

## Egon Schiele cinematografico

**Riccardo Fedriga**

12 Maggio 2026

Prodotto da 3D Produzioni e Nexo Studios, diretto da Michele Mally e co-sceneggiato da Arianna Marelli, [Tabù](#) non è una semplice biografia per immagini di Egon Schiele. È un saggio cinematografico basato su una struttura narrativa a piani sovrapposti, in cui la vicenda umana del pittore e la sua opera vengono ricostruite attraverso voci diverse, materiali eterogenei: una continua oscillazione tra documento storico, interpretazione poetica, paesaggio sonoro. Grazie anche alle musiche firmate da Laura Masotto, che selezionano i livelli narrativi, Schiele non viene spiegato una volta per tutte ma evocato per tracce, apparizioni, riprese di temi. Il primo piano è quello biografico. Il film segue la parabola essenziale dell'artista: l'infanzia segnata dal padre e dalla sua perdita precoce, la formazione nella Vienna *fin de siècle*, l'ingresso nell'Accademia e il rapido rifiuto dell'accademismo, la nascita di un linguaggio artistico autonomo, gli scandali dei nudi, l'arresto e il carcere del 1912, il matrimonio con Edith Harms, il riconoscimento tardivo, la morte. Una cronologia che non viene mai offerta come una successione di fatti ma emerge per lampi. Gli eventi storici nel montaggio perdono l'apparenza di dato neutro e mostrano tutta la loro precarietà.

Un secondo piano è quello delle opere pittoriche e grafiche, che nel film non illustrano la vita ma la interrogano. Dipinti, autoritratti, nudi femminili, diventano documenti interiori. Gli autoritratti mostrano un io teatrale e fratturato; i corpi femminili rivelano il nodo tra eros, vulnerabilità e tabù; case e scorci urbani riflettono la stessa tensione nervosa delle figure umane. La macchina da presa insiste sui dettagli - mani contratte, occhi scavati, linee spezzate, il rosso come ferita - e restituisce ai quadri una funzione drammatica: se non quella di attori, di certo personaggi della storia.



*Egon Schiele, Crescent of Houses II (Island Town), 1915 © Leopold Museum, Vienna.*

Fondamentale è poi la risorsa documentale. *Tabù* utilizza fotografie della Vienna asburgica, immagini d'archivio, giornali, lettere, registri processuali, documenti museali, cartoline, interni e vedute urbane, brevi filmati. Tutti materiali che non vengono trattati come semplici prove illustrative quanto come elementi narrativi veri e propri. Entrano in scena, prendono tempo, danno ritmo e spessore alle immagini, interrompono o rilanciano il racconto. Non raccontano tanto la verità dei fatti, quanto ne certificano l'autenticità sensibile. In questo sta una qualità rara del documentario: il documento non chiude l'interpretazione, la apre.



*Egon Schiele, Young Mother, 1914, Photo Birgit and Peter Kainz © Wien Museum, Vienna.*

Molto è affidato anche alle voci narranti. La voce storica e quella intima del pittore si alternano costruendo una polifonia efficace. Uno dei dispositivi più felici è la casa e la presenza della ragazza che canta e narra la vicenda. La casa non è soltanto ambientazione: è un interno della memoria, uno spazio-soglia in cui il passato viene convocato e risituato. Funziona come una stanza mentale, un teatro della memoria privata dove la vita di Schiele ritorna sotto forma di racconto. Se la casa è il luogo in cui lo spettatore sospende l'incredulità, Erika Carletto, ottima attrice esordiente, agisce come figura di mediazione. Non è semplicemente una narratrice esterna che, alla stregua di una musa, sa già come sono andate le cose e s'incarica della loro veridicità. È piuttosto un gancio narrativo tra storia e finzione, una presenza liminare tra latenza e recupero del passato. La sua voce introduce intimità là dove il rischio sarebbe la pura museificazione. Riporta Egon Schiele nello spazio del vissuto, quasi sottraendolo alla teca storica per restituirlo a una prossimità viva e familiare. Il canto, rispetto alla parola informativa, apre ancora di più alla dimensione affettiva: non spiega e piuttosto evoca. Proprio per questo le molte voci poste a commento interpretativo ed esegetico-biografico risultano forse un po' incalzanti. Le forme del narrare sono sapientemente dosate nei passaggi fra documento, quadro, musica, silenzio,

citazione. Grazie all'evocazione delle atmosfere il film possiede una grande autonomia figurativa e ritmica. Per questo, quando il commento insiste rischia di mettere in secondo piano l'eleganza intertestuale a favore di una sovra-interpretazione che, talvolta, esplicita allo spettatore ciò che, in modo più libero, gli è già stato evocato dalle immagini.



Egon Schiele, *Dead Mother I*, 1910 © Leopold Museum, Vienna.

Sin dal titolo, *Tabù*, si riassume bene la tesi dell'opera. Egon Schiele è l'artista che porta alla luce ciò che la società nasconde: il desiderio, la fragilità del corpo, l'ambiguità dei legami familiari, la crisi dell'identità, la morte inscritta nella vita. Il

tabù è sessuale, certo, ma anche sociale e formale. È tabù il corpo non idealizzato, il volto deformato, la famiglia incrinata e del tutto desacralizzata dalla separazione delle persone ritratte. L'Impero che si dissolve pur fingendo ordine. Schiele appare così non soltanto come il pittore scandaloso dei corpi nervosi e delle membra spezzate, ma come il sintomo visibile di una civiltà che si incrina dall'interno. La Vienna di inizio Novecento – quella che ancora si immagina *Austria felix*, macchina imperiale capace di tenere insieme popoli, lingue e gerarchie – è già il laboratorio della propria dissoluzione. Il tempo smette di promettere continuità, il futuro non appare più come progresso ma come minaccia. Ciò che si credeva centro dell'Impero scopre di essere in realtà frammento periferico di un pulviscolo identitario. Ed è proprio in questa frattura che l'arte di Schiele trova la sua necessità. *Tabù* mostra come Schiele registri tutto questo nella torsione della linea, nel corpo che non regge più la posa, nel ritratto che smette di rassicurare e diventa ferita, apertura sanguinosa sull'interno di un organismo femminile che sembra generare soltanto la propria corruzione. In questo senso il film lo colloca accanto a Sigmund Freud: entrambi anatomisti dell'invisibile, intenti a mostrare che sotto la superficie composta della borghesia agiscono pulsioni, rimozioni, desideri inconfessati. Freud scava nell'inconscio con il lessico clinico; Schiele lo fa con il colore smagrito e con il contorno elettrico dei corpi. Là dove il medico viennese che esercitava al 19 di Berggasse, nel borghese quartiere di Alsergrund, scopre che l'io non è padrone in casa propria, il pittore mostra che il corpo non coincide più con quella forma naturale che per secoli la tradizione figurativa aveva creduto di rappresentare. L'ordine dell'*Austria felix* è già minato da energie che non controlla: eros, aggressività, isteria, coazione, desiderio di annientamento. Così, accanto a Freud, la costellazione evocata da *Tabù* conduce a Robert Musil e a *L'uomo senza qualità*. La celebre "azione parallela" – quel gigantesco apparato celebrativo e burocratico che tenta di dare forma all'Impero proprio mentre esso si svuota – trova un equivalente pittorico nell'opera di Schiele. Anche nei suoi quadri sopravvive una cornice, ma è una cornice che non contiene più nulla: le figure si contorcono, perdono equilibrio, eccedono il bordo. Una crisi che, nel romanzo, trova una figura emblematica nell'episodio di Moosbrugger, l'assassino folle che, come un ritorno del rimosso, irrompe nel cuore di una società ovattata dai riti burocratici. Mentre i notabili discutono simboli e anniversari, Moosbrugger mostra che il caos è già dentro il sistema. E nell'"anello di Clarisse" – costellazione di follia, desiderio, attrazione per il delitto efferato e insensato, superamento dei limiti – Robert Musil anticipa lo stesso magnetismo ambiguo che Egon Schiele dipinge nei suoi corpi: innocenza e perversione, grazia e minaccia, purezza e decomposizione. Fa bene poi il film a richiamare gli aforismi di Karl Kraus, che nei

lampi della lingua denuncia gli stereotipi e, per contrasto, la corruzione morale di un'epoca. Schiele compie qualcosa di analogo con la pittura: smonta le armonie compositive di una bellezza che di decoroso non conserva più nulla. Nello stesso tempo la musica rompe le architetture tonali che avevano garantito equilibrio e ritorno: Gustav Mahler porta la sinfonia al punto in cui la totalità si converte in nostalgia dell'unità perduta; Arnold Schoenberg, con *Pierrot Lunaire* e *Erwartung*, dissolve il centro armonico; Alban Berg in *Wozzeck* fa della dissonanza una ferita sociale; Anton Webern riduce la forma a frammenti purissimi. Ciò che Schiele fa con la linea, costoro lo fanno con il suono: rompono il patto tra forma e consolazione. Anche la filosofia e la scienza vacillano. Le geometrie non euclidee, la relatività, la crisi dei fondamenti matematici mostrano che spazio, tempo e sistema non sono più contenitori assoluti. E, per restare a Vienna, il tentativo eroico del Circolo di Vienna - con Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Otto Neurath - cerca di rifondare il linguaggio della ragione su basi limpide e verificabili. Ma proprio questo sforzo estremo assume il valore tragico di un mondo che si dissolve sullo sfondo della parabola di Ludwig Wittgenstein, che mostra come l'ordine della forma logica, cercato mentre l'ordine storico crolla, finisca per diventare il gesto terminale di una ragione incapace di contenere il reale.



Egon Schiele, *Kneeling Girl, Resting on Both Elbows*, 1917 © Leopold Museum, Vienna.

Centri di questa metamorfosi sono nel film due città: Vienna e Praga. Per la prima, il richiamo corre al *Narrenturm*, il manicomio circolare settecentesco: geometria perfetta che pretende di contenere la follia. E poi alla *Kirche am Steinhof* di Otto Wagner, presso il grande complesso psichiatrico, dove l'eleganza secessionista convive con il dolore mentale. Un luogo che richiama, per consonanza simbolica, le ferite dei versi di Georg Trakl, gli estremi di Peter Altenberg, le nevrosi teatrali di Arthur Schnitzler, le allucinazioni linguistiche di Hugo von Hofmannsthal. Franz Kafka si fa invece decisivo lungo l'asse che lega Vienna a Praga. Qui la zona del *Vicolo d'Oro*, dove la topografia reale si intreccia al mito delle vie alchemiche e dove Franz Kafka cercò per un periodo riparo per scrivere in quiete, sembra custodire il sogno di una formula totale, ma produce soltanto ulteriori enigmi. Nella stanza appartata dove lavorava, Franz Kafka prepara l'esplosione della forma narrativa moderna. L'albero ordinato delle Sefirot, tradizionale immagine di una totalità conoscitiva che, se non è del tutto intelligibile, è quantomeno interpretabile, sembra capovolgersi in un labirinto: corridoi senza uscita, tribunali nei sottotetti, castelli irraggiungibili, messaggi che non arrivano. Vi si avverte tutto il dramma della cultura ebraica mitteleuropea, sospesa tra assimilazione, diaspora imminente e perdita. Kafka racconta la stessa crisi che Schiele dipinge: il venir meno di un centro capace di ordinare l'esperienza. In *Il Processo* l'accusa precede la colpa, profilando in anticipo una condanna ineluttabile; nei quadri di Schiele il corpo è trascinato dentro posture che nessuna anatomia classica riesce più a spiegare: come in Kafka, anche in Schiele la deformazione precede e contiene il giudizio.



*Egon Schiele, Self-Portrait with Chinese Lantern Plant, 1912 © Leopold Museum, Vienna*

Passando dalle vie percorse ai legami di sangue, molto riuscita è la scelta del film di mettere in rilievo il rapporto di Egon con la sorella Gertrude e con la moglie Edith Harms. La prossimità tra fratello e sorella non va letta soltanto come scandalo o trasgressione, ma come ricerca impossibile di una forma perduta dell'intimità: la sorella come doppio, specchio, prima immagine del femminile e insieme ultimo rifugio infantile. In questa zona ambigua Schiele appare davvero figlio di donne cieche: figure che proteggono e respingono, incapaci di riconsegnargli un'identità intera. La moglie Edith Harms, infatti, assume un rilievo che va ben oltre il semplice dato biografico. Non è soltanto la moglie borghese del pittore, né il personaggio che chiude sentimentalmente una vita inquieta. Edith viene costruita dal film come l'ultima possibilità di forma: l'estremo tentativo, già segnato dall'insuccesso e evocato anche dalle sue lettere, di ricomporre entro una misura domestica e coniugale ciò che nell'universo di Egon era rimasto fino ad allora privo di confini convenzionali. Per quanto non estranea, in lei non si incarna tanto la passione tumultuosa quanto l'impossibilità di una tregua tra natura e arte. Perché il grembo materno diventa l'ultimo luogo in cui la natura sembra promettere una continuità destinata a interrompersi e a non ricomporsi nelle forme estetiche. Il film coglie con grande precisione simbolica il carattere terribile della gravidanza incompiuta. La morte di Edith, incinta, durante

l'epidemia d'influenza del 1918, pochi giorni prima di quella di Schiele, non è solo un evento luttuoso: diventa immagine terminale di un'intera epoca. La vita che dovrebbe compiersi implode nel suo stesso principio generativo. Il grembo sanguinante non è soltanto il corpo ferito di una donna, ma il collasso della promessa biologica, la sospensione del futuro nel momento stesso in cui esso stava prendendo forma. È come se la vita stessa, inseguita da Egon Schiele nei corpi nudi e vulnerabili, gli si mostrasse infine nel suo volto più crudele: generare e spezzarsi nell'istante stesso della morte. Il grembo che non porta alla nascita diventa allora l'immagine di una civiltà che interrompe il proprio avvenire. L'Impero austro-ungarico crolla nello stesso 1918; il futuro promesso dalla modernità entra in un secolo di guerre e macerie. Da quella disgregazione nasce però una verità nuova: l'arte non rappresenta più l'ordine del mondo, ma la sua crisi, salvando nella carne esposta ciò che le serie storiche non sono più in grado di custodire.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

