

## El ritmo de las palabras, del cuerpo, de la tierra en el “cuntu” de Vincenzo Pirrotta

Domenica Centinaro  
Universidad de Murcia  
[domenica.centinaro@um.es](mailto:domenica.centinaro@um.es)

Traducido por Annalisa Di Grigoli

### Palabras clave:

Vincenzo Pirrotta. Narración oral. Musicalidad de la palabra. Ritmo. Performance.

### Resumen:

Toda la obra se desarrolla sobre el análisis de los rasgos característicos del arte del *cuntista*, grabador y dramaturgo Vincenzo Pirrotta. Sus interpretaciones tienen un excepcional sentido del ritmo, un virtuosismo vocal poco común y una notable energía y presencia escénica. El arte de Pirrotta se inserta en el sector de la oralidad en el que las palabras se transforman en sonidos, se convierten en hechos únicos e irrepetibles, capaces de ejercer poder y generar un tipo particular de placer, precisamente por la capacidad altamente musical y rítmica. Havelock, para definir la psicología de la ejecución poética homérica, habla del hechizo tejido por la Musa, en el que la palabra se convierte en la voz del placer inconsciente procurado por «módulos rítmicos, verbales, vocales, instrumentales y físicos que se ponen en movimiento todos juntos y todos están de acuerdo en su efecto» [Havelock, 1963/1983: 119/126].

Las representaciones de Pirrotta también revelan una particular condición psicológica, con poderes casi hipnóticos, propia de una cultura exquisitamente oral. Toda la obra tiene como objetivo demostrar que, incluso en presencia de un texto escrito, la marca distintiva de su arte se remonta al alma de la oralidad, en la que la palabra como acontecimiento sonoro vive en una relación especial con el tiempo, inseparable de la conciencia humana. Es un retorno ancestral a los orígenes, al encanto de la tierra, a la importancia de los rituales y al uso del dialecto que se convierte en una verdadera partitura rítmica. El estudio se desarrolla sobre el uso de textos, grabaciones de video y sobre el análisis interdisciplinario de fuentes literarias y artísticas.

## The rhythm of words, of the body, of the earth in Vincenzo Pirrotta's "cuntu"

### Key Words:

Vincenzo Pirrotta. Oral narration. Musicality of the word. Rhythm. Performance.

**Abstract:**

The entire work develops on the analysis of the characteristic traits of the art of the *cuntista*, recorder and playwright, Vincenzo Pirrotta. His performances show an exceptional sense of rhythm, uncommon vocal virtuosity and a remarkable energy and stage presence. Pirrotta's art is part of the oral tradition in which words are transformed into sounds, which become unique and unrepeatable events, capable of exercising power and generating a particular type of pleasure, which originates in a highly musical and rhythmic ability. Havelock, in order to define the psychology of Homeric poetic execution, talks about the witchcraft woven by the Muse, in which the word becomes the voice of unconscious pleasure caused by «rhythmic, verbal, vocal, instrumental and physical modules set in motion all together and all agree in their effect» [Havelock 1963/1983: 119/126].

Pirrotta's performances reveal, in the same way, a particular psychological condition, with almost hypnotic powers, typical of an exquisitely oral culture. The entire work aims to demonstrate that, even in the presence of a written text, the distinctive mark of his art is to be traced back to the soul of orality, in which the word as a sound event has a special relationship with the time, inseparable from human consciousness. It is an ancestral return to the origins, to the charm of the land, to the importance of rituals, to the use of dialect, which becomes a real rhythmic score. The investigation develops on the use of texts, on the use of video recordings and on the interdisciplinary analysis of literary and artistic sources.

---

## Vincenzo Pirrotta

El cuntista Vincenzo Pirrotta domina la escena dramática contemporánea, gracias a una continua experimentación capaz de combinar memorias históricas y cuestiones sociales de la tierra de Sicilia, los ritmos y sonidos del dialecto y las características performativas propias de la oralidad. Sobre el escenario se convierte en un verdadero cuerpo sonoro capaz de sacar a relucir el alma de sus personajes, de su tierra, de sus orígenes, el alma misma del narrador que vive en cada sonido y gesto. La marca distintiva de su estilo, además de una potente fisicidad y una notable energía, es atribuible al timbre de su voz, en busca de un lenguaje fuertemente rítmico, musical, vivo, vibrante y sonoro. Características sin duda atribuibles a su formación como cuntista, desarrollada junto al gran Mimmo Cuticchio<sup>1</sup>. De hecho, las representaciones del cuntista muestran un uso particular de sonidos y ritmos, capaz de evocar imágenes precisas y

---

<sup>1</sup> Mimmo Cuticchio está considerado el último de los cuntisti y es uno de los mayores exponentes de la "Opera dei Pupi".



---

proyectar al público directamente en el corazón de los hechos narrados. La lengua de Pirrotta se convierte así en la voz de un pueblo y una tierra. El narrador mismo afirma que su dramaturgia surge de la necesidad de contar con sus palabras el grito del pueblo, el grito de los oprimidos [Observatorio de las Artes y la Escritura en Sicilia, 2015]. De ahí el carácter disruptivo de su voz, que se convierte en un instrumento capaz de encantar y trastornar al mismo tiempo. En sus interpretaciones, el ritmo adquiere una importancia considerable y se convierte en el principio generador sobre el que se construye la palabra, el cuerpo, el personaje mismo.

## El cuntú

*U Cuntu*, en el dialecto siciliano, indica tanto la historia que se cuenta como el acto narrativo real. Se basa en la narración particular de los relatos épicos caballerescos que tuvieron lugar en las plazas y que, gracias a la nueva generación de cuntistas, llegaron al teatro a través de una experimentación dramática de considerable interés, capaz de conjugar pasado y presente.

Se caracteriza por un ritmo sincopado y por una escansión métrica particular e interesante, presente en la narración de las batallas. En consonancia con los cánones de la oralidad, la vocalidad, los gestos corporales y las expresiones faciales son sus rasgos característicos y herramientas dramáticas.

Teniendo en cuenta las diferentes actuaciones de los *cuntisti*, también podemos establecer que el predominio de la vocalidad sobre los gestos o viceversa puede variar de un intérprete a otro. En las fases de mayor implicación emocional también asistimos a una evidente alteración de la respiración y la repetición de módulos rítmicos regulares que se remontan a criterios fisiológicos y no textuales que se inscriben en la psicología de la ejecución poética, ampliamente tratada por Havelock.

Concretamente, analizandolas narraciones de Vincenzo Pirrotta y su maestro Mimmo Cuticchio, se puede ver cómo en la primera, junto al uso



del vocalismo extremo, hay un gesto particular y un uso particular del cuerpo. Cuticchio, en cambio, durante el cuntu, permanece, siempre con las piernas bien ancladas en la plataforma, limitándose a pequeños movimientos o al latido del pie, solo en las partes que subrayan el ritmo de la narración.

Pirrotta, por tanto, aunque sigue los pasos del maestro, en muchos aspectos se aparta, llevando al extremo la espectacularización del cuntu. Dentro de sus representaciones, también es esencial hacer una distinción más entre las representaciones que se adhieren a los cánones de la narración pura y las representaciones en las que el cuntu entra en la escena dramática. En el segundo caso estamos asistiendo a una mayor corporalidad y presencia escénica, una vocalidad disruptiva, una mayor espectacularización del cuntu caracterizado por timbres más duros y mayor tensión rítmica.

Sobre eso, Pier Giorgio Nosari [2004: 12] hace una distinción entre narración pura en la que los únicos instrumentos dramáticos están representados por el cuerpo y la voz del cuntista, que se convierte en un simple narrador y una narración dramatizada en la que el *narratore* recupera elementos de la escena<sup>2</sup>.

Un símbolo característico del cuntu es la espada, que puede ser de madera o hierro, y que junto con el latido del pie representa una válvula de alivio durante la apnea del cuntu. Por tanto, la espada se identifica como un instrumento de subrayado rítmico, como un condensador de energía, como un símbolo que anticipa la acción.

## **Características de las representaciones orales**

Para demostrar la perfecta adherencia de las representaciones de nuestro narrador a las representaciones típicas de las culturas orales, será importante definir el fenómeno de la oralidad en sus principales aspectos, a través del análisis de las funciones expresivas de la oralidad en escena, la

---

<sup>2</sup> Pier Giorgio Nosari, también define un *narratore* como un tipo particular de actor que no interpreta al personaje, sino que lo cuenta junto con la historia contada.



---

relación entre los elementos corpóreos y la narración, la musicalidad de la palabra.

Walter J. Ong, Eric A. Havelock y Bruno Gentili han trazado las líneas esenciales de la oralidad, a través de un análisis claro y preciso de la interpretación oral en la cultura griega más antigua, en la que el arte de la memoria y la fascinación de la palabra adquieren relevancia no solo desde un punto de vista puramente artístico, cultural y social, sino también psicológico.

La fuerza de la palabra como sonido es el rasgo distintivo de todas las culturas o representaciones artísticas que conservan residuos de oralidad; incluso en presencia de un texto, este último se convierte, de hecho, en una voz capaz de difundir células físicas y fónicas, una intriga verbal y somática que despierta la imaginación del oyente. El público se sumerge entonces en la escucha, gracias a la acción centralizadora, unificadora e interiorizadora del sonido que «[...]llega simultáneamente desde todas las direcciones: el oyente está en el centro de su propio mundo auditivo, que lo envuelve haciéndole sentir inmerso en las sensaciones y en la existencia misma». [Ong, 1982/2017: 118].

Otro elemento predominante de la oralidad es el ritmo, no solo como función biológica y cognitiva capaz de facilitar el proceso de aprendizaje mnemónico verbal, sino también desde un punto de vista semiótico, psicológico y estético. La regularidad de la ejecución es capaz de generar un placer casi hipnótico; el narrador utiliza la seducción primitiva ejercida por la estructura rítmica para establecer una relación de emocionalidad con el público y transportarlo, a través de una serie de estímulos auditivos y visuales. Según la tesis de Giulia Ceriani, todo se establece a partir de una coordinación temporal y periódica entre factores de estimulación perceptiva y acción receptiva. Por tanto, las representaciones narrativas se caracterizan por una relación de identificación y participación emocional entre la audiencia y el narrador [2003:194].



Para concluir, el arte de la narración oral utiliza asociaciones rítmicas y narrativas en las que la función principal está expresada no solo por la palabra, como evento sonoro, sino también por el gesto, los reflejos motores, las expresiones faciales, la construcción del cuerpo del intérprete dentro de un ritmo y en el escenario.

De aquí se puede entender que la vitalidad de la narración no es simplemente la fuerza del hecho narrado, sino la enunciación narrativa actual, ligada a la ocasión, a la reacción del público, al estado de ánimo del narrador, al contexto performativo, a factores sociales y psicológicos, que nunca se repetirán de la misma manera. Todo esto da el carácter de unicidad a las representaciones orales: nunca veremos dos *cunti* idénticos, aunque sean cuntados por el mismo cuntista.

### **El ritmo como estrategia de narración**

El ritmo representa un componente básico de la organización perceptiva humana y se configura como una forma de construcción del tiempo. Teniendo en cuenta que el tiempo está íntimamente ligado a la memoria, la narración oral se ha valido y por tanto hace uso de este estrecho vínculo, en el que el propio ritmo adquiere no sólo poder generativo y conservacionista sino que se convierte en su principio regulador, una estrategia de representación capaz de gestionar lo emocional y la actividad cognitiva del actor y del espectador, un código de conexión entre ellos. Giulia Ceriani subraya sus características a nivel biológico y simbólico [2003: 57]

El ritmo representa el [...] puente, el enlace, el código de conexión frágil y preciso entre la significación y el mundo físico: solicita automatismos mentales y reacciones motoras, sustrato biopsíquico de las limitaciones fundamentales, para preparar al organismo al desmantelamiento de la continuidad temporal y percibir el significado, así como producirlo, de manera significativa y reconocible.

El propio Pirrotta da testimonio de su importancia. Durante la entrevista telefónica realizada en Junio de 2019, en relación a las



---

características del ritmo como principio generador, dentro del cual se inserta un camino narrativo rítmico, precisó: «El ritmo y la métrica son fundamentales [...] A veces escribo un personaje partiendo de un ritmo desde el cual construyo la palabra y el personaje mismo. [...] En *Eumenidi*, el personaje de la Pitia nace de un ritmo que late en tres y sobre ese ritmo inserté las palabras y creé el personaje mismo».

El ritmo en este caso representa no solo un principio generador, sino también una recurrencia reconocible y mensurable sobre la que crear la memoria del propio personaje.

La iteración de motivos rítmicos, «representa un tipo de narratividad perspectiva» [Ceriani 2003: 117] que induce a la creación de un modelo regular, respondiendo a la previsibilidad de la audiencia, que es inducida a disfrutar cuando el retorno del motivo rítmico satisface su expectativa. Por lo tanto, el ritmo representa un conjunto de reglas que tienen como objetivo crear un estado de equilibrio entre la mente y el cuerpo del intérprete, entre él y el público.

Del análisis de los videos de los espectáculos y de las entrevistas realizadas con el narrador se desprende que el ritmo, en el arte de Pirrotta, adquiere particular relevancia y se convierte en punto de referencia de toda la narración: sirve para definir una escansión formal precisa, establece niveles de regularidad, marca el tiempo de la acción, crea el personaje, niveles de actividad de conexión con el público, representa la partitura de la historia.

Por lo tanto, el ritmo debe analizarse no solo en relación con la dimensión verbal, sino también en el nivel de los gestos y el movimiento. Pirrotta enfatiza su importancia, incluso en contextos de improvisación, que son característicos de la narración oral.

Cada gesto lleva consigo una memoria del personaje y esto constituye por un lado una serie segura de posturas y actitudes, y al mismo tiempo una ayuda para mi libertad interpretativa, de modo que cuando, en un contexto de improvisación, quiero recordar un personaje mencionado anteriormente, me bastaría solo un gesto. En las *Eumenidi*, por ejemplo, el personaje de la



Pitia se caracterizaba por un simple, pero preñado, gesto de la mano que casi parecía marcar, trazar en el aire su propia profecía. La transformación de Clitemnestra en Orestes se produjo a través de un recorrido que realicé detrás de la imagen de un cuadro de Francis Bacon, un desnudo de espaldas, y la gradualidad de la transición se subrayaba con una respiración jadeante. La reelaboración de la técnica del *cuntu* permite un repertorio de nuevas soluciones expresivas: desde la investigación sobre la voz hasta el ritmo. [Vincenzo Pirrotta, 2009: 31-33]

El gesto asume así una función cognitiva y comunicativa y responde a esas leyes de la textura verbal del relato oral, ligadas al acto o acontecimiento y establecidas a partir de una cadena de asociaciones narrativas y rítmicas. El ritmo está íntimamente ligado al cuerpo del narrador, al peso, al fluir del movimiento, al espacio, a su forma de estar en la escena. A menudo surge de un estímulo interior y musicalidad que se materializa en el escenario a través de movimientos involuntarios que Pirrotta define como ancestrales y que caracterizan la singularidad de cada evento performativo. Así nacen dos componentes rítmicos y musicales: uno definido por ritmos, movimientos y sonidos buscados y deseados por el narrador y el otro caracterizado por movimientos involuntarios y una musicalidad que nace directamente del cuerpo del narrador que se convierte en un verdadero cuerpo sonoro en movimiento.

En la narración de Pirrotta, la elección del dialecto también responde a una necesidad musical y rítmica precisa. Partiendo del estudio de los sonidos arcaicos sicilianos, el narrador plantea la hipótesis de una estrecha relación entre el dialecto siciliano y el ritmo griego, en particular asocia el tetrayámbico griego con la forma del *cuntu* [Revista Arabeschi, 2014].

También explota la variedad de acentos e inflexiones que ofrece el dialecto y que varían no solo según una ubicación geográfica diferente sino también en relación a una pertenencia social diferente, reuniendo la musicalidad de las diferentes manifestaciones del argot dentro de una misma obra y adaptando el registro lingüístico que más le caracteriza a cada personaje. Así, utiliza el lenguaje de los campesinos de Partinico, las inflexiones de los pescadores de atún de Favignana y Trapani, la jerga del





inframundo de Palermo, *u baccagghiu*, las lamentaciones de la Semana Santa de las Madonie, las canciones de los prisioneros de la *Vicaria*<sup>3</sup>.

Los ritmos del dialecto se utilizan, por tanto, para evocar la voz más profunda de la tierra, del sufrimiento, de las contradicciones, de la ferocidad, de las pasiones, de los orígenes, que deben ser narrados con el poder de un lenguaje fuertemente evocador, típico de la oralidad. Esta constante y minuciosa investigación tiene su plena expresión en los timbres y ritmos mediterráneos que caracterizan a las *Eumenidi* y *U Ciclopu*.

### ***Eumenidi***

En *Eumenidi*, Pirrotta evoca los trágicos acontecimientos de la casa de los Atrides, utilizando los rasgos característicos de una oralidad disruptiva, en la que el mito revive y vibra a través de colores extremos, ritmos arcaicos, danzas propiciatorias, cuntú y diálogo teatral. La escritura oral está llena de sonidos, ecos, imágenes impregnadas de violencia brutal: es la ferocidad de las Erinni que muestran toda su animalidad e inmundicia en el indecente gatear de los actores sobre el escenario y en el áspero lenguaje del *baccagghiu*, el argot del inframundo siciliano. Ya desde el Prólogo, Pirrotta, sin camisa y con una espada, utilizando el poder hipnótico del cuntú, pinta el escenario de la tragedia.

La entrada de la Pitia en el templo produce «[...] una visión tremenda [...] que hace retroceder con miedo, pero es sólo el comienzo de una atroz caída al precipicio de una lengua muy oscura.» [Rimini, 2015: 124]. El sentimiento de horror y culpa está representado de manera sublime por una partitura rítmica compuesta de palabras y cuerpo, subrayada por una percusión en vivo capaz de arrastrar al público al corazón palpitante de la tragedia, de una tragedia que se vuelve moderna, universal, actual. Lo que hace única a la representación es la seducción que surge de la explosión de sonidos y gestos, de la potencia hipnótica de la percusión, de la presencia

<sup>3</sup>La *Vicaria* es una prisión en Palermo.



del cuerpo del actor que se expresa «[...] en formas de acción pura, de acción bailada»[Mango, 2003: 291].

En *Eumendi* Pirrotta hace un experimento importante: a partir de las técnicas, aprendidas del maestro Cuticchio, descompone el cuntú en varias voces sin renunciar al ritmo hipnótico que lo caracteriza. En el primer *stasimo*, en cambio, inserta ritmos cercanos a una tradición muy fuerte del área mediterránea: la *tammurriata*, con la que se representa la furia de las Erinni. En la obra en cuestión, Pirrotta utiliza diferentes acentos e inflexiones: los dioses hablan en italiano y preservan la estructura métrica y las cualidades del lenguaje de Pasolini [Rimini, 2015: 123], Oreste habla el lenguaje de los campesinos de Partinico y Clitennestra, se caracteriza por un canto diatonal ya utilizado en *N'gnanzou*, muy parecido al *cialome* de los pescadores de atún de Favignana.

## Ciclopu

De los pocos fragmentos disponibles en el *Ciclopu*, se evidencia la importancia del ritmo y el sonido a lo largo de la obra. Es importante precisar que existen dos versiones del *Ciclopu*, la primera se representó en Palazzolo Acreide en 2005 y la segunda en el Teatro Stabile de Catania el 3 de enero 2008. La segunda está subtitulada *L'alba dei Satiri*. En la misma Pirrotta utiliza la técnica de la diatonalidad, empleada por el coro en los cantos que anticipan y siguen la ceguera del *Ciclopu*. El narrador mismo, aclarando el alcance de los aspectos rítmicos, musicales, vocales y corporales de la obra, explica cómo el estudio de algunos ritmos, utilizados en la traducción de Pirandello, originó la musicalidad del hecho performativo. La búsqueda de Baco y el deseo de volver a lo dionisiaco se expresó a través de los ritmos de las lamentaciones de la Semana Santa de las Madonie, en cambio, muchos coros se caracterizaron por las expresiones dionisiacas típicas de algunas fiestas folclóricas tradicionales sicilianas, que encuentran máxima expresión en una faloforia, no presente en Eurípides, que celebra la ofrenda de vino de Odiseo a los sátiros que dan vida a una



danza orgiástica, de carácter fuertemente rítmico, puntuada por los ritmos populares antes mencionados, en la que sodomizan a Silenus con palos [Revista Arabeschi, 2014].

La entrevista en video realizada por la revista *Arabeschi*, (de 13.15 minutos), inserta fragmentos del espectáculo en los que se evidencia la impronta altamente rítmica, musical y física que Pirrotta pone en su arte. El ritmo se convierte en un factor determinante capaz de representar la monstruosidad y la naturaleza salvaje del Ciclopu y el sufrimiento y la fatiga de Ulisse. Tanto en *Eumenidi* como en *Ciclopu*, Pirrotta reúne «en un mismo segmento expresivo el timbre arcaico del *cuntu* y la fibra mediterránea de la percusión africana, con el añadido [...] de una fisicidad violenta y enérgica del actor» [Rimini, 2015: 76]. Son sonidos y ritmos febriles, tribales, arcaicos, que palpitan con acentos y erotismo y se convierten en la voz de los instintos primordiales.

## Conclusiones

Para concluir, el arte de Pirrotta se caracteriza por la vehemencia con la que narra el presente utilizando el pasado, su voz, sus ritmos primordiales, sanguíneos y extremos. Por lo tanto, estamos en presencia de una “escritura oralizada” [Guccini, 2004: 15], que surge precisamente a partir de las características fónicas de la lengua, de las acentuaciones típicas del lenguaje, de la capacidad mimética del dialecto, capaz de ofrecer una visión real y sin escrúpulos. La oralidad de Pirrotta surge no solo en las partes *cuntate*, que tienen su origen en una tradición exquisitamente oral y que nunca se fijan definitivamente en un texto escrito, sino también en la experimentación dramática. El texto escrito responde, de hecho, a la necesidad de fijar y transmitir, sin alterar, las peculiaridades de las representaciones orales, caracterizadas por un lenguaje vivo, vibrante y sonoro. De hecho, si se examinan de cerca los textos, es evidente que conservan los rasgos exclusivos del mundo típicamente oral. Por ejemplo, en *Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*, el sacerdote, en contraste



con la ferocidad de la acción que está realizando, canta con una voz muy dulce y un tono decididamente oralizador: [Pirrotta, 2015: 76]

[...]Lustrucchiùlustru du lustruc'allustra  
Lustrucchiùlustru du lustruc'allustra  
Lustrucchiùlustru du lustruc'allustra[...]

El arte de Pirrotta se caracteriza por el ritmo, los gestos y la musicalidad de la palabra, todos elementos atribuibles a manifestaciones orales. Vincenza Di Vita, destaca sus características innovadoras: [ 2015: 116]

La oralidad se renueva, por tanto, en la representación continua en la escena a través de las obras y el relato que nunca se desprende de la renovada relación con el público, no siguiendo el texto sino las reacciones del público, una magia alienante, respiraciones y miradas en las que se teje la armonía de la violencia de una historia iterada y rítmica.

Incluso en presencia de un texto escrito, la palabra como acontecimiento sonoro nunca renuncia a su función natural: llegar directo al corazón del espectador y emocionar, provocar y abrir conciencias [Arabeschi Magazine, 2014].

## BIBLIOGRAFÍA

- CERIANI, Giulia, *Il senso del ritmo. gravidanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Roma, Meltemi, 2003.
- DI VITA, Vincenza, «Vincenzo Pirrotta tra cunto e Sacre-vie nell'apocalisse di un faro al buio», en M. Arpaia, A. Albanese, C. Russo (Eds), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Nápoles, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2015, 116.



- GENTILI, Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milán, Feltrinelli, 2006.
- GUCCINI, Gerardo, «Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità che si fa testo», en *Prove di Drammaturgia*, anno X, n. 1/2004, 15.
- HAVELOCK, Eric Alfred, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 1983, [Edizione originale *Prefaceto Plato*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1963].
- MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- NOSARI, Pier Giorgio, «I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione», en *Prove di Drammaturgia*, anno X, n. 1/2004, 11-12.
- ONG, Walter Jackson, *Oralità e Scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, ottobre 2017, [Edizione originale, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982].
- PIRROTTA, Vincenzo, «Proseguire fuggendo la via della tradizione», en *Prove di Drammaturgia*, anno XIV, n. 2/2009, 31-33.
- PIRROTTA, Vincenzo, *Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*. Palermo, Glifo, 2015.
- PIRROTTA, Vincenzo, «Vincenzo Pirrotta» [vídeo en línea], en *Osservatorio delle arti e scrittura in Sicilia*, Youtube, [https://youtu.be/fOSmF5C57\\_M](https://youtu.be/fOSmF5C57_M), [consultado el 10-01-2022].
- RIMINI, Stefania, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro mondo di Vincenzo Pirrotta*, Bongi di San Miniato, Titivillus, 2015.
- RIMINI, Stefania, «Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta» [vídeo en línea], en *Rivista Arabeschi*, Youtube, <https://youtu.be/3hdUhkI-3JM>, [consultado el 5-01-2022].

