

Altre  
visioni

129

Stefania Rimini

# Le maschere non si scelgono a caso

*Figure, corpi e voci del teatro-mondo*

*di Vincenzo Pirrotta*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-401-1

  
Titivillus

*A Mari,  
che sa prendersi cura anche dei miei pensieri*

## Indice

p. 9	<b>Premessa</b>
15	<b>1. Non si dovrebbe mai debuttare</b>
24	1.1. <i>Avere un'infanzia in Sicilia</i>
33	1.2. <i>Tu eri un bugiardo</i>
37	1.3. <i>Ho cominciato a respirare con lui</i>
42	1.4. <i>Io penso in siciliano</i>
48	1.5. <i>Voc-azione</i>
53	<b>2. Nord sud ovest est: la Sicilia come geografia dell'anima</b>
55	2.1 <i>L'acqua era tutta un lamento</i>
64	2.2 <i>La favola triste di Enea e Giufà</i>
70	2.3 <i>mPalermu</i>
76	2.4 <i>Pirandello sottosopra</i>
85	2.5 <i>E la luna bussò...</i>
92	2.6 <i>Il valzer della Storia</i>
101	2.7 <i>La vita (e il teatro) in controluce</i>
111	<b>3. Qui siamo sangue dei greci</b>
112	3.1 <i>Prove per una tragedia siciliana</i>
120	3.2 <i>Tammurriata nella terra del rimorso</i>
130	3.3 <i>Polifemo in salsa folk</i>
143	<b>4. Battiti di teatro civile</b>
150	4.1 <i>Litanie del boss</i>
159	4.2 <i>Sangue chiama sangue</i>
166	4.3 <i>La parte maledetta</i>
181	<b>Appendice</b>
	<i>a cura di Simona Scattina</i>
183	Teatrografia
188	Bibliografia
198	Videointerviste
201	Indice dei nomi

## PREMESSA

Nel quadro attuale degli studi di teatrologia troviamo, ancora una volta, al centro il profilo dell'attore: l'impressione generale è che attraversiamo una fase di 'crisi'<sup>1</sup>, di polverizzazione e ridefinizione di competenze professionali ritenute un tempo statutarie, a cui si aggiunge una progressiva – e ormai felicemente irrevocabile – ibridazione di codici, destinata a ribaltare molte delle acquisizioni del secolo scorso. Lo stato di incertezza e di ebollizione in cui versa la figura dell'attore va inteso nel senso di un ripensamento critico, come contrazione o dissolvimento di esperienze cruciali del '900 (si pensi alla pedagogia teatrale, al training, ma anche all'antropologia), ma anche nel senso di un rilancio<sup>2</sup>: esiste infatti la possibilità che dalle ceneri di una gloriosa tradizione di padri, spesso crudeli nei confronti dei figli<sup>3</sup>, sorgano modelli recitativi in grado di inaugurare nuove modalità espressive che promettono di stupire per qualità, quantità e consistenza.

<sup>1</sup> Marco De Marinis dedica al tema un ampio saggio che resta fra gli scritti che meglio affrontano il problema in termini di sintesi e nuove formulazioni: cfr. M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: crisi e trasmutazioni dell'attore oggi*, «Culture Tetrali», n. 13, autunno 2005, ora in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 341-366. Oltre a indicare le ragioni di un'identità attoriale frantumata ed esplosa, lo studioso enuclea e descrive quattro categorie che possono essere assunte come paradigmi delle trasmutazioni in atto: «attore performer», «attore narratore», «attore sociale» e «attore meticcio» si situano, infatti, dentro la maggior parte degli orientamenti della microsocietà dello spettacolo post novecentesco fornendo puntuali, ma non rigide, formalizzazioni teorico-pratiche.

<sup>2</sup> Cfr. F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995; M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003; M. Schino, F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

<sup>3</sup> Significativa in tal senso la posizione di Taviani secondo cui «i cosiddetti "padri" della regia non possono essere in alcun modo considerati padri» a causa della trasmissione di «ricette immangiabili» oppure dell'«ineffabile peso di un'eredità non trasmessa» (F. Taviani, *Discutere regia*, «Prima Fila», giugno 2004, pp. 13-14).

In particolare nel panorama della scena italiana, ricca di fermenti e per lo più divisa tra la consacrazione di esperienze comunitarie (in massima parte votate a contaminazioni transmediali) e il recupero di primattori solisti, la parabola artistica di Vincenzo Pirrotta si presta a essere considerata come un'interessante anomalia perciò è stata scelta come oggetto di questo studio, che è la prima monografia sistematica sull'attore-autore. Il primo elemento degno di nota riguarda la singolarità della *institutio* di Pirrotta, basata su due scuole apparentemente contraddittorie: l'Accademia dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico e la bottega di Mimmo Cuticchio. Nel primo capitolo si propone una ricostruzione proprio delle dinamiche della formazione di Pirrotta, nel tentativo di definire il suo profilo rispetto al modello dell'attore-autore. Innanzitutto sono inquadrare e sottolineate le affinità e le parentele con i protagonisti della nuova scuola siciliana, indispensabili per cogliere il puntuale radicamento all'interno di una realtà che, negli ultimi anni, è stata capace di conquistarsi importanti riconoscimenti, oltre i confini isolani, nel contesto italiano ed europeo. L'analisi ripercorre le linee evolutive del suo apprendistato, con riferimento al ruolo centrale svolto dalle avventure di un'infanzia, non per caso più volte (e in più forme) reinventata all'interno della sua produzione, con precisi richiami alla relazione con il suo primo maestro e all'adozione del dialetto come lingua-madre. L'approfondita ricostruzione del rapporto con Cuticchio serve a chiarire la particolare inclinazione performativa di Pirrotta, che consiste nella capacità di utilizzare la voce come potente strumento di comunicazione della sua, particolarissima, poetica. L'apprendistato 'a bottega', e poi l'acquisizione del pieno possesso delle tecniche del cunto, gli consente, infatti, di scomporre qualsiasi stringa testuale attraverso ritmi e sonorità di grande effetto, secondo un procedimento impiegato in quasi tutti gli spettacoli, a marcare una specifica cifra espressiva. La scelta del dialetto lo proietta in un particolare segmento della categoria dell'attore-autore, apparentandolo alla genealogia nobilissima del teatro italiano di Dario Fo, Eduardo De Filippo, Massimo Troisi ma anche Giovanni Testori o Franco Scaldati. La cifra della *lexis* di Pirrotta sta nel non assecondare la tentazione dell'espressionismo e dell'artificio linguistico, se non nei termini di una poesia acustica, tutta votata alla sonorizzazione delle parole, accentuando la dimensione corporea, fisica e materna, delle forme dialettali. Emerge da questa prima sezione il ritratto di una vocazione che patisce, consapevolmente, i molti influssi della geografia di appartenenza ma che altresì presto si mostra in marcia verso la conquista di una identità tutta da reinventare.

Il regesto completo della produzione artistica di Pirrotta copre a oggi un arco di tempo di più di dieci anni e annovera un numero consistente di interpretazioni, di scritture drammaturgiche e regie teatrali, liriche e cinematografiche: dopo un attento spoglio di tutti i titoli ho scelto di concentrare l'attenzione su quelle opere che prevedono una diretta riscrittura da parte dell'autore, privilegiando la traccia che consentisse di disegnare un convincente ritratto di attore-autore, ovvero di "attore-che scrive". È forse, infatti, questa la marca più incisiva di Pirrotta, il profilo in cui la novità del suo impianto retorico-figurale e performativo emerge con più vigore: in questo senso la catalogazione dei testi e degli spettacoli ha seguito un criterio non strettamente cronologico, ma tematico. In ragione del metodo di analisi e delle scelte adottate, ho deciso pertanto di non prendere in considerazione gli spettacoli in cui Pirrotta figura soltanto nel ruolo di attore, anche se spesso si tratta di prove molto interessanti (come il recente *Otello* di e con Luigi Lo Cascio), che risultano però fuori fuoco rispetto a un'idea di autorialità forte e autonoma. Per le stesse ragioni non si fa cenno ai pur rilevanti sconfinamenti in campo operistico e cinematografico, che esulano dal modello di indagine prescelto, dedicato alla centralità della scrittura e dell'interpretazione per la scena.

Nelle coordinate di tali criteri, il *corpus* delle opere è stato analizzato secondo tre diverse, non rigide ma rigorose, traiettorie.

La prima traiettoria, indagata nel secondo capitolo, riguarda la costruzione progressiva di un paradigma isolano fatto di storie, leggende, paesaggi urbani, portati in scena attraverso formule diverse (il cunto, la performance epica, il dramma narrativo), a evidenziare la persistenza nell'immaginario pirrottiano di una sicilitudine non oleografica, bensì pugnante, eroica, piena di un pathos che non disdegna anche le punte dell'esacerbazione e del rancore. All'interno del capitolo trovano spazio sia le prime prove, come la *Trilogia della Zisa*, fibrillante di umori e voci popolari, sia gli adattamenti di capolavori della letteratura siciliana, che in anni recenti hanno impegnato Pirrotta in un laborioso corpo a corpo con la dizione alta di Vincenzo Consolo e Gesualdo Bufalino, e con la lingua inaudita di Vincenzo Rabito.

Il terzo capitolo è condotto sui binari della seconda traiettoria di indagine: il processo di vivificante ricreazione dei classici greci. La formazione accademica presso l'INDA conduce Pirrotta verso la sperimentazione di un modo originale di traduzione musicale soprattutto dei cori, con l'adozione di sonorità e ritmi dialettali e di mirate contaminazioni mediterranea-

nee. Dall'effervescenza creativa suscitata dal contatto con i testi del passato nascono spettacoli di grande impatto, che proiettano l'attore-autore nel cono d'ombra e di luci del "ritorno all'antico", tendenza che si rivela ben presente in varie accezioni nella scena contemporanea italiana ed europea. In questo quadro, dopo le prime, rilevanti, prove datate all'ultimo decennio del Novecento, l'analisi si concentra sulle due prove più mature di Pirrotta, *Eumendi* e *'U Ciclopu*, esempi di una feconda ibridazione di stili e di linguaggio. Restano escluse dall'analisi approfondita le regie e interpretazioni di *Filottete* (2007) e *Le Donne al Parlamento* (2013): si tratta di una rinuncia sofferta, dovuta alla fortuita mancanza di una sufficiente documentazione di entrambi gli spettacoli, sia negli archivi pubblici sia nell'archivio privato di Pirrotta: l'annuncio di una prossima ripresa del *Filottete* lascia sperare nella possibilità di un recupero di materiali di prima mano, che potranno costituire l'oggetto di un futuro studio, che sarà da considerarsi un *addendum* al presente lavoro.

L'ultimo capitolo si muove sulla traccia della terza traiettoria, a indagare un altro aspetto molto marcato nella produzione artistica di Pirrotta: l'impegno civile. Sebbene si tratti di una caratteristica presente – con sfumature diverse – in ogni messa in scena, qui si mettono a fuoco le tre opere in cui il legame con l'attualità si fa più stringente per l'esplicita denuncia del fenomeno mafioso o della piaga della pedofilia. La pluralità delle forme adottate (monologo, tragedia, atto unico) assegna all'attore-autore un posto speciale all'interno della categoria di "teatro civile", solitamente iscritto, nel genere della monodia epica, all'orazione per una voce sola.

In generale la presentazione di ogni opera segue uno schema articolato in due campi: l'analisi condotta sui copioni degli elementi propriamente drammaturgici; la ricognizione critica delle opzioni di scrittura scenica, compiuta sul campo e sulle fonti primarie e secondarie. Questo schema si è rivelato il più adatto alla lettura della polarità, sempre attiva nelle opere di Pirrotta, tra invenzione (o traduzione) testuale e recitazione/organizzazione dei coefficienti scenici: un modello che, nella sua impareggiabile dissipazione energetica, necessita di uno sguardo almeno doppio (alla pagina e al palco).

La buona fortuna editoriale dei testi di Pirrotta ha consentito di consultare le versioni 'definitive' di quasi tutte le opere prese in esame; per i testi non ancora pubblicati ci si è basati sui copioni originali, spesso densi di appunti e cancellature, come nel caso de *La Sagra del Signore della nave*, ma comunque ben leggibili e coerenti, a quanto è risultato, con l'edizione

dello spettacolo: infatti, pur lavorando spesso sul fronte dell'improvvisazione (soprattutto nel caso dell'impiego delle tecniche del cunto), Pirrotta sente come indispensabile l'appoggio testuale, e al testo dedica il primo tratto del suo processo di invenzione.

Luca Ronconi, scomparso proprio in questi giorni, ebbe modo di dire che il compito di una buona formazione attoriale è «fornire a un giovane gli strumenti tecnici per durare», altrimenti si rischia che venga liquidato «con la stessa rapidità e la stessa indifferenza con cui si fa carta straccia del quotidiano del giorno prima»<sup>4</sup>. Dall'intensità della diretta emozione che ho provato assistendo, fin dai suoi esordi, alle opere del giovane talento di Partinico, ma ancora di più per tutto quanto è emerso nel corso di questo studio, mi sono convinta che Vincenzo Pirrotta abbia i numeri per durare.

#### *Nota e ringraziamenti*

Alcune pagine presenti nel volume sono già apparse, sebbene in versione ridotta, in altri luoghi, di cui si dà notizia qui di seguito: *Appunti per un'Orrestia siciliana*, in V. Pirrotta, *Eumenidi*, con note di M. Centanni e S. Rimini, Acireale-Roma, Bonanno, 2010, pp. 55-62; *(Tra)vestimenti sacri. Vincenzo Pirrotta e lo scandalo della pedofilia*, «Biblioteca teatrale», nn. 107-108, luglio-dicembre 2013, II, pp. 79-94.

Un primo sentito ringraziamento va a Vincenzo Pirrotta e Nancy Lombardo, per aver messo a mia disposizione il loro archivio, concedendomi il privilegio di una serie di visite guidate fra carte e documenti. Esprimo viva gratitudine a Elena Servito, Valentina Arriva, e Caterina Andò che con pazienza e sollecitudine mi hanno aiutata a recuperare i materiali variamente collocati presso l'Istituto Nazionale del Dramma Antico e il Teatro Stabile di Catania. Ringrazio la redazione di «Hystrio», per avermi spedito tutte le recensioni dedicate a Pirrotta; Giuseppina Maurizi, per aver condiviso i bozzetti degli spettacoli, che hanno ispirato molte delle pagine di questo libro; Monica Cristini per le preziose scansioni, che hanno risolto un momento di difficoltà. La maggior parte del lavoro di documentazione

<sup>4</sup> Si tratta del testo della lezione tenuta in occasione del conferimento della *laurea honoris causa* in Dams all'Università di Bologna, di cui vengono citati alcuni passaggi su «Hystrio» (4, ottobre-dicembre 2004), all'interno del dossier dedicato alle Scuole di teatro in Italia.

si deve all'entusiasmo di Corrado di Mauro, Giuliana Spicuglia e Simona Scattina: li ringrazio per aver voluto percorrere accanto a me una parte importante del viaggio che ha condotto alla stesura del libro. Roberta Incasciato, Alessandro De Caro e Giovanni Tomaselli hanno prestato il loro sguardo e la loro professionalità per la realizzazione della videointervista da cui ho tratto molti spunti: torno a ringraziarli, perché non è mai troppo. Un grazie a Marina Pains per il profetico incoraggiamento a finire: senza il suo input sarei ancora in un mare di ritagli. Monica Centanni ha letto con pazienza e scrupolosa attenzione ogni pagina, dandomi prova – una volta di più – della sua intelligenza e della sua amicizia. A Fernando Gioviale devo non solo un editing accurato ma un'importante lezione di vita. Maria Rizzarelli ha condiviso con me l'emozione degli spettacoli, l'ansia delle presentazioni, la fatica della scrittura: la ringrazio per esserci, sempre.

## 1. NON SI DOVREBBE MAI DEBUTTARE

«Ne sono certo: tutto comincia da dove si nasce».

Dario Fo

«Se si resta ancorati al passato, la vita che continua diventa vita che si ferma – e cioè morte – ma, se ci serviamo della tradizione come d'un trampolino, è ovvio che salteremo assai più in alto che se partissimo da terra».

Eduardo De Filippo,

*Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*

Vincenzo Pirrotta, grazie alla tempranza della sua scrittura drammaturgica e alla peculiare dizione del suo corpo-voce, è uno dei protagonisti della scena italiana contemporanea. Il suo talento coniuga il senso vivo della tradizione siciliana con coraggiosi accenti civili, restituendo così al teatro la sua funzione preminente, cioè quella di spazio cruciale della *polis*, luogo di dibattito e confronto. La matrice più autentica della sua arte risiede innanzitutto in una innata vena antropologica, che si manifesta nella capacità di recuperare le memorie del sottosuolo siciliano, incrostate di storia, lingua e cultura. Al sostrato linguistico-culturale della sua terra (Partinico, Alcamo, Palermo – ma in fondo la Sicilia tutta) Pirrotta abbina, con insolite ma efficacissime ibridazioni, sonorità e orizzonti mediterranei, dando vita a uno stile originale, sempre in bilico fra passato e presente. Oltre all'ingegno drammaturgico, spicca nel panorama contemporaneo per la possente energia del suo stare in scena; la robusta fisicità dei gesti sostiene e accompagna il timbro inconfondibile della sua voce, in grado di restituire tutte le sfumature dell'anima di un personaggio.



Autore, regista e interprete di rara sensibilità, Pirrotta si muove dentro il cono d'ombra e di luci della nuova drammaturgia siciliana<sup>1</sup>, contribuendo a rinnovare, e a tratti perfino a smentire, la tradizione isolana grazie alla faticosa ed esaltante creazione di una lingua, di una musicalità, di uno stile. Insieme con Emma Dante, Davide Enia (sulla costa occidentale)<sup>2</sup>, Spiro Scimone e Francesco Sframeli, Tino Caspanello, Saverio La Ruina (tra le due sponde ioniche dello Stretto), Pirrotta è infatti protagonista di una parabola teatrale dirompente, che dall'ultimo decennio del '900 ha rilanciato le quotazioni della Sicilia come «terra di teatro»<sup>3</sup>, facendo registrare un convinto ritorno al testo, senza escludere però la centralità della dizione scenica. Con la sola eccezione di Emma Dante<sup>4</sup>, tutti questi artisti vestono

<sup>1</sup> Si tratta di un capitolo della storia teatrale italiana contemporanea che attende ancora una compiuta sistemazione teorica, ma di cui si sono variamente registrati impulsi, umori, successi. Il primo riconoscimento dell'esistenza di una 'scuola meridionale' si deve a Renato Palazzi che, nell'ormai lontano 2006, così annotava su «Il Sole 24 Ore»: «Si può dire che da qualche anno a questa parte il laboratorio, la fucina creativa della nostra scena sia inequivocabilmente il Sud, dal punto di vista geografico e non solo geografico» (R. Palazzi, *Il sipario s'alza a sud*, «Il Sole 24 Ore», 3 dicembre 2006). L'intuizione del critico trova puntuale conferma nella riflessione di Anna Barsotti, secondo la quale «il teatro del sud – con la sua tradizione attorica forte, con la sua ritualità atavica condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni dal Novecento al Duemila una vitalità specifica e persistente. Napoli da un alto, l'isola di Sicilia dall'altro: antropologicamente e storicamente terre di teatro» (A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezeria, Vita mia, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 43). Si deve poi a Dario Tomasello un costante aggiornamento sullo *status* della *nouvelle vague* meridionale, con particolare attenzione verso quella siciliana, scandito sul doppio versante della circuitazione spettacolare (grazie alla direzione della fortunata rassegna *Paradosso sull'autore* presso il Teatro Vittorio Emanuele di Messina, in cui hanno sempre figurato autori e attori siciliani) e dell'analisi teorica (si vedano i volumi *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008 e *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2009; il dossier *Dramma sud*, «Prove di drammaturgia», a. XV, n. 2, dicembre 2009, pp. 20-26). Da qualche anno Tomasello ha inaugurato la collana editoriale "Fare testo", all'interno della quale sono state pubblicate le opere di Pirrotta e Tino Caspanello, destinate così a entrare in un futuro prossimo nel novero dei 'classici' della scena contemporanea (cfr. V. Pirrotta, *Teatro*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2011; T. Caspanello, *Teatro*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2012).

<sup>2</sup> Di diversa grandezza ci pare il teatro di Franco Scaldati, ferocemente incarnato nei vicoli di una Palermo popolare grazie al soffio di una poesia che si fa sangue, saliva, sperma, fino a sublimarsi in rito. Sulla parabola artistica di Scaldati si rimanda a *Franco Scaldati*, a cura di V. Valentini, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1997.

<sup>3</sup> Cfr. *Terre di teatro. Per una geografia della scena italiana contemporanea*, a cura di A. Barsotti, «Ariel», a. XX, n. 1, 2006, pp. 56-122.

<sup>4</sup> Dopo la lunga tournée de *La rosa tatuata* (per la regia di Gabriele Vacis) Emma Dante decide di interrompere la propria carriera di attrice per una generale mancanza di stimoli («Ho fatto spettacoli

il doppio abito d'attore e d'autore, e così si inseriscono nel lungo solco di una storia peculiarmente italiana<sup>5</sup>. Non è questa l'occasione per tentare di definire le traiettorie individuali degli «attori-che-scrivono»<sup>6</sup>, legate per lo più a occasioni biografiche e a diversi 'accidenti' del mestiere, ma risulta comunque interessante, ai fini della più ampia indagine su Vincenzo Pirrotta, accennare ad alcune caratteristiche che in fondo accomunano un po' tutti gli artisti citati. È Spiro Scimone a indicare con grande evidenza le ragioni e la necessità del 'doppio talento':

La mia drammaturgia appartiene alla tradizione dell'attore-autore. Nasce, cioè, dal bisogno di recitare. Il punto di partenza della mia scrittura, come l'interpretazione dell'attore, è la ricerca del corpo dei personaggi. Se trovo il loro corpo, troverò le loro parole, i loro silenzi, i loro pensieri, le loro azioni. I personaggi non hanno un corpo astratto e nemmeno un corpo naturale. Il corpo dei personaggi è un corpo teatrale che vive nella rappresentazione attraverso il corpo dell'attore. Nella rappresentazione è indispensabile la presenza dello spettatore. La relazione tra autore, attore e spettatore è per me il teatro<sup>7</sup>.

di cui non mi importava molto, che non mi emozionavano, non mi ferivano...) e per l'oggettiva difficoltà a concepire la propria vita secondo i ritmi della 'compagnia di giro': «Ho pensato che se avessi davvero voluto fare l'attrice di giro, avrei dovuto desiderare proprio quella vita: cioè fare più tournée possibili. Pensare ad essere un giorno come Valeria [Moriconi]... Mi sono demoralizzata, e mi sono detta: "io proprio non ce l'ho la testa per fare questa cosa qua"» (E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2006, p. 40). Recentemente Dante sembra essersi concessa il lusso di qualche 'prova d'attrice' con l'interpretazione del personaggio di Rosa nel film da lei diretto *Via Castellana Bandiera* (Italia, Svizzera 2013) e con la presenza scenica nel suo recente *Io, nessuno e Polifemo*, in cui in verità recita sé stessa. Sul film si veda S. Scattina, *Via Castellana Bandiera: «un western a colpi di clacson», ma al femminile*, «Incontri. La Sicilia e l'altrove», a. II, n. 6, gennaio-marzo 2014, pp. 25-27; sull'ultima produzione teatrale si rimanda a F. Marchiori, *Nella testa di un Polifemo napoletano*, «ateatro.it», 22 settembre 2014, <http://www.ateatro.it/webzine/2014/09/22/nella-testa-di-un-polifemo-napoletano-il-debutto-di-emma-dante-allolimpico-di-vicenza-con-io-nessuno-e-polifemo/>.

<sup>5</sup> Quello dell'attore-autore, come nota opportunamente Anna Barsotti, «è un concetto pieno di sensi, antichi e moderni, declinato diversamente dagli studiosi di teatro che portano lo sguardo sull'Otto e Novecento: attore-artista (Meldolesi), attore-*artifex* (Livio), attore-comico (De Marinis), attore-autore (ma nel senso di "attore poeta" Attisani)» (A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 13). Le riflessioni contenute nel volume consentono di aggiornare il fenomeno dell'attore-autore alle dinamiche tardonovecentesche, anche grazie alla raccolta di un corpus e rappresentativo numero di testimonianze dirette: è a partire da tali considerazioni che tenteremo di analizzare il 'caso' Vincenzo Pirrotta.

<sup>6</sup> F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 158.

<sup>7</sup> S. Scimone, [www.universiteatrali.unime.it](http://www.universiteatrali.unime.it), 2008.