

LIA FAVA GUZZETTA (ROMA)

L'INEDITO *MUSICAL* DELL'ULTIMO PIRANDELLO:
UN CALEIDOSCOPIO POLISEMICO E MULTICULTURALE

ABSTRACT

An unpublished Musical by Pirandello: a polysemic and multicultural kaleidoscope – The fact that Pirandello conceived the idea of writing a *Musical* was well known, but the recent discovery of the actual text and the musical score, in the archive of Guido Torre Gherson, agent of the writer while he lived in Paris, has shed some light on his final years and writings. The findings are discussed in the context of his late theatrical and fictional works, such as *I giganti della montagna*.

KEYWORDS: Pirandello, Torre Gherson, Theater, Musical, Broadway

L'argomento del convegno *Dal dialogo al polilogo* mi ha suggerito l'idea di parlare in questa sede di un importantissimo inedito pirandelliano, che si trova in Friuli, in un Fondo di documenti appartenuti a Guido Torre Gherson. Ne è stata data in tempi recenti qualche notizia su organi di stampa ed emittenti locali e nazionali¹ ma in realtà esso è stato studiato finora soltanto da un piccolo gruppo di studiosi, del quale io stessa faccio parte (Fava Guzzetta 2014). Questo gruppo di lavoro ha dato origine ad un Comitato Inediti Pirandelliani (C.I.P.) allo scopo di approfondire la conoscenza dei rapporti fra Torre Gherson e Pirandello e di studiare i testi inediti dello scrittore presenti nel citato Fondo, archivio personale di Guido Torre Gherson, originario di Rivignano (Udine)².

L'archivio Torre Gherson prende il nome infatti da Guido Torre Gherson impresario di Pirandello nel periodo parigino, ed è conservato a Rivignano (Friuli) presso Giuseppe Paron, nipote di Angelina Paron (Rivignano 1917–2000) vedova ed erede universale di Guido Torre Gherson (Paron e Pedersoli 2008; Pronkh-Paron

¹ Vedi un servizio nel 2010 su TV2000 ed un servizio di Rita Micoli per il TG3 Friuli Venezia Giulia (con intervista al prof. Vincenzo Orioles dell'università di Udine). Vedi anche Cällari 1986, Cirio 1986, Genovese 1986.

² Il C.I.P. è costituito dai professori: Enrico Cottignoli (Università di Bologna) presidente, Vincenzo Orioles, linguista (Università di Udine) coordinatore scientifico, Pietro Frassica (Università di Princeton), Lia Fava Guzzetta (Università LUMSA di Roma), Sebastiana Nobili (Università di Bologna), Giacomo Sebastiano Pedersoli (Docente Scuole medie superiori, Udine), dott. Giuseppe Paron, erede di Guido Torre Gherson e proprietario dell'archivio.

2009)³. Egli, intorno agli anni Venti e Trenta, viveva a Parigi e, in quanto promotore di spettacoli fra l'Europa e gli USA, intratteneva rapporti con autori e traduttori di testi teatrali, compositori di musiche di scena, impresari. Il suo archivio pertanto è ricco di carteggi, fotografie, registrazioni sonore, locandine, documenti di carattere amministrativo e finanziario, traduzioni e dattiloscritti di testi teatrali, alcuni dei quali attribuibili a Pirandello⁴. Lo scrittore intrattene rapporti con lui a partire dal 1929 nel periodo in cui, deluso dalle vicende teatrali e politiche italiane, abbandona l'Italia, per vivere fra Parigi, Berlino e l'America, "in esilio", come egli stesso dice, definendosi "viaggiatore senza bagaglio". La vedova di Guido Torre Gherson, morendo, lascia i suoi beni al nipote Giuseppe Paron, che è quindi proprietario del Fondo, e col quale il CIP ha avuto rapporti continuativi per diversi anni al fine di studiare le preziose carte e darne via via notizia attraverso due convegni i cui Atti sono stati pubblicati (Fava Guzzetta 2012 e 2013). Una ricognizione dei materiali del Fondo venne condotta dagli operatori della Soprintendenza archivistica della regione Friuli-Venezia Giulia affiancata dalla Soprintendenza ai beni librari della regione Sicilia nonché dalla Direzione della Biblioteca Luigi Pirandello di Agrigento, e specificamente dalle dottoresse Jacono e Capobianco, per portare a termine tutto l'iter burocratico per la valutazione di tali documenti, in parallelo con il lavoro degli studiosi che hanno messo a fuoco l'importanza degli anni parigini di Pirandello. Il perno fondamentale per capire tale periodo è senz'altro la figura di Guido Torre Gherson, vero *deus ex machina* di rapporti, conoscenze, relazioni, esperienze pirandelliane importantissime nel vissuto personale ed artistico della scrittore nell'ultimo decennio della sua vita, caratterizzata da soggiorni prolungati e frequentissimi nella capitale francese che fra gli anni Venti e Trenta è investita da tutte le ondate di novità e sperimentazioni, nel periodo di più significativa operatività delle avanguardie artistiche non solo europee.

Tutto passava da Parigi a livello di poesia, musica, pittura, teatro, e Pirandello in quegli anni era riconosciuto ed apprezzato all'estero più che in Italia per la carica innovativa della sua opera (non a caso ricevette il "Nobel" nel '34) tanto da essere invitato a tenere una conferenza alla società degli scrittori, proprio a Parigi, dove intrattiene rapporti con importanti italianisti francesi come ad es. Benjamin Cremieux che traduce alcune sue novelle pubblicate col titolo *Le livret rouge*⁵ da un piccolo editore parigino, la *Librairie Stock*.

³ Il volume di Pronkh-Paron, come dichiarato dall'autore, vuole essere "un omaggio" allo zio Torre Gherson e al "maestro Pirandello" e "rivive quegli anni dell'evoluzione culturale delle avanguardie del '900 a Parigi. [...] cronache vive e vissute dagli appunti dello zio dell'autore, Guido Torre Gherson, in prima persona". Non un saggio scientifico, dunque, ma un volume ricco di reali notizie biografiche, sia pure fra divagazioni e fantasie.

⁴ Un registro delle opere e documenti contenuti nel Fondo Torre-Gherson si trova in Pedersoli 2014. Giacomo Pedersoli, curatore del fondo, mi ha fatto gentilmente dono, con lettera autografa, di una copia del volume.

⁵ Nell'opera di Jacques Boncompain si dice che nel giugno 1931 in occasione di una riunione della SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Français) vengono resi noti i nomi

Importantissimo non solo perché agente di Pirandello, ma anche per il ruolo di mediatore delle frequentazioni parigine dello scrittore, Guido Torre Gherson fu una personalità poliedrica interessantissima, di cultura molto eclettica e brillante, musicista egli stesso, esperto di esoterismo e membro dell'importantissima *Société Magnétique de France*⁶. Ebreo d'origine nonché appartenente ad un ramo particolare della massoneria italiana come “massone del re”, si era rifugiato in Francia perché perseguitato dal Fascismo, entrando in contatto con la massoneria francese. Proprio in ragione di queste relazioni, aveva la possibilità di ospitare artisti scrittori poeti di passaggio a Parigi in quegli anni di crisi economica, in uno spazio che la Massoneria francese metteva a disposizione con la funzione di circolo culturale, o a volte perfino di foresteria, sotto la direzione di Lylyan Bussel, ex attrice e moglie di un importante massone francese. In tale spazio, utilizzato in passato come laboratorio per la fabbricazione di bambole e giocattoli, e ora denominato *bungalow*, avvenivano gli incontri più strani ed impensati fra artisti senza lavoro, pittori in cerca d'ispirazione, danzatori e ballerine già noti ma in difficoltà, provenienti da diverse parti del mondo. Protetti da Guido Torre Gherson, familiarizzavano agevolmente scambiandosi esperienze ed esercitando in amicizia le loro *performances*, con rappresentazioni improvvisate e divertenti, promosse dall'entusiasmo creativo di Gherson anch'egli attento alle novità teatrali e musicali dell'epoca (Paron e Pedersoli 2008; Pronkh-Paron 2009). Questo luogo fu frequentato assiduamente da Pirandello, divertito ospite, prestigioso e molto *gâté*, che ha modo di incontrarsi lì con amici carissimi, anch'essi frequentatori assidui, come ad es. Massimo Bontempelli e la sua giovane amante Paola Masino⁷. Soprattutto Bontempelli era attratto dalle novità musicali del tempo, presenti a Parigi, come i concerti jazz, i primi musical, che peraltro affascinavano lo stesso Pirandello. Quest'ultimo si era accostato alla musica contemporanea proprio al momento dei

dei “nouveaux sociétaires” del giugno 1931 fra i quali figura quello di Luigi Pirandello (Boncompain 2013: 105). Nello stesso volume si farà notare che tra il 1924 e il 1926 a Parigi sono stati rappresentati *Il piacere dell'onestà* (1918), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Così è se vi pare* (1918), *Vestire gli ignudi* (1923), e *Enrico IV* (1922). Segue poi questa interessante notazione che riporto in traduzione mia: “Quando nel 1926 Pirandello viene a Parigi per presentare alcune delle sue opere [...] André Rivoire, presidente, che lo accoglie presso la commissione, può fargli osservare ben a ragione che ‘negli ultimi due anni nessun autore francese ha avuto rappresentate a Parigi tante opere come voi’ e può pregarlo di ‘essere il messaggero che porterà alla vostra società il ricordo amichevole della nostra recente intesa fraterna’”.

⁶ Si sa che a Parigi era molto sentita tutta la tematica dell'occultismo che influenzava le varie poetiche artistiche del tempo sia in letteratura e pittura, sia nella musica. Perfino Debussy propone la creazione di una “Société d'ésotérisme musical” (vedi a tal proposito Malvano 2008). Anche Pirandello era attratto dall'esoterismo fin dalla giovinezza dopo il suo rientro in Italia dalla Germania e a partire dai suoi rapporti con Capuana nella cui conversazioni erano spesso presenti argomenti e teorie teosofiche, occultistiche, spiritualistiche.

⁷ Pirandello, mette in scena, com'è noto, nel programma della Compagnia del teatro d'arte che egli dirige, *Nostra Dea* di Bontempelli, autore delle musiche. In tale occasione viene per la prima volta scritturata l'attrice Marta Abba, che sarà d'ora in poi la vera “musa” del successivo teatro pirandelliano.

suoi rapporti con Bontempelli e Malipiero⁸ e in occasione della sua collaborazione con Marinetti per la rappresentazione della sintesi marinettiana *Vulcano*, messa in scena proprio da Pirandello, anche con la collaborazione di Prampolini (Fava Guzzetta 2009). Anche il singolare “sogno mimico” pirandelliano *La Salamandra* (1928), si era giovato della collaborazione musicale di Bontempelli e del futurista Prampolini, e per la prima volta aveva esibito sulla scena quello strumento molto caro a Pirandello che è il sassofono⁹ e che ritroveremo nell’inedito *Musical*, scritto proprio negli anni parigini. Certamente Pirandello vive intensamente questi rapporti in quest’ambiente di libertà e fantasia creativa in consuetudine con artisti di vario tipo, musicisti, giocolieri, attori circensi, danzatori, clowns, e sperimentatori del suono come sicuramente era Luigi Russolo, assiduo frequentatore del bungalow, anch’egli veneto-friulano come Torre Gherson. Russolo, dopo la firma del manifesto del 1913 *L’arte dei rumori* aveva lanciato proprio a Parigi le sue nuove teorie sulla musica dei rumori con l’invenzione di nuovi strumenti come il “rumonarmonico” utilizzato nella *pantomima futurista* al *Théâtre de la Madeleine* a Parigi, nel 1927. Non è possibile dare conto della ricchissima documentazione e delle molteplici presenze, ma certamente si può affermare che questo clima ha molto contribuito alla creazione dell’atmosfera magica, fra realtà e sogno, dell’ultima opera incompiuta dello scrittore, *I giganti della montagna* (1938). Tale clima ruota tutto intorno alla figura di Guido Torre che è un vero mago dell’atmosfera del *Bungalow* e che putacaso veniva chiamato *Cotron*, che negli ambienti massonici parigini significava proprio “mago da strapazzo”, ed è interessante notare che il personaggio centrale della pièce pirandelliana porta il nome di Cotrone (Paron e Pedersoli 2008).

In questi stessi anni ed in questo clima nasce anche il *Musical* pirandelliano che dovrebbe essere studiato specularmente al testo dell’opera incompiuta, sulla base delle nuove acquisizioni critiche. Infatti, mentre *I Giganti* rappresentano le suggestioni poetiche e filosofiche ispirate da quel clima, il *Musical* ne rappresenta la leggerezza: un *divertissement* che in quello stesso clima si matura e viene esibito, un’ironica considerazione della molteplicità del reale fruito quasi come gioco e occasione di allegria, a ritmo di danza e nella fluidità musicale dello scorrere del tempo e degli eventi.

Ciò che si sapeva prima della scoperta di questa “commedia musicale”, come la definisce Pirandello, era legato a certi appunti pirandelliani affidati ad 8 “foglietti” autografi contenenti il progetto di una commedia di questo tipo: una sorta di piano riassuntivo dal quale si poteva rintracciare una trama riferibile all’attuale testo (Cirio 1986). Ma niente di più. Dunque si credeva che il progetto non fosse stato mai portato a termine.

⁸ Pirandello ha scritto infatti il libretto de *La favola del figlio cambiato* nel 1932, musicata da Malipiero, pubblicata nel 1933 e messa in scena nel 1934.

⁹ Nel recente saggio di Giuseppe Faustini si segnala che “Pirandello spesso frequentava diversi jazz club di Manhattan in particolare i locali notturni di Harlem” (Faustini 2017: 242).

Il testo del *Musical* presente nel Fondo Torre Gherson scritto da Pirandello è invece un testo completo, in tre *Atti* più un *Epilogo*, corredato da 18 canzoni, la prima attribuibile allo stesso Pirandello, che ha anche seguito la creazione delle altre. Di tutte esiste la musica che risulta nata da collaborazioni tra Gherson e Jack Berls, un musicista che però, secondo il Paron, biografo di Gherson, sarebbe solo un nome inventato da quest'ultimo (Pronkh-Paron 2009: 22). Il testo dell'intero *Musical*, comunque, risulta di molto interesse perché è caratterizzato proprio dalla poliedricità del suo orizzonte comunicativo che si potrebbe definire polisemico. È un testo per così dire *plurimo*, sia nella macrostruttura dell'insieme, spazi e tempi, sia per le possibili ipotesi di ricezione cui esso si orienta, sia per quanto riguarda l'operazione drammaturgica suggerita dalle didascalie, molto dinamica e mobile, tanto da evocare la figura del caleidoscopio. Rispetto all'operare noto del suo autore, questo *Musical* rappresenta una dimensione di ulteriorità per la sua forma nuova mai ancora sperimentata da Pirandello, e per la lingua, che non è più l'italiano ma il francese: la commedia si intitola infatti *C'est ainsi*¹⁰, intendendo lo scrittore esprimere fin dal titolo l'intenzione di rivolgersi ad un pubblico non soltanto italiano. Nel *Fondo* sono presenti due traduzioni della stessa commedia, una in inglese, l'altra in inglese americanizzato, con il titolo *Just like that*, che testimoniano l'impegno di preparazione di uno spettacolo a Broadway della commedia stessa. Spettacolo che non ebbe luogo per motivi vari, non ultimi i difficili rapporti con la traduttrice Irma Bachrach, lo svernante lavoro di controllo e supervisione pirandelliana relativa alle canzoni (sia per i testi sia per la musica), e alcune difficoltà di ordine organizzativo e incomprensioni fra i collaboratori. Di tutto ciò esiste nel fondo ricchissima documentazione, peraltro confermata da riscontri in alcune lettere di Pirandello a Marta Abba (Pirandello 1995). La struttura del lavoro, veramente dinamica e caratterizzata da una visione che si potrebbe definire "polidialogica", si basa su luoghi dell'azione scenica molteplici e mostra una continua dialettica realtà/sogno, interni/esterni, apparenza/verità. Il primo atto si svolge in Florida, in occasione di una ricca festa di compleanno allietata da un'orchestra jazz. La grande sala è piena di gente varia per cultura, per colore della pelle, per professioni, per ricchezza e condizione sociale. In tale variopinta atmosfera ludica la giovane americana protagonista, Lorna Page, dovrà annunciare il suo fidanzamento con uno dei suoi ben tre corteggiatori, di diversa provenienza e nazionalità: un francese, uno scozzese ed un argentino, mentre è presente anche un quarto personaggio amico d'infanzia di Lorna che non la corteggia ma che le è molto caro condividendo con lei la passione per il volo (la donna possiede infatti un brevetto di pilota!). Questo tema ha un valore molto simbolico negli anni prossimi peraltro all'impresa di Lindbergh¹¹:

¹⁰ Il lettore di Pirandello conosce l'uso che Pirandello fa dell'avverbio "così": *Così è se vi pare*, *Se non così* (titolo che diventerà in seguito *La ragione degli altri*), *La pena di vivere così* etc.

¹¹ Il 21 maggio 1927 Charles Lindbergh compie il primo volo transoceanico senza soste dall'America all'Europa atterrando proprio a Parigi. L'impresa, seguita dai mezzi di comunicazione del mondo intero, attribuì all'aviatore statunitense la definizione di "eroe dell'aria".

è metafora di esplorazione e attrazione di nuovi orizzonti e, al contempo, apertura ad un dialogo con altri mondi, si direbbe una moltiplicazione del dialogo stesso come forma, verso una pluralità possibile di interlocutori raggiungibili velocemente mediante il volo.

Nel secondo atto la molteplicità viene rappresentata facendo perno sull'incertezza della decisione di Lorna in relazione alla sua necessità di scegliere il fidanzato. L'azione scenica si svolge nell'atmosfera onirica della sua camera da letto nella quale ella sogna le possibili ipotesi di una sua vita futura con il nobile francese René o con lo sportivo scozzese William o con il grande ballerino di tango Don Pablo Rodriguez. Attraverso lo svolgimento drammaturgico, nonché i molti suggerimenti di regia presenti nelle didascalie, Pirandello mette in campo una capacità di gioco e di ironia basata proprio sul concetto di una realtà multipla e non univoca, che richiede linguaggi anch'essi multipli, e una capacità di continuo superamento dei limiti noti, sia rispetto alla logica dell'azione sia in ordine alle espressioni linguistiche, e alla stessa sintassi teatrale che esige di essere arricchita da molti significanti nuovi quali suoni, colori, dissolvenze etc. Peraltro un confronto continuo caratterizza le situazioni, si tratti del mondo blasonato e ammuffito della madre di René di fronte alla irrompente modernità di Lorna, o della prospettiva di una numerosa figliolanza cara a Rodriguez ma che ovviamente spaventa e scoraggia Lorna, o del modernissimo orizzonte delle scoperte scientifiche sulla velocità dei trasporti confrontati con l'arcaicità del mondo primitivo e magico della giungla brasiliana dove, nel terzo atto, si troveranno catapultati da un incidente aereo i personaggi, sempre fra realtà e sogno, a rischio perfino, ad un certo punto, di essere letteralmente mangiati dai componenti di una tribù. La ridda di situazioni e trovate escogitate da Pirandello, in questo tellurico terzo atto, dà spessore e visibilità al confronto fra l'alta civiltà tecnologica degli aviatori, il volto dell'America, il divertimento dei partecipanti alla festa del primo atto, e la condizione quasi preistorica di questi *primitivi*, presenti nell'ultima situazione onirica che costituisce il passaggio al terzo atto della commedia. In esso lo spettatore assiste ad un vero confronto di civiltà, ad uno speculare scambio di codici, ad una necessaria nonché rischiosa interlocuzione fra *diversi*: gli uni protagonisti di una vita all'origine del proprio percorso di civiltà, con le loro maschere e danze, le loro magie e superstizioni, gli altri costretti dalle circostanze a tentare di comunicare l'altrettanto legittima esistenza di un mondo non più magico, ma reale, tecnologico e moderno, lontanissimo da quei riti e credenze. L'impegno è quello di dimostrare, in un'altalena di suspense, gioco, ironia, canto, quanto varie possano essere le forme di vita e di comunicazione su questo umano pianeta tanto che il dialogo dovrà moltiplicarsi, diventare in qualche modo "polilogo" per cercare nuovi modi e possibili approdi, arrivando perfino ai confini della civiltà, attraverso imprevedibili incontri. Sembra che lo scrittore voglia proporre la prospettiva, o il destino, dell'uomo moderno come vicenda di inevitabili sconfinamenti e mescolanze. All'acme delle vicende rappresentate in questo *Musical*, infatti, la soluzione della storia viene proposta in definitiva da un

ulteriore sconfinamento, mediante un inevitabile ritorno alla dimensione fiabesca, ed una reintroduzione della magia con la figura della *sorcière*, con una situazione di agnizione che rivela la presenza del figlio del vecchio re della tribù, con il riconoscimento del potere sacro del dono attraverso l'esibizione del collier verde, che può far ricordare allo spettatore la collana di perle nel magico clima, anch'esso fra realtà e sogno, della commedia *Sogno ma forse no* (1929), che appartiene allo stesso periodo creativo dell'ultimo Pirandello. In tale clima Lorna finalmente scoprirà e rivelerà il suo amore per il suo amico d'infanzia Charles, proprio colui che non l'aveva mai corteggiata, e il *Musical* si avvia all'epilogo, dopo essere passato attraverso una ridda di situazioni dinamiche e multiple che muovono la scena in una continua, caleidoscopica instabilità, che ben si attaglia alla forma nuova del *Musical* cui Pirandello gioiosamente approda come ad un nuovo modello operativo del suo lavoro di autore teatrale. Egli arriva così a produrre un'opera basata su quella fluidità da lui sempre ricercata come immagine della vita che il teatro, a suo dire, deve incarnare. Il *Musical* dunque, col suo continuo miscuglio di parlato e cantato, mescolanza e alternanza di registri e di generi, compresa la danza, dislocazioni spaziali, sconfinamenti dalla realtà al sogno, dalla coscienza all'incoscienza, dall'ombra alla luce, dalla ragione alla magia e al surreale, in un costante gioco di rifrangenze speculari, consente allo scrittore, giunto ormai sulla soglia finale del suo percorso, di lasciare un ultimo messaggio sorridente uscendo dall'esperienza dell'effimero e del relativo, già precedentemente vissuti con angoscia, per godere invece proprio di questa labilità e molteplicità, passando dal "così è (se vi pare)" al semplice "così è" della vita in quanto tale, nella sua varietà ed imprevedibilità. Infatti, alla fine di questo *Musical*, proprio nell'*Epilogo*, Lorna Page dando l'atteso annunzio del suo fidanzamento, motiverà la sua scelta dichiarando che per lei l'uomo dev'essere come un cocktail, cioè come la vita stessa, risultante dall'insieme di molti gusti, profumi e sapori. Piuttosto che l'angoscia dell'effimero, del frammentario, del relativo, dunque, in questo sorridente ammiccare dell'ultimo Pirandello, ci si prospetta un dolce, ironico sguardo finalmente leggero e conciliante, proprio nella forma stessa del *Musical*, che non a caso si avvia a conclusione sull'onda sonora dello *slow*: *Un uomo deve essere come un cocktail*. Un cocktail che rappresenta una vera icona, capace di offrire in modo ulteriore "l'uno, nessuno e centomila" non per denunciare il disagio interiore di una assenza di identità ma per *cantare* (letteralmente) e rinnovare, quasi in un giocoso movimento caleidoscopico, l'ultima immagine dell'uomo pirandelliano. Il quale, al momento di partire, lascia ai suoi spettatori del mondo nuovo, la sorpresa di un sorridente saluto, attraverso l'allegria di una canzone¹².

¹² Va detto che il testo originale di questa canzone (numero 17) manca nel fondo Torre Gherson, così come la numero 16. Il curatore, Giacomo Pedersoli, afferma di avere egli stesso "integrato quanto mancante nell'originale per completare l'opera", coerentemente con la trama del *Musical* (Pedersoli 2014: 165).

BIBLIOGRAFIA

- BONCOMPAIN, J. (2013): *De Dumas Fils à Marcel Pagnol. Les auteurs aux temps modernes (1871-1996)*, Honoré Champion, Paris.
- CALLARI, F. (1986): "Proprio like that", *Théâtre en Europe*, 10, 105-11.
- CIRIO, R. (1986): "Stasera si recita a Broadway", *L'espresso*, 22 giugno, 104-6.
- FAUSTINI, G. (2017): *Luigi Pirandello. Studi e ricerche*, Metauro Editore, Pesaro.
- FAVA GUZZETTA, L. (2009): "Marinetti, Pirandello, il fuoco, la Sicilia", in EAD: *Tra Simbolismo e Futurismo. Verso sud*, Metauro Editore, Pesaro.
- FAVA GUZZETTA, L. (2012): *Pirandello. L'ultimo decennio*, in ORIOLES, V. (ed.) (2012), cit.
- FAVA GUZZETTA, L. (2013): *Pirandello e il Musical: l'ultima oltranza*, in ORIOLES, V. (ed.), (2013), cit.
- FAVA GUZZETTA, L. (2014): "Pirandello tra futurismo e Musical", in VAN DEN BOSSCHE, B., BONCIARELLI, S. (eds.): *La collaborazione artistica nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze, 111-9.
- GENOVESE, N. (1986): "Musical per Broadway", *Gazzetta del Sud* (edizione di Messina), 10 dicembre (inserto-supplemento *Pirandello – Omaggio allo scrittore siciliano*, sezione *Il cinema*).
- MALVANO, A. (2008): "Une société d'ésotérisme musicale. Claude Debussy e la matrice esoterica del suo rapporto con il fruitore", *Nuova rivista musicale italiana*, Gennaio-Marzo 2008, 79-98.
- ORIOLES, V. (ed.) (2012): *L'ultimo Pirandello (1928-1936)*, Editrice "Il calamo", Roma (Atti del Convegno Latisana-Rivignano 11 dicembre 2010).
- ORIOLES, V. (ed.) (2013): *A Lignano per studiare Pirandello*, Metauro Edizioni, Pesaro (Atti del convegno di studi del 28-29 settembre 2011).
- PARON, G., PEDERSOLI, G.S. (2008): *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel*, Edizioni "Fondo Torre Gherson", Latisana (Udine).
- PEDERSOLI, G. (2014): *Tutto sul Pirandello parigino*, ed. pro manuscripto, 2014 (tutti i diritti riservati al Fondo torre Gherson, di Latisana (UD)).
- PIRANDELLO, L. (1995): *Lettere a Marta Abba*, ORTOLANI, B. (ed.), Milano, Mondadori.
- PRONKH-PARON, G. (2009): *Metekos*, Edizione in proprio (S.I.A.E Rep. N. 2009005549).