

La *Else* di Schnitzler e Federico Tiezzi

Sonia Bellavia

Fra il testo e la scena

Federico Tiezzi è, notoriamente, uno scrittore scenico versatile e multiforme, che si ‘costruisce’ nei continui passaggi dalla prosa al teatro musicale, dai recital alle trasposizioni di romanzi e opere letterarie imponenti; dai grandi classici ai testi contemporanei¹.

Di formazione artistico-visiva, sembra concepire il suo teatro come una struttura architettonica; una costruzione non gerarchica (per cui non sussiste differenza di valore fra una grande regia d’opera o uno spettacolo da camera), in cui ogni elemento ha la sua funzione e tutti sono collegati da un comun denominatore, che altro non è se non l’origine stessa della forma propria; ovvero, il ritmo.

È a partire dalla struttura ritmica della parola o della musica dei testi con cui si confronta, che il regista precisa, attraverso ogni spettacolo, la propria fisionomia². Non sorprende perciò il suo approdo a un’opera ‘minimale’, ma sottesa dalla cadenza vorticoso del verbo, quale è *Fräulein Else* (*La signorina Else*, Arthur Schnitzler, 1924). Per rivelare come la sua vera dimensione sia piuttosto lo spazio scenico, che la pagina scritta.

La Signorina Else non è una *pièce*, bensì un racconto; ma nella lettura si dipana, via via, una vera e propria messinscena, che è il monologo interiore della protagonista. Lo spazio mentale di Else si connota, agli occhi del lettore attento, come un *palcoscenico*, che gli altri (cioè il mondo esterno) attraversano da semplici comparse. Null’altro che evocazioni, metaforiche e rarefatte. Per questo la regia di Tiezzi colloca la ‘signorina’, praticamente sola, nella platea di un teatrino anatomico (scelto come sede del debutto³), intenta a dissezionare i fantasmi della propria psiche. A costruire, con i segni che le sue parole e i suoi gesti tracciano nello spazio, quell’equivalente visibile di un sentire invisibile di cui parla Mango nel suo *Teatro di poesia*⁴. Mentre lo vive, quel sentire, Else lo osserva e al contempo lo mostra, lo mette in scena. Perché a ben vedere – come il regista ha ben compreso – la signorina di Schnitzler proprio questo fa: recita.

¹ Per un elenco esaustivo di tutte le regie di Federico Tiezzi dalla *Morte di Francesco* del 1972 alla *Signorina Else* del 2017 si cfr. B. Scuderi, *Imago musicale: Federico Tiezzi dal Teatro all’Opera*, [diss.], Università degli Studi di Milano, Milano A.A. 2016-2017, pp. 204-238.

² «Il ritmo», osserva Carla Russo, «nell’estetica registica di Tiezzi è il punto di partenza di ogni aspetto della costruzione spettacolare, dall’impianto generale alla definizione delle singole parti», C. Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell’attore*, in “Acting Archives Review”, anno VII, n. 14, novembre 2017, p. 101.

³ *La signorina Else* ha debuttato al teatro anatomico di Pistoia il 13 giugno 2017. La traduzione del testo è stata curata da Sandro Lombardi, autore dell’adattamento assieme a Fabrizio Sinisi e allo stesso Tiezzi. Interpreti dello spettacolo, Lucrezia Guidone e Martino D’Amico, affiancati da un piccolo gruppo di musicisti (al violoncello Dagmar Bathmann, al pianoforte e alle percussioni Omar Cecchi, clarinetto, Dusan Mamula). La scena è stata realizzata da Gregorio Zurla, i costumi da Giovanna Buzzi e i movimenti coreografici sono stati curati da Giorgio Rossi.

⁴ Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 21-22.

È evidente che questa figura femminile (amante dell'arte e tendenzialmente isterica), sia stata concepita dal suo autore – tra le altre cose – quale ‘paradigma’ d'attrice; anche se nel racconto dice di essere un'artista mancata⁵. Avrebbe voluto darsi al teatro, che la appassiona e di cui, da brava viennese, è una frequentatrice⁶. Ma le hanno riso in faccia: fare l'attrice è considerato disonorevole, per una ragazza di buona famiglia. Quella stessa famiglia, che nel momento del bisogno la spinge a darsi all'amico del padre, in cambio di un provvidenziale aiuto finanziario.

Qui comincia la ‘storia’ di Else: quando le viene data una parte da giocare, e proprio attraverso la recita a cui è costretta dalle circostanze esterne – in accordo alla concezione del teatro quale luogo animico, che anima lo Schnitzler cresciuto nella Vienna di Freud – lei apre il sipario sulla sua intima realtà, rivelandola ai propri spettatori⁷. Metafora della soglia che divide il conscio dall'inconscio, la tela del palco non si alza su una finzione, bensì sulle profondità dell'Io, laddove giace l'autentica identità.

La Signorina Else si gioca tutto qui: al confine eminentemente teatrale fra la realtà esteriore e la reale essenza, fra il mondo autentico delle fantasie e quello della vita falsamente vera, il sogno rivelatore e la veglia illusoria; rimandando, in un'incontestabile assonanza, ai territori su cui si muove Federico Tiezzi: «Mi interessa il mondo onirico di un attore», ha dichiarato il regista a Carla Russo nel 2017 (ovvero, l'anno del debutto de *La signorina Else*). «Io ho bisogno di attingere a un nucleo profondo dell'attore, un nucleo in cui quasi si spia l'origine del linguaggio fatto per la scena... ecco, l'origine!»⁸.

Attrice – seppur mancata – cresciuta nella Vienna *fin de siècle*: quintessenza della teatralità e culla della psicoanalisi nascente, uscita dalla penna di uno scienziato che Freud considerava il suo *alter ego*⁹, Else pare essere stata quasi ‘destinata’ al regista toscano.

⁵ Cfr. A. Schnitzler, *La signorina Else*, a cura di R. Colorni, tr.it., Adelphi Edizioni, Milano 1988, p. 73. La Else del racconto è senza dubbio una natura ipersensibile, tendenzialmente isterica: esattamente come i primi studi sull'isteria - condotti da Freud e Breuer proprio al tempo in cui Schnitzler, secondo la tesi di William Rey (cfr. *infra*, nt. 18), ha ambientato la novella – vedevano la natura dell'attrice. Sull'argomento mi permetto di rimandare al mio: *Otto Rank and Hermann Babr amidst theatre and psychoanalysis in Freud's Vienna*, in “Medicina nei Secoli. Arte e Scienza”, n. 31.2 (2019), pp. 241-256.

⁶ Più di una volta, lungo il racconto, Else lega i propri ricordi a eventi teatrali significativi. Ha visto *Manon Lescaut*, e fra i primi amori di tredicenne annovera, tra persone vere, uno dei personaggi dell'opera (l'abbé Des Grieux); ricorda la *Signora dalle Camelie*, che l'ha fatta piangere quanto i lutti reali che ha vissuto e il suo ingresso nel salone dell'albergo alla fine del racconto, al suono del *Carnevale* di Schumann, è una vera e propria entrata in scena, che prepara la chiusa tragica.

⁷ Cfr. G. Streim, *Wien als “porta Orientis” (Hofmannsthal)*, in *Berliner und Wiener Moderne*, Böhlau, a cura di P. Sprengel, G. Streim, Wien-Köln-Weimar 1998, p. 334-335.

⁸ La citazione è tratta dall'intervista a Federico Tiezzi realizzata da Carla Russo nel febbraio 2017 e riportata in C. Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore*, cit., p. 99.

⁹ Il 19 maggio 1922, Schnitzler ricevette una lunga lettera da Freud, in cui lesse: «Mi sono sempre chiesto con tormento per quale ragione io non abbia mai cercato in tutti questi anni di avvicinarLa. [...] Io ritengo di averLa evitata per una specie di timore del sosia. [...] ho avuto l'impressione che Lei attraverso l'intuizione [...] sapesse tutto ciò che io ho scoperto con un faticoso lavoro sugli altri uomini». Il testo della lettera è riportato, tradotto, in G. Farese, *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*, Mondadori, Milano 1997, pp. 231-232.

Lo Schnitzler 'tradito': la prima Else del Novecento

Ispirata, sembra, a un reale fatto di cronaca¹⁰, la novella della *Signorina Else* è drammaturgicamente strutturata in modo che potrebbe essere idealmente divisa in tre atti: il primo, in cui il lettore può farsi un'idea dei personaggi e del luogo dell'azione; il secondo, in cui arriva la lettera della madre di Else, con cui prega la figlia di chiedere del denaro all'odiato signor Dorsday (il quale vorrà certo in cambio qualcosa, che è facile intuire). Il terzo, infine, in cui il conflitto fra Else e il mondo esterno si manifesta nella crisi suicidaria che è apice e termine dell'azione.

Della dimensione e delle potenzialità teatrali della novella, Schnitzler era assolutamente consapevole. Il 19 luglio 1924 scriveva al figlio: «per quanto strano possa sembrare, la novella è *rappresentabile* e porrebbe un singolare problema di regia»¹¹.

Alla fine degli anni Venti, lo scrittore lavorava intensamente a un adattamento per la scena, che a suo parere, così disse a un direttore teatrale, sarebbe potuto diventare «qualcosa di molto particolare e di relativamente nuovo»¹². Nella parte di Else, voleva l'attrice Elisabeth Bergner¹³, che il 7 febbraio 1926 lesse il testo al Reichstag di Berlino; in una riduzione curata dallo stesso Schnitzler, che riscosse un grande successo. La lettura avrebbe dovuto essere preludio alla messinscena, in vista della quale l'autore aveva pensato all'attrice che recitava il monologo sul proscenio, mentre alle sue spalle veniva mostrato lo svolgersi dell'azione drammatica. Ma lo spettacolo non si realizzò e la Bergner avrebbe finito per interpretare *Fräulein Else* solo al cinema: protagonista dell'omonimo film muto girato nel 1929 dal futuro marito Paul Czinner¹⁴; naturalmente sotto la supervisione di Schnitzler, che appassionato del nuovo mezzo seguì il progetto con cura e curiosità.

Non poté fare altrettanto, invece, con la prima trasposizione scenica del racconto, realizzata nel dicembre 1936 (quando lo scrittore era scomparso già da un lustro) allo Josephstadttheater di Vienna diretto - in vece di Max Reinhardt¹⁵ - da Ernst Lothar: curatore anche dell'adattamento in sette quadri

¹⁰ Recensendo *Signorina Else* allo Josephstadttheater nel dicembre 1936, il critico Rudolf Holzer ricordava - senza fornire indicazioni circostanziate - come l'idea della novella fosse venuta a Schnitzler dopo il suicidio apparentemente inspiegabile di una giovane *altolocata*, appartenente alla cerchia della migliore società viennese. Cfr. R. Holzer, *Fräulein Else*, in "Wiener Zeitung" [Theater u. Kunst - Theater in der Josephstadt], 4 dicembre 1936.

¹¹ Il testo della lettera di Schnitzler è riportato, tradotto, in G. Farese, *Arthur Schnitzler*, cit., p. 249.

¹² *Ibidem*.

¹³ Nata entro i confini dell'Impero Austroungarico forse nel 1900 (in alcuni casi è indicato, come anno di nascita, il 1897) e scomparsa a Londra nel 1986, la Bergner fu attrice teatrale e cinematografica. Si esibì sui palcoscenici di Zurigo, Vienna, Monaco e Berlino, che raggiunse nel 1921, entrando a far parte della scuola del Deutsches Theater di Max Reinhardt. All'avvento di Hitler, nel 1933, lasciò definitivamente la Germania per l'Inghilterra.

¹⁴ Per la scheda del film si rimanda all'indirizzo on-line: <https://www.filmtv.it/film/45196/la-signorina-else/recensioni/814600/#rfr:none>

¹⁵ Dal 1924, il Wiener Theater in der Josephstadt era gestito e diretto artisticamente da Max Reinhardt. Impegnato anche a Berlino, dal 1926 il regista austriaco cominciò ad affidare la

del testo, che apportò al racconto modifiche sostanziali. Il desiderio dell'autore di vedere preservato nella messinscena della novella il monologo interiore, venne disatteso. Ben lungi dal cogliere in esso non una 'possibilità', bensì solo un ostacolo, Lothar inventò un espediente per aggirarlo: inserì nuovi personaggi nella *pièce*, inventando dei dialoghi e, soprattutto, attaccò Else¹⁶ all'apparecchio telefonico, elevato al rango di vero protagonista della *pièce*¹⁷. Ma non solo: spostò il *focus* dell'attenzione da lei al padre, che nell'adattamento di Lothar diventava il personaggio principale. E fece di Else una giovane ingenua, infantile, dai tratti molto *nain*; eliminando di conseguenza anche tutta la dimensione erotica, la componente di sessualità, di cui invece è intriso il personaggio creato da Schnitzler. In ultimo, se l'autore (come ha dimostrato William Rey già nel 1968) aveva spostato l'azione all'indietro, fino al bel mezzo del Moderno Viennese (nel 1896¹⁸) – pur lasciandola pregna dell'atmosfera di crisi e di decadenza caratteristica degli anni post-bellici –, l'adattamento del 1936 la collocò invece al tempo presente; annullando quella straniante sensazione di curiosa 'atemporalità', che è invece costitutiva del racconto. Incapace di cogliere l'essenza teatrale della novella di Schnitzler, la prima messinscena de *La signorina Else*, nel XX secolo, è intervenuta sul testo di partenza cercando di *teatralizzarlo*; e così facendo, lo ha frainteso e snaturato.

È il palcoscenico del Duemila¹⁹, con la regia di Tiezzi, a riportare l'attenzione sulla densità e la complessità del testo narrativo, di cui il regista sa cogliere, rivelandole, la teatralità intrinseca e l'attualità permanente; senza dimenticare il rimando necessario al contesto in cui l'opera è stata scritta.

Nella sua apparente *semplicità*, la novella di Schnitzler apre un'infinità di questioni e può essere vista come il luogo di condensazione di vari elementi: della fine dell'autore con i suoi inizi, del legame fra il teatro e l'indagine

guida del teatro ad alcuni dei suoi collaboratori: prima Emil Geyer, poi Otto Ludwig Preminger e infine Ernst Lothar.

¹⁶ Interprete di Else fu l'attrice Rose Stradner. Nata a Vienna nel 1913 e morta a New York nel 1958, la Stradner fu attrice teatrale e cinematografica. Dal 1935 al 1937 fu tra le fila dello Josephstadttheater, avendo così l'occasione essere la prima interprete assoluta, in teatro, della Else schnitzleriana. L'anno successivo al debutto di *Fräulein Else*, si stabilì definitivamente a New York.

¹⁷ Cfr. E. R., *Schnitzlers Fräulein Else*, in "Neue Freie Presse" [Theater, Kunst u. Film – Theater in der Josephstadt], 4 dicembre 1936.

¹⁸ Partendo da alcune riflessioni filologiche, lo studioso William Rey, in un saggio del 1968, riuscì a datare precisamente il tempo del racconto al 3 settembre 1896. Giorno e mese sono esplicitati nella novella, mentre l'anno è ricavabile da alcune indicazioni fornite dal testo: Else ha 19 anni – lo dichiara lei stessa – e nel ricordare l'estate vissuta sei anni prima, l'estate del suo primo innamoramento, rammenta alcune rappresentazioni teatrali a cui aveva assistito. Menziona *La Signora dalle Camelie*, testo fisso nel repertorio di fine '800, ma certamente in disuso nel 1924, e soprattutto ricorda due cantanti d'opera (Ernst van Dyck e il mezzosoprano Marie Renard), che si esibirono al Burgtheater di Vienna (nella *Manon Lescaut*) riscuotendo un successo straordinario nel 1890. Se a quella data Else aveva 13 anni e ora ne ha 19, siamo dunque nel 1896. Cfr. W. H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, E. Schmidt, Berlin 1968.

¹⁹ Un'analisi dettagliata di tutte le trasposizioni teatrali novecentesche della novella di Schnitzler sulle scene europee ancora non c'è, ma a un primo sguardo non compaiono regie particolarmente significative – soprattutto italiane – che hanno avuto per oggetto la *Signorina Else*. Giulia Bravi, nel suo articolo, menziona solo la messinscena controversa del 1987 del regista belga Thierry Salomon. Cfr. G. Bravi, *Viaggio al centro della mente. Gli spettatori protagonisti*, in "Drammaturgia", <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6894>. Ultimo accesso: 31 luglio 2019.

psicoanalitica che contraddistinse la Vienna in cui egli era cresciuto, della sua riflessione su quel tempo passato e sulla disgregazione del presente. Così come, d'altra parte – e in modo speculare –, la messinscena del regista toscano appare una sorta di sintesi della sua concezione teatrale, come si è venuta precisando negli ultimi anni: con il recupero dell'elemento narrativo e la rimessa al centro dell'attore²⁰, in un rapporto più diretto con il pubblico.

Misurandosi con *La signorina Else*, Tiezzi si volge indietro, alla *finis Austriae* schnitzleriana, laddove affondano le origini del teatro intimista, che appartengono alla sperimentazione teatrale del proprio presente²¹: spazio piccolo, pochi spettatori, *esiguità* degli elementi scenici.

Schnitzler nella regia di Tiezzi: la Else del Duemila

In un'intervista rilasciata in occasione del debutto de *La signorina Else* a Pistoia²², Tiezzi illustra la propria visione del testo schnitzleriano, e dunque le motivazioni delle sue scelte. A partire ovviamente, e come sempre, dalla dimensione spaziale.

Il luogo pensato per il debutto, si accennava all'inizio, è l'antico Teatro Anatomico di Pistoia (cfr. *supra*, nt. 3): spazio dalla forte valenza *metaforica*, in cui il regista vede possibile concretizzare la sua concezione del racconto, come *taglio vivisezionista*: dell'autore nei confronti della società coeva e della psiche di Else; ma anche, indirettamente, dell'anima stessa dello scrittore e forse del lettore medesimo.

Quale corrispettivo dell'azione portata avanti dall'autore del testo, quella che il regista – autore dello spettacolo – decide di compiere, è dunque un'indagine anatomica, il cui soggetto finisce per diventare, in ultimo, il linguaggio stesso del teatro. Sviscerandolo, si arriva a coglierne l'origine e l'essenza, che si svela nell'intima relazione fra interprete e spettatore.

Sul letto di marmo che catalizza lo sguardo del pubblico, sotto il lenzuolo bianco, non giace solo il corpo di Else, ma anche – osserva Tiezzi – il corpo del testo, della recitazione; il corpo stesso dell'attore, che mentre è sottoposto alla vivisezione, può guardare negli occhi gli astanti²³. La ristrettezza dello spazio, la limitatezza della quantità di pubblico, la laconicità del linguaggio scenografico, permettono di dare concretezza al circuito che si crea fra il corpo e la parola, la parola e l'immagine, lo sguardo e la fruizione.

Una relazione delle cui potenzialità si era ben consci, nella culla della psicoanalisi che fu la Vienna di Schnitzler: agli inizi del Novecento, il viennese Arthur Kahane notava come nell'intimità del *Kammerspiel* cadessero tutte le

²⁰ F. Tiezzi, *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, in *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di L. Mello, Titivillus, Corazzano 2013, pp. 22-23.

²¹ Fra i primi tentativi pratici di teatro intimista in Germania si ricorda quello del 1895, a Monaco, di Max Halbe (1865-1944), nel salotto della poetessa Juliane Déry (1864-1899), di fronte a circa quaranta invitati. Chi però seppe sfruttarne appieno, esaltandola, la concezione estetica, fu il viennese Max Reinhardt con la fondazione del *Kammerspiele* a Berlino, nel 1906.

²² L'intervista, *Prima nazionale per "la signorina Else"*, è stata pubblicata su YouTube il 13 giugno 2017. Indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=RAC99PG0LLM>. Ultimo accesso, 30 luglio 2019.

²³ Cfr. *Ivi*.

limitazioni, le distanze; e come la recitazione e la fruizione li modificassero²⁴. Cent'anni dopo, la regia di Tiezzi svela quella *messa a nudo* che il teatro da camera consente; compresa la straniante sensazione di disagio che in quello spazio coglie tanto l'attore²⁵, quanto lo spettatore: quasi imbarazzato, costretto com'è a scrutare nell'intimo del personaggio e del suo interprete al contempo.

L'operazione di Tiezzi ha più di un pregio, ma il principale – a ben vedere – è l'essere riuscita a cogliere come non sia il teatro a rivelare *La signorina Else*, bensì il contrario. In questo senso avvicinandosi davvero al nucleo fondante dell'opera di Schnitzler, per il quale (come per ogni viennese autentico) non era il palcoscenico a essere specchio della vita, ma tutta la vita un grande palcoscenico²⁶.

L'essenza teatrale della novella, che Lothar non aveva compreso, risiede nella possibilità che essa dà al teatro di arrivare, come accade in uno scavo psicoanalitico, a sondare la propria identità costitutiva; fondata per l'appunto sulla *relazione umana*, e a cui non sono estranee maschere e ipocrisia. E che non è solo legame con l'altro, ma, si badi bene, anche con sé stessi. La signorina Else, che è un'attrice – per quanto *mancata* –, parla spesso del rapporto con la propria immagine e alla propria immagine, riflessa nello specchio, spesso si rivolge. Così l'attrice di Tiezzi, che interpreta Else *attrice mancata*, è costretta a guardarsi nel pavimento a specchio, realizzato per lo spettacolo. Lo specchio rifrange, raddoppia, triplica, creando ancor prima per l'attore in scena che per il pubblico, uno spazio straniante; come quello onirico, in cui la *normale* dimensione si altera e in cui ogni elemento si fa plurisignificante, carico di valenza simbolica.

Alzatasi dal *lettino anatomico*, la Else di Tiezzi – come rivelano gli abiti e il tono *infantile* della voce – è una bambina nella stanza dei giochi, e insieme una giovane donna «seducente e disperata», che parla con «il suono profondo e suadente della *femme fatale*»²⁷, e guarda con affascinato disagio alle proprie pulsioni erotiche. La casetta per le bambole, dietro di lei e a cui lei, di tanto in tanto, volge lo sguardo, appare insieme la sua stessa casa, cioè la Vienna a cui anela e insieme teme di tornare, e l'albergo italiano dove si è svolta la sua storia, raccontata come in un *flashback*²⁸: proprio come, in fondo, lo stesso Schnitzler aveva immaginato potesse essere messo in scena il testo interpretato dalla Bergner. Ad ascoltarla, solo una figura maschile, su cui il regista toscano sembra far confluire l'odiato Dorsday, il padre della giovane e lo stesso autore, *alter ego* di Freud: tutti gli uomini di Else, celati in fondo dietro la stessa maschera da alligatore sotto cui, nelle sue allucinazioni, la giovane vede il medico al quale racconta, come una paziente in seduta psichiatrica, la propria vita.

²⁴ A. Kahane, *Kammerspiel*, in “Blätter des deutschen Theaters”, 3 Jhrg. 1913-194, p. 624. Arthur Kahane (1872-1932), letterato e filosofo, esponente dell'alta borghesia ebraica di Vienna, fu il principale collaboratore di Max Reinhardt a Berlino.

²⁵ L. Guidone, in *Prima nazionale per “la signorina Else”*, cit.

²⁶ Cfr. H. Bahr, *Wien*, Carl Krabbe, Stuttgart 1907, p. 38.

²⁷ Cfr. G. Bravi, *Viaggio al centro della mente. Gli spettatori protagonisti*, cit.

²⁸ *Ibidem*. Chi scrive ha assistito a una delle repliche dello spettacolo che hanno avuto luogo nella platea circolare del Teatro Torlonia di Roma, nel febbraio 2018. Un teatro piccolo, che pur non essendo un teatro anatomico, per dimensione e assetto spaziale rappresenta il corrispettivo di quello scelto come sede del debutto.

Mettendosi 'in scena', Else concretizza i suoi incubi, che si materializzano negli *innocui*, inquietanti coniglietti rosa, che compaiono alla fine: proprio nel momento in cui lei vive, come un *coup de théâtre* la sua – forse – tragica fine. Perché, a ben vedere (e questo è uno degli elementi di enigmatica fascinazione della novella) la scomparsa di Else potrebbe essere null'altro che una messinscena, visto il modo in cui la racconta Schnitzler: con quell'ingresso plateale della giovane, imbottita di Veronal e coperta solo da un lungo mantello sul corpo nudo, nel salone dell'albergo affollato di gente (gli spettatori); mentre risuona il *Carnevale* di Schumann (cfr. *supra*, nt. 6). Forse – si potrebbe anche ipotizzare – Else non muore, la sua fine non è che nella sua mente alterata, laddove una cosa è talmente tante cose insieme, che finisce per diventare lo spettacolo del nulla.

Fedele alla lettera del testo, Tiezzi resta convinto del suicidio della ragazza, vittima dell'ipocrisia sociale. D'altronde, il suo intento non è interpretare l'opera di Schnitzler, ma coglierne l'essenza, e questo fa: restituisce l'*humus* in cui è stata scritta, mentre ne esalta l'attualità. E riesce a farne anche, in nome della *teatralità costitutiva* che la caratterizza (e spesso incompresa), un paradigma della riflessione del teatro su sé stesso e sul proprio linguaggio.

