosionen von Granaten, Schrapnells, Minen, einige durch Erkrankungen, die sich die Soldaten durch Erkältung in den Schützengräben zugezogen haben». Trad.: «La causa della cecità di guerra è: l'85% colpo di fucile, il rimanente 15% esplosione di granate, Schrapnell, mine, in alcuni casi malattie contratte nelle trincee per via del freddo».
- <sup>9</sup> In una analisi sui film girati dopo il 1945 che hanno per protagonisti menomati, i ciechi sono al secondo posto con il 20,4%. Al primo posto ci sono i mutilati le persone con una menomazione fisica (33,5%), cfr. S. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen im Spielfilmen*, LIT, Münster-Hamburg-London 2002, p. 87.
- <sup>10</sup> *Seine tapfere Frau*, produzione Apollo Film e Filmstelle des k.u.k. Pressequartier, Vienna (Ufficio di propaganda cinematografica dell'esercito austro-ungarico), regia di Ernst Marischka e Heinrich Baron Korff, prima tenutasi l'8 aprile 1918.
- <sup>11</sup> In realtà la realtà era spesso diversa e la vita con un marito cieco o invalido era molto difficile. Spesso le ragazze sposano i ciechi attirate dalla loro pensione di guerra, cfr. Hoffmann, *Kriegsblinde in Österreich*, pp. 133-135.
- <sup>12</sup> Programma di sala, *Kivur*, Nr. 2222. Sui molti film muti che mostrano falsi menomati si veda M.F. Norden, *The cinema of isolation: a history of physical disability in the movies*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, pp. 14-17, 21, 38, 48, 60.
- <sup>13</sup> M. Bloch, *La guerra e le false notizie*, Donzelli, Roma 2004 [1914].
- <sup>14</sup> Ecco la dizione originale: «Der Krieg ist also nicht nur ein wahres Chamäleon, weil er in jedem konkreten Falle seine Natur etwas ändert, sondern er ist auch seinen Gesamterscheinungen nach, in Beziehung auf die in ihm herrschenden Tendenzen eine wunderliche Dreifaltigkeit, zusammengesetzt aus der ursprünglichen Gewaltsamkeit seines Elementes, dem Haß und der Feindschaft, die wie ein *blinder Naturtrieb* anzusehen sind, aus dem Spiel der Wahrscheinlichkeiten und des Zufalls, die ihn zu einer *freien Seelentätigkeit* machen, und aus der untergeordneten Natur eines politischen Werkzeuges, wodurch er *dem bloßen Verstande* anheimfällt». Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, Dümmler, Berlin 1832, p. 37. Trad.: «La guerra è dunque non solo un vero camaleonte perché in ogni caso concreto cambia un po' la sua natura, ma nel suo manifestarsi complessivo e nelle sue tendenze dominanti si mostra come uno strano trilatero, composta dalla violenza originaria del suo elemento, l'odio e l'ostilità, da considerarsi come un *cieco impulso naturale*; dal gioco delle probabilità e del caso, che la fanno una *libera attività dello spirito*, e dalla natura subordinata di strumento politico, con cui essa si affida alla *semplice ragione*». Trad. da C. von Clausewitz, *Della guerra*, nuova edizione a cura di G. Enrico Rusconi, Einaudi, Torino 2000, p. 41.

- <sup>15</sup> *Il sapore teutonico dell'allocuzione del Re di Grecia alle reclute*, "La stampa", 22 settembre 1916, n. 264, p. 4.
- <sup>16</sup> Schöffler, *Der Blinde im Leben des Volkes*, cit., p. 76.
- <sup>17</sup> "Eggenburger Zeitung", 22 giugno 1917, n. 25, p. 10.
- <sup>18</sup> "Reichspost", 26 ottobre 1915, n. 505, p. 3.
- <sup>19</sup> *Für die erblindeten Krieger. Konstituierende Generalversammlung des Vereines „Kriegsblindenheimstätten"*, "Neuer Wiener Tagblatt", 15 marzo 1916, n. 75, pp. 9-10.
- <sup>20</sup> Su questa azione a favore dei soldati ciechi si veda Hoffmann, *Kriegsblinde in Österreich*, pp. 73-75.
- <sup>21</sup> Manifesto *Aufruf* datato 1916 conservato alla Biblioteca nazionale austriaca di Vienna, in <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/14301101.jpg> (consultato il 30 giugno 2019).
- <sup>22</sup> *Kaiserin Zita bei unseren Kriegsblinden. Ein Besuch im Blindenerziehungsinstitut*, "Neue Freie Presse", 11 gennaio 1917, n. 18817, p. 9.
- <sup>23</sup> Hoffmann, *Kriegsblinde in Österreich*, cit., p. 84.
- <sup>24</sup> [www.lost-films.eu/films/facet/occurrences.md\\_1/Maurice+Armand+Mondet](http://www.lost-films.eu/films/facet/occurrences.md_1/Maurice+Armand+Mondet) (consultato il 15 novembre 2019).
- <sup>25</sup> A. Thaller, *Österreichische Filmografie*, vol. 1, Filmarchiv Austria, Wien 2010, pp. 405-407.
- <sup>26</sup> La *Filmag Österreichische Filmfabriks-Gesellschaft* s.r.l. aveva sede nel primo distretto cittadino di Vienna al Fleischmarkt 14. Scopo della società era la produzione, vendita e noleggio di film, apparecchi e accessori. La ditta venne fondata con regolare contratto il 14 agosto 1917 poi ampliata il 18 dicembre 1917. Il capitale sociale era di 500.000 corone di cui 127.000 versate. Ne erano i responsabili Josef Reményi, Maurice Mondet, il commerciante di Vienna Jakob Nowak, Baruch Löw, commerciante a Vienna e l'avvocato Hermann Bardach, anch'egli attivo nella capitale austriaca. La società aveva la data di scioglimento fissata al 31 dicembre 1920. Cfr. "Wiener Zeitung", 4 gennaio 1918, n. 3, p. 7. In effetti nel gennaio 1921 la ditta venne rinominata in *Mondial*, cfr. "Wiener Zeitung", 27 gennaio 1921, n. 21, p. 9.
- <sup>27</sup> Ha diretto il suo primo film in Austria nel novembre 1914 (*Das Strumpfband*) poi il film qui in esame e sempre nel 1918 *Das Spitzentuch* prodotto pure dalla *Filmag*. Il suo ultimo film fu girato in Austria nel 1927. Dopo tale data cessano le informazioni su Maurice Armand Mondet.
- <sup>28</sup> "Wiener Zeitung", 13 maggio 1911, n. 110, p. 585; "Illustriertes Österreichisches Sportblatt", 6 gennaio 1912, n. 2, p. 6.
- <sup>29</sup> "Wiener Zeitung", 14 giugno 1913, n. 136, p. 786. Nel 1913 girò per conto della società tramviaria viennese un film sui pericoli del traffico cittadino, cfr. "Allgemeine Automobil Zeitung", 12 ottobre 1913, n. 41, p. 50.
- <sup>30</sup> "Der Filmbote", 22 maggio 1926, n. 21, p. 32.
- <sup>31</sup> "Fremden-Blatt", 2 febbraio 1918, n. 31, p. 12.
- <sup>32</sup> "Grazer Tagblatt", 19 maggio 1918, n. 136, p. 3. Quanto sostenuto dalla stampa pare abbia una certa attendibilità, infatti la ditta di produzione *Filmag* sottopose contemporaneamente al giudizio della censura anche tre brevi documentari, sicuramente girati in concomitanza con *Konrad Hartls Lebensschicksal* denominati rispettivamente *Stimmungsbilder von der Rax*, *Studien aus dem Kamptal* e *Eine Bahnfahrt im Karwendelgebiete*. Come è noto, quest'ultimo gruppo montuoso si estende tra la Baviera e il Tirolo.
- <sup>33</sup> "Wiener Allgemeine Zeitung", 23 gennaio 1918, n. 11928, p. 3; "Fremden-Blatt", 25 gennaio 1918, n. 23, p. 8; "Neue Freie Presse", 26 gennaio 1918, n. 19190, p. 11; "Neue Freie Presse", 30 gennaio 1918, n. 19194, p. 10.
- <sup>34</sup> "Wiener Allgemeine Zeitung", 30 gennaio 1918, n. 11934, p. 3.
- <sup>35</sup> "Fremden-Blatt", 2 febbraio 1918, n. 31, p. 10: «Besonders wirksam treten die stets an rechter Stelle gebrachten Nahaufnahmen hervor, durch die Erleben und Empfinden der Hauptpersonen des Dramas von ihren Gesicht wie von einem Spiegel abzulesen sind». Trad.: «Particolarmente efficaci sono le riprese ravvicinate, che sono sempre fatte nella giusta posizione, attraverso le quali le esperienze e i sentimenti dei personaggi principali del dramma possono essere letti dai loro volti come da uno specchio».



- <sup>36</sup> *Kino*, “Deutsches Volksblatt”, 5 febbraio 1918, n. 10448, p. 5.
- <sup>37</sup> “Der Kinobesitzer”, 19 gennaio 1918, n. 21, p. 4.
- <sup>38</sup> P. Caneppele, *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1917-1918*, Filmarchiv Austria, Wien 2003, p. 279.
- <sup>39</sup> *Ivi*, pp. 72, 128.
- <sup>40</sup> “Neue Freie Presse”, 5 febbraio 1918, n. 19199, p. 7.
- <sup>41</sup> *Ibidem*: «Ein Blindenschicksal im Film. In der “Urania” wurde heute zum erstenmal ein österreichischer Film aufgeführt, der ein Experiment und ein Wagnis bedeutet. Zugunsten der Kriegsblindenfürsorge wurde von der “Filmag” das Schicksal eines Kriegsblinden als Kinodrama inszeniert, also ein Stoff gewählt, der die bittersten Kümernisse unserer Zeit behandelt, das Schrecklichste des Schrecklichen, mit dem uns der Krieg heimgesucht hat, als Schaustück bearbeitet». Trad.: «Il destino di un cieco in un film. Oggi all’“Urania” è stato proiettato per la prima volta un film austriaco, che ha il significato di esperimento e di azzardo. A favore dell’assistenza ai ciechi di guerra è stato rappresentato dalla “Filmag” un film drammatico sul destino di un cieco di guerra, quindi è stato scelto un tema che tocca i problemi più aspri del nostro tempo, la più terribile delle cose terribili con cui la guerra ci ha perseguitato».
- <sup>42</sup> “Salzburger Volksblatt”, 4 aprile 1918, n. 76, p. 3.
- <sup>43</sup> “Neue Kino-Rundschau”, 13 aprile 1918, n. 58, p. 84.
- <sup>44</sup> “Wiener Allgemeine Zeitung”, 24 aprile 1918, n. 12003, p. 3.
- <sup>45</sup> “Neue Kino-Rundschau”, 14 settembre 1918, n. 80, p. 80.
- <sup>46</sup> “Grazer Tagblatt”, 19 maggio 1918, n. 136, p. 3.
- <sup>47</sup> “Freie Stimmen”, 27 agosto 1918, n. 194, p. 7.
- <sup>48</sup> “Der österreichische Komet”, Nr. 404, S. 32, 09.02.1918.
- <sup>49</sup> *Der Arbeitstag des Erzherzogs Karl Stephan. Beim Protektor über das gesamte Kriegsfürsorgewesen*, in “Neue Freie Presse”, 14 novembre 1915, n. 18402, p. 1.
- <sup>50</sup> *Erzherzog Karl Stephan über die Kriegsblindenfürsorge*, “Neue Freie Presse”, 26 agosto 1916, n. 18323, p. 10-11, qui p. 10.
- <sup>51</sup> *Der Arbeitstag des Erzherzogs Karl Stephan. Beim Protektor über das gesamte Kriegsfürsorgewesen*, “Neue Freie Presse”, 14 novembre 1915, n. 18402, p. 1: «Ich freue mich über die Mitteilungen, die mir von Industriellen und Kaufleuten zugekommen sind, daß sie die Invaliden wieder anstellen wollen». Trad.: «Mi rallegro per le dichiarazioni che mi sono state fatte da parte di industriali e commercianti, secondo le quali vogliono riassumere gli invalidi».
- <sup>52</sup> *Der Arbeitstag des Erzherzogs Karl Stephan. Beim Protektor über das gesamte Kriegsfürsorgewesen*, “Neue Freie Presse”, 14 novembre 1915, n. 18402, p. 1.
- <sup>53</sup> *Für die Kriegsblindenheimstätten*, “Neues Wiener Tagblatt”, 26 aprile 1916, n. 115, p. 11: «für erblindete mattellose Krieger eigene Heimstätten zu schaffen, ihnen womöglich in ihrer Heimat durch Erbauung oder Ankauf kleiner Häuschen mit Grund Boden ein eigenes Heim, einen eigenen Herd zu gründen». Trad.: «creare dei nidi per i combattenti ciechi e privi di abitazioni, là dove possibile fondare una casa, un focolare nel loro luogo di provenienza attraverso la costruzione o l’acquisto di piccole case con terreno».
- <sup>54</sup> Sul tema si veda A. Tacke, *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Transcript, Bielefeld 2016.
- <sup>55</sup> A. Mauri, *Umiliati e offesi. La rappresentazione del mutilato prima e dopo Caporetto*, pp. 253-278, qui p. 270, in *Il trauma di Caporetto: Storia, letteratura e arti*, a cura di F. Belviso e M. P. De Paulis e A. Glacone, Accademia University Press, Torino 2018.
- <sup>56</sup> B. Scherp, *Gebrochen an Leib und Seele*, in *Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhundert*, herausgegeben von S. Burgdorff e K. Wiegrefe, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2004, pp. 178-184, qui p. 183.
- <sup>57</sup> Sul tema segnalo: R. Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, Chicago-London 1988; L. Craton, *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in 19th-Century Fiction*, Cambria Press, Amherst 200.

- <sup>58</sup> Bogdan, *Freak Show*, cit., p. VII. Trad.: «La Disney e altri produttori cinematografici usano la disabilità con grande effetto per evocare la paura nel loro pubblico. [...] Nei film horror l'associazione del male con la disabilità è ancora più comune, anzi onnipresente. I mostri dei film horror sono sfregiati, deformati, costruiti in modo sproporzionato, curvi, eccezionalmente grandi, eccezionalmente piccoli, sordi, con problemi di linguaggio, ipovedenti, malati di mente o mentalmente anormali. In effetti, la parola mostro è una terminologia medica standard per i bambini nati con evidenti difetti».
- <sup>59</sup> Sull'iconografia e simbolismo del non vedente si legga il raffinato e profondo studio di J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003 [1990].
- <sup>60</sup> A tal proposito si veda: L. Masters e S. Heiner: *Behinderte bevorzugt? Der «Oscar» und die «handicapable»*, in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Herausgegeben von S. Heiner e E. Gruber, Mabuse-Verlag, Frankfurt am Main 2003, pp. 153-157. Sulla rappresentazione dei disabili nel cinema modern si veda R. S. Black e L. Pretes, *Victims and Victors: Representation of Physical Disability on the Silver Screen*, in *Research & Practice for Persons with Severe Disabilities*, 2007, vol. 32, n. 1, pp. 66-83.
- <sup>61</sup> Schöffler, *Der Blinde im Leben des Volkes*, cit., p. 227.
- <sup>62</sup> *Ibidem*: «fordern sehr oft mit einer ausgeklügelten Raffiniertheit das Mitleid heraus und zielen darauf ab, es sentimental zu steigern». Trad.: «Molto spesso provocano pietà con sofisticata raffinatezza e mirano ad aumentarla sentimentalmente».
- <sup>63</sup> M. Badia Corbella e F. Sánchez-Guijo Acevedo, *The Representation of People with Visual Impairment in Films*, «Revista de medicina y cine», 2010, vol. 6, n. 2, pp. 69-77, qui p. 69. Trad.: «I produttori cinematografici hanno riconosciuto il drammatico potenziale di cecità e disabilità visiva dai primissimi anni dei film muti fino ad oggi».
- <sup>64</sup> *Ein spannender Film* in *Fremden-Blatt*, 5 febbraio 1918, n. 33, p. 6: «die Augen vieler Zuschauerinnen zahlen ihren nassen Tribut mit Tränen». Trad.: «gli occhi di molte spettatrici pagano il loro umido tributo con le lacrime».
- <sup>65</sup> M. F. Norden, *The cinema of isolation: a history of physical disability in the movies*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, pp. 29. Trad.: «Quello che chiamo stereotipo del “nobile guerriero” rappresenta una visione completamente sentimentalizzata di un eroe di guerra disabile».
- <sup>66</sup> «Neue Freie Presse», 5 febbraio 1918, n. 19199, p. 7: «das Schrecklichste des Schrecklichen». Trad.: «La più terribile delle cose terribili».
- <sup>67</sup> Manifesto *Aufruf* datato al 1916 conservato alla Biblioteca nazionale austriaca di Vienna, «Die göttlichste Gabe der Natur geopfert: das Augenlicht!», in <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/14301101.jpg> (consultato il 30 giugno 2019).