

Una *quête* inesausta

Itinerario attraverso gli studi di Umberto Artioli

Paola Degli Esposti

Vorrei iniziare con una considerazione personale. Come sostiene Roberto Alonge, uno studioso che compia un'autentica ricerca altro non fa che applicare a un tema – naturalmente in maniera razionale e documentata – la propria personale prospettiva di vita. In qualche modo la ricerca è proiezione di sé:

[...] ogni studioso di razza vede solo quel che vuol vedere, e trova solo quello che cerca. Gli altri – gli studiosi da quattro soldi –, normalmente, non vedono nulla e non trovano nulla. S'intende che qualche voce puntigliosa può annotare: «Il corpo a corpo col testo non può essere un fagocitarlo nelle proprie ossessioni o un proiettarvi le proprie fantasie». Certo, è chiaro, bisogna salvaguardare il difficile equilibrio che chiedeva Umberto Artioli tra filologia e creatività, fra rispetto del testo e fantasmi personali. I fantasmi personali servono per comprendere i fantasmi dell'autore del testo, come riconosce l'estetica post-crociana.¹

Chi abbia conosciuto Artioli ricorda una persona solare, pragmatica, benché sensibile, una persona, in altri termini, che non nascondeva un tormento interiore né mostrava di avere un lato inquieto, ma che affrontava il lavoro (e la vita) con un piglio deciso e senza incertezze. Non amava litigare, anche se, quando necessario, non si tirava indietro. Ci sarebbe da attendersi quindi, leggendo i suoi studi, che l'elemento apollineo sia un *fil rouge* indiscutibile, che non vi sia spazio per un lato oscuro o l'angoscia esistenziale.

Se però andiamo ad analizzare i suoi lavori, l'impressione che se ne ricava è sostanzialmente differente. Già la predilezione per alcuni autori e movimenti conduce in una direzione diversa – Artaud, la cui anima torturata è fuor di dubbio, l'Espressionismo, in cui l'angoscia esistenziale è una costante – ma anche quando Artioli punta l'attenzione su individualità a prima vista meno irrequiete, come Pirandello o D'Annunzio, a emergere è il tormento che si cela dietro la loro scrittura.

Del resto il suo stesso approccio rivela una certa inquietudine. Se è vero che la ricerca punta sempre a dissepellire qualcosa di nuovo, le sue indagini vanno quasi

¹ Roberto Alonge, *Scrittura critica come autopsia (con qualche esempio goldoniano)*, in Elena Randi, Cristina Grazioli, Paola Degli Esposti, Simona Brunetti, Elena Adriani, a cura di, *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Esedra, Padova 2011, pp. 89-90.

inevitabilmente alla scoperta di momenti di rottura, di collisioni con lo *status quo*, come se vi fosse un'insofferenza per il concluso, il già determinato; come se non vi fosse mai un momento di statico appagamento, ma al contrario una costante pulsione a decostruire la forma data per stabile.

Prendiamo qualche esempio, e di nuovo voglio far riferimento a un ricordo personale. Qualche anno fa, Artioli raccontò a noi sue allieve come era giunto alla carriera universitaria, facendo riferimento ai suoi primi studi scientifici. In quell'iniziale periodo al centro della sua indagine era la scena primonovecentesca, studio che ebbe poi come esito il primo suo importante volume, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*.² A prima vista, in quel lavoro, per quanto innovativo, non si potrebbe rilevare l'elemento tormentoso cui accennavo. Eppure già la storia del volume rivela una certa irrequietezza. Doveva essere il primo di due tomi – come rivela il sottotitolo, *I. Dai Meininger a Craig* – ma il secondo non venne mai pubblicato, lasciando l'opera incompleta, un po' come i sei personaggi di quel Pirandello che Artioli amava tanto. Quanto ci disse in quell'occasione, poi, dà ulteriori spunti. All'inizio della sua carriera in Italia la disciplina teatrale autonomamente intesa non esisteva in ambito universitario, ma era piuttosto patrimonio delle discipline letterarie. Il teatro bene o male era considerato *in primis* letteratura drammatica dalla maggior parte dell'accademia, tutto il resto era poco più che decorazione. Quando il giovane studioso mantovano iniziò a dedicarsi all'indagine sulla scena – e non sulla drammaturgia – sulla scia di una generazione di pionieri degli studi sulla prassi spettacolare, si trovò a scontrarsi con un ambiente che, pur con alcune eccezioni, vedeva nei suoi studi qualcosa di inappropriato, tanto che giunse a una vera e propria rottura e a un cambiamento di sede.

La rottura, quindi, l'insofferenza per lo *status quo* di cui parlavo, emerge inaspettatamente fin dal suo primo studio.³ Ed è interessante notare che nella sua ultima pubblicazione, *Il teatro di regia*, dedicata a motivi analoghi a quelli trattati in quel primo volume, tale atteggiamento prende una piega che chiude il cerchio dei suoi scritti scientifici in maniera perfetta e inquietante. Il volume, curato con la solita perizia da Artioli, inizia con un saggio di Elena Randi che anticipa le tesi

² Cfr. Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.

³ Del resto anche nel volume dedicato al Futurismo (Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nell'analisi futurista*, Patron, Bologna 1975), di pochi anni successivo, in cui l'elemento di rottura è riconosciuto come tratto fondante, Artioli infrange la tradizione critica identificando una carica dirompente anche nei testi delle sintesi, leggendo anche in essi «lo stesso carattere fluido e “centrifugo” delle azioni spettacolari, e attribuendo così al Futurismo nel suo insieme quel principio di conflitto e di antitesi generalmente riconosciuto solo alla sua prima fase» (Antonio Attisani, Elena Randi, Cristina Grazioli, *Introduzione*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Bari 2005, pp. ix-xvi:x. Prendo come fonte (qui e oltre) l'edizione più recente del volume, originariamente pubblicato nel 1984 da Shakespeare & Co).

da lei dispiegate in seguito nei *Primordi della regia*, identificando elementi pre-registici nella prassi scenica primottocentesca, soprattutto negli allestimenti della Comédie Française.⁴ A prima vista l'intervento sembrerebbe fuori luogo in un volume che sin dal titolo segnala come termine *post quem* del fenomeno registico il 1870. E tuttavia la scelta di includerlo, da parte di Artioli, assume un senso preciso e assolutamente logico nel momento in cui la si consideri come espressione della sua "allergia" alla cristallizzazione del sapere. Nel momento in cui la sua convinzione che la regia nascesse con i Meininger minacciava di diventare *statu quo* – come poteva esserlo per le sue allieve nel momento in cui preparavano i saggi per il collettaneo – l'insofferenza per il concluso, per l'indiscutibile, non gli permetteva di escludere un saggio che mettesse in discussione quell'apparente assioma. Anzi, proprio perché metteva in dubbio un dato che poteva essere considerato assodato, *doveva* essere incluso in quel volume, anche se la convinzione con cui contrastava era la sua. In altri termini, da studioso insofferente dei postulati indubitabili, Artioli non solo era propenso a rompere gli schemi, ma anche a mettere in discussione se stesso, se le sue ipotesi critiche rischiavano di assumere un carattere di fissità. La scelta di porre il saggio di Elena Randi all'esordio del volume diventa così quasi una dichiarazione in questo senso, visto che quella collocazione non poteva che porlo in tensione dialettica con la "sua" data d'origine della regia, precisata nel titolo dell'opera.

Ma l'insofferenza per lo status quo emerge soprattutto dalle tesi che Artioli porta avanti in prima persona. Sin da *Teorie della scena* il desiderio di "andare oltre", di rompere con schemi prefissati traluce, specificamente nella scelta di iniziare a valorizzare Georg Fuchs, un teorico (e non solo) fino ad allora trascurato persino da chi aveva cominciato a studiare la scena attribuendole autonomo merito in ambito scientifico, per l'associazione, alquanto spinosa, con il nazismo. In realtà in *Teorie della scena* Fuchs è citato solo per poche pagine, per quanto in quelle pagine assuma una rilevanza non secondaria;⁵ e tuttavia, nascostamente, la sua ombra è presente anche nella lunga parte finale del volume. A rivelarcene la presenza è il titolo *I profeti della ri-teatralizzazione*, dove il termine "ri-teatralizzazione" è derivato appunto da Fuchs:

Publicando nel 1909 *Die Revolution des Theaters*, Georg Fuchs appone sul frontespizio dell'opera un *ex ergo* che costituirà la parola d'ordine d'un'intera generazione. *Rethéâtraliser le théâtre*, come scrive in francese l'Autore, significa liberare l'evento

⁴ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia in Europa*, in Umberto Artioli, a cura di, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004, pp. 19-30; Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

⁵ Cfr. Umberto Artioli, *Teorie della scena...* cit., pp. 25-28.

scenico dal giogo della letteratura, evitare che l'aneddoto, la disquisizione filosofica, lo stillicidio psicologico, pervertano un genere legato a tutt'altra origine e a tutt'altra funzione.⁶

Le parole di Artioli, di diversi anni più tardi, chiariscono il significato di quell'implicita presenza nell'ultima parte di *Teorie della scena*: il *Rethéâtraliser le théâtre* di Fuchs è la parola d'ordine di una generazione di innovatori del teatro che hanno come scopo l'emancipazione del teatro dalla letteratura, dalla scena psicologica, dal realismo aneddotico. *En passant*, è curioso rilevare l'analogia tra l'emancipazione dalla letteratura proposta dai dirompenti ritteatralizzatori – forse non a caso teorici ben più amati da Artioli di quanto non fossero i naturalisti – e la battaglia accademica di Artioli (e di altri giovani studiosi dell'epoca) per emancipare la storia del teatro dalla soggezione alle materie letterarie.

La scelta di studiare Georg Fuchs a prescindere dall'ingombrante ombra politica che incombeva su di lui indica come a spingere la *quête* di Artioli – a cui certo non era ascrivibile un'ideologia di destra – fosse il desiderio di infrangere le nozioni cristallizzate per andare alla ricerca di quanto stava oltre la facciata, in questo caso il giudizio politico su di un teorico del teatro. L'insofferenza per il condizionamento critico dettato dal giudizio sulla persona Fuchs lo stimolò a scavare negli scritti dell'autore tedesco, a dissepellirne i principi teorici iniziando un percorso di rivalutazione che di fatto ne segnò l'affrancamento – tanto che qualche anno dopo Luisa Tinti pubblicò *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro* – fino ad approfondirne il ruolo all'interno del teatro dell'epoca, nel *Ritmo e la voce*,⁷ volume in cui, è interessante notare, altre individualità generalmente trascurate per motivi politici trovano posto:

Vale la pena ricordare come alcuni degli autori considerati nel testo siano stati tacciati, in modo generico o fondato a seconda dei casi, di collusioni con il regime nazionalsocialista. Pensatori spinosi, dunque, pressoché inediti per il lettore italiano, e che nemmeno in Germania hanno mai visto la riedizione delle loro opere. Artioli ne indaga la fase precedente al periodo segnato dalla politica culturale di Goebbels, leggendoli nel contesto della cultura d'inizio secolo, ancora immune da strumentalizzazioni.⁸

Fuchs è solo uno dei molti oggetti di studio “scomodi” scelti da Artioli, dunque, anche se il genere di “scomodità” cambia di volta in volta. Raramente soddisfatto di un'interpretazione pre-esistente (perlomeno per gli argomenti che decideva di indagare), qualsiasi argomento scegliesse veniva affrontato secondo ottiche inatte-

⁶ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce...* cit., p. 17.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 17-70 e *passim*; si noti che dopo l'apertura di Artioli fu pubblicata la monografia di Luisa Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma 1980.

⁸ A. Attisani, E. Randi, C. Grazioli, *Introduzione*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce...* cit., p. XII.

se che andavano in più occasioni a scavare nel “lato oscuro” dell’oggetto di studio, come se una visione “olimpica”, una forma pacificata fosse insoddisfacente.

Si è detto dell’attenzione riservata a Fuchs, la cui propensione non era certo per l’apollineo quanto per l’estasi dionisiaca dettata dal ritmo del sangue, ma la scrittura di Artioli si addentra più a fondo nel lato oscuro analizzando un altro grande artista e teorico primonovecentesco, Antonin Artaud. Nel fondamentale studio del 1978, *Teatro e corpo glorioso*, scritto assieme a Francesco Bartoli, Artioli percorre le opere artaudiane scavando nei meandri delle dichiarazioni di poetica, nei testi drammaturgici dell’autore francese, alla ricerca delle invarianti, cogliendo un *fil rouge* nel substrato nascosto, di matrice gnostica.⁹ La scrittura di Artaud, tutt’altro che limpida, viene analizzata facendo emergere, pur nell’altalenarsi delle posizioni, l’ossessione che induce l’artista alla convinzione dell’esistenza di un essere demiurgico che ne vampirizza le energie vitali, e ad attribuire un ruolo fondamentale al teatro come strumento di rivitalizzazione. È un percorso complesso, quello dell’autore francese, segnato da un variare anche radicale del pensiero, che oscilla tra la condanna della corporeità come tomba dello spirito alla sua esaltazione come invece “corpo glorioso”, come lo definisce Artioli usando una metafora paolina.

In qualche modo lo scritto su Artaud riassume l’Artioli studioso. Nella sua lettura, una delle cifre dell’artista francese sta nell’oscillazione tra poli opposti, o meglio nel rovesciamento costante dei significati prestabiliti o persino stabiliti da lui stesso. Prendiamo ad esempio il concetto di “cristallizzazione”: se da un lato è segno di fissità nel senso di prigione materica, dall’altro viene rovesciato per assumere un significato diametralmente opposto:

Ci si accorge, allora, che, per tutto un altro versante dei testi artaudiani, la *cristallizzazione* non è più il distintivo dell’aridità e del deserto mentale, ma l’approdo invocato, la cerniera verso cui dovrebbe convergere, stratificandosi ordinatamente in un gelo che è puro chiarore, l’informe matassa della sostanza pensante. Il male, in questo caso, non è la fissità, il coagulo, la siderazione, ma al contrario, «l’incapacità a cristallizzare», a trovare «il punto di coesione necessaria», a trasformare il claudicante agglomerato del pensiero in una superficie compatta e brillante.¹⁰

Persino la fissità non ha un significato stabile. E la fluidità del pensiero artaudiano, la sua sostanziale inafferrabilità – perché non appena un concetto o un’immagine assume un significato, subito si rovescia, cambia, sfugge alla presa – sembra essere il fulcro della fascinazione che Artaud esercita su Artioli. Perlomeno l’impressione ultima che il volume lascia a chi legge è che l’elemento di maggior attrazione stia proprio nell’infinito inseguimento che l’artista francese costringe a compiere,

⁹ Cfr. Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

¹⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

nell'utopia che “cogliere il significato ultimo” dell'opera artaudiana rappresenta. Il percorso è intrigante appunto perché fitto di rovesciamenti, di cambiamenti di direzione, una costante sfida intellettuale che mai trova appagamento. Una vera e propria *quête* da parte di chi compie lo studio, destinata a non giungere mai a una meta definitiva. La cristallizzazione negativa – ossia nell'accezione che assume quando è morte del pensiero, raggiungimento di una forma immutabile che impedisce alla mente di procedere oltre – è invisibile ad Artioli come ad Artaud, come lascia intuire l'iniziale battaglia dello studioso mantovano per rivalutare l'aspetto scenico del teatro; ne è segno anche la scelta – in quel primo lavoro – di oggetti di studio come Fuchs o Appia, che si battono contro la mortale pietrificazione del pensiero indotta dalla prospettiva rinascimentale, ma anche di Craig, che gioca costantemente a “nascondino” con i lettori dei suoi testi teorici, che continua a seminare falsi indizi, e che vede nel ritmo/movimento il fulcro dello spettacolo teatrale.

Si tratta peraltro di una *quête* stratificata in Artioli, non solo *orizzontale* – per così dire – ossia lungo l'evoluzione della poetica di un autore o di un movimento, ma anche *verticale*, di scavo in profondità, negli abissi del pensiero. Di nuovo Artaud è esemplare – ma la verticalità è cifra dell'Artioli studioso in generale – in questo senso. Perché i continui rovesciamenti di senso identificati da Artioli riguardano concetti esoterici sia nell'accezione lata che ristretta dell'aggettivo. La *quête* in *Teatro e corpo glorioso* si avvia – per citare solo alcuni percorsi all'interno del volume – lungo i sentieri dello gnosticismo, della mistica ermetica, del pensiero alchemico, in uno scavo continuo, tra ribaltamenti di fronte e semplici (per così dire) cambi di direzione, alla ricerca delle fonti nascoste, dei significati reconditi.

Che questa ricerca del lato nascosto – spesso oscuro, ma comunque sempre celato dietro un velo d'apparenza – sia una costante nei lavori di Artioli è confermato sia negli scritti sull'Espressionismo sia negli scritti sugli autori italiani. Del resto anche al di fuori dell'ambito accademico la superficie palese delle cose non lo lasciava mai soddisfatto; gli parevano evidentemente necessari strumenti esoterici e poco convenzionali per interpretare le strutture apparenti della realtà, visto che le leggeva attraverso studi astrologici. Anche in questo caso veri e propri *studi* – tra mappe astrali e calcoli sui movimenti delle costellazioni – come se non riuscisse ad affrontare nessun argomento in maniera non scientifica.

Sempre alla ricerca del lato occulto, quindi, come negli studi scientifici. E come nelle riflessioni sull'Espressionismo, movimento del quale la ricerca inesausta e l'inquietudine sono tratti fondanti. Prendo ad esempio Strindberg, sul quale Artioli scrisse molto poco, ma al quale dedicò l'ultimo illuminante corso monografico.¹¹

¹¹ A parte qualche cenno nel *Ritmo e la voce*, lo scritto più esteso è un paragrafo nell'ultimo volume su Pirandello. Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 191-196. Traccia del programma del corso dell'anno accademico

Nella descrizione a uso degli studenti Artioli informava che la prima parte del corso avrebbe dimostrato «come il preteso naturalismo di Strindberg nasconda in realtà tutt'altra matrice, fatta di scatti allucinatori, di presenze deliranti e fantasmatiche, a dimostrazione che il vero epicentro del dramma è nel tragico scollamento del soggetto, prigioniero dei démoni dell'inconscio».¹²

Ancora una volta una lettura di rottura, e mirata a evidenziare il lato tormentato dell'oggetto di studio. Vita e studi esoterici di Strindberg si intrecciavano nelle lezioni di quell'anno attraverso la consueta analisi serrata delle fonti; tra queste la biografia risultava rilevante perché Strindberg pubblicò diversi volumi autobiografici intrisi di riferimenti esoterici. Lo Strindberg naturalista diventava nella sua lettura uno Strindberg ossessionato da un lato da maligni fantasmi femminili, e dall'altro dall'incombere di una figura demiurgica che aveva condannato l'uomo alla sofferenza. Lo scavo nell'autore svedese non si limitava a decodificarne le allucinazioni misogine in chiave personale, ma ne riconnetteva la scrittura alla tradizione gnostica, decodificava l'apparato simbolico di testi che tradizionalmente erano sempre stati legati a un movimento diametralmente opposto, il naturalismo, o di altri, appartenenti alla fase espressionista, dei quali si era trascurato uno scavo in chiave esoterica.

Può sembrare curioso che le poche pagine pubblicate da Artioli su Strindberg compaiano all'interno del suo secondo volume su Pirandello, ma per chi abbia letto il suo primo lavoro dedicato all'autore siciliano la sorpresa può essere solo relativa. I due studi vanno alla ricerca di una scrittura seconda, di un livello sotterraneo (o più d'uno), come denuncia implicitamente il titolo del primo di essi, *L'officina segreta di Pirandello*.¹³ Ancora una volta si tratta di volumi di rottura rispetto alle interpretazioni date per assodate, soprattutto *L'officina segreta*, che originò una vera e propria *querelle* accademica.¹⁴

Il punto d'incontro tra il Pirandello e lo Strindberg di Artioli sta nell'apparato numerologico, sintomo del sostrato gnostico che emerge dall'analisi delle opere dei due autori. Ed è qui "lo scandalo" della sua lettura di Pirandello, nel dissepellimento di una struttura di significazione metafisica che la critica aveva sino ad allora ignorato, leggendo invece le opere dell'autore siciliano esclusivamente come riflessione sull'arte all'interno della società, e sulla società, ma senza individuare il malessere metafisico, il fondamento esoterico di quei lavori. Artioli invece scava, entra nel laboratorio pirandelliano, non solo mettendo a fuoco il rapporto di filia-

2003/2004 rimane ancora in rete, 5 ottobre 2015, <http://147.162.44.8/infolettere/pub/programma_view.php?id=16906>.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.

¹⁴ Non mi addentro nei dettagli del dibattito, visto che già Elena Randi ne discute nel saggio pubblicato in questo numero di «Mimesis Journal», a cui rimando.

zione tra novelle e opere drammaturgiche (e/o romanzi), ma anche disseppellendo le fonti segrete, nascoste dentro percorsi che imitano quelli di mistici medievali o simbologie che riprendono episodi del Vecchio Testamento, mettendo in luce come quella mistica e quei simboli in realtà siano trasformati, in Pirandello, da una concezione gnostica che ne colora la scrittura di tinte fosche. Selva di spiriti che lottano contro la corruzione della materia, di creature che si ribellano a una scena troppo concreta ma che si ritrovano condannati a percorrerla, i protagonisti pirandelliani sono per Artioli tormentati, talvolta letteralmente incompleti come le figure abbandonate dei *Sei personaggi*, altre volte travolti da aspirazioni utopiche come il desiderio di coniugare spirito e realtà concreta; perennemente in lotta con la degradazione materica, trovano una condizione pacificata solo dimettendosi dal mondo come fa Cotrone quando si rifugia nella villa della Scalogna. Se infatti Serafino Gubbio pare trovare la soluzione astraendosi dal mondo pur rimanendo al suo interno, quella dei *Quaderni* finisce per essere solo una fase transitoria, nella lettura di Artioli, che sottolinea come alla conclusione del percorso, nei *Giganti della montagna*, il destino di chi vuole rimanere sospeso tra spirito e materia sia segnato dalla perdita:

Non è un caso se i frammenti della *Favola* recitati da Ilse in ciascuna delle prime tre fasi [...] sono altrettante varianti sul *tópos* della perdita. Perdita duplice, conforme allo statuto anfibio di Ilse: contro Cotrone, dimissionario dagli uomini, deve difendere le ragioni del terrestre; contro i Giganti, corpi senz'anima, deve avallare i diritti dello spirituale. I tormenti dell'incarnazione, rinnegati dal Mago per la beatitudine angelica e non avveriti da chi, essendo solo materia, ha scordato l'Origine, riguardano solo lei, creatura sospesa, ancora nel corpo e già fuori dal corpo.¹⁵

Se Artaud riassume, come si è detto, l'Artioli studioso, per altri versi Pirandello forse distilla il nucleo motore della sua ricerca, vale a dire la fascinazione per il dilemma irrisolvibile, la passione per la ricerca in quanto scavo che non può che essere interminabile. Nello studio dell'agrigentino la sua ricerca si esplica in maniera esemplare come percorso fatto di personaggi irrisolti, immersi nella costante lotta tra spirito e carne; una ricerca che si muove in un labirinto quasi borgesiano, scavando all'interno del testo alla ricerca della matrice, inseguendo il lavoro dell'autore attraverso le novelle da cui romanzi e drammi traggono origine per andare oltre, come in un gioco di scatole cinesi, alla ricerca delle fonti occulte; una ricerca, insomma, sempre consapevole che il percorso non può che essere *in fieri*, rimanere incompleto come i *Giganti*, e proprio per questo lascia inevitabilmente spazio per un ulteriore viaggio interpretativo. È una *quête* – quella dei personaggi

¹⁵ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello* cit. p. 108.