

Raffaella Viccei

Teatro di ombre e di guerra. I Persiani nel XXI secolo

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

ABSTRACT Aeschylus' *Persai*, a tragedy of war, of winners and losers, of sea and blood, of a nature subjugated by man and by which man is subjugated, a tragedy of shadows, of compassion: *The Persians* performed by I Sacchi di Sabbia, *Die Perser* by Dimitër Gotscheff, *The Persians* by Bread and Puppet Theater are significant examples of the contemporary re-thinking of Greek tragedy related to the theatre of war. A critical analysis of these performances allows to address many themes and problems we have been posed in the Editorial of the IV issue of *Visioni del tragico*. *La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*.

KEYWORDS *The Persians* by Aeschylus, theatre of war, I Sacchi di Sabbia, Dimitër Gotscheff, Bread and Puppet Theater.

1. «Le “ombre” di un passante e di una scala...»

«Le “ombre” di un passante e di una scala disintegrati dalla bomba atomica e impressi sulla parete di una casa di Nagasaki». Questa didascalia accompagna una foto in bianco e nero che si intreccia tragicamente ad altre nelle *Pagine cadute dal taccuino di Bouvard e Pécuchet*, sottotitolo di *Teatro e storia*, capitolo che chiude *I cinque continenti del teatro* di Eugenio Barba e Nicola Savarese¹.

I morti trasformati in ombre dalle bombe, i morti insepolti delle guerre, i morti, semplicemente, non smettono di essere presenti nella storia. E nel teatro. Anche quando i morti vengono sepolti irrompono in una storia ri-vissuta a teatro. Nel 427 a.C., ne *I Persiani* di Eschilo, il defunto re Dario irrompe *eidolon*/fantasma/spettro – il primo del teatro occidentale – e molto accadrà con e dopo l'apparizione della sua *ombra*. Dario «personaggio fantasmatico,

¹ Barba, Savarese 2017: la didascalia è a pagina 381, la foto a p. 380.

che porta dal regno dei morti un senso sconosciuto ai vivi. [...] Eschilo ha posto nella sua fantasmaticità la capacità di tessere passato e futuro nella forma di una profezia», ciò che «è necessario o possibile che accada»².

Persai di Eschilo, tragedia di una guerra, di vincitori e vinti, di mare e di sangue, di una natura aggiogata dall'uomo e dalla quale l'uomo è aggiogato, di ombre, di compassione: *I Persiani* de I Sacchi di Sabbia, *Die Perser* di Dimiter Gotscheff, *The Persians* del Bread and Puppet Theater sono esempi significativi, per forme ed estetiche teatrali, per significati, del *re-thinking Greek tragedy* contemporaneo e attraverso questi spettacoli intendiamo affrontare molte delle questioni e dei problemi che abbiamo posto nell'Editoriale di questo numero di Visioni del tragico.

2. *I Persiani* – I Sacchi di Sabbia e Silvio Castiglioni (2023)

2.1. Tempo: 480-(476)-472 a.C.; 2023

480 a.C.: Serse è vinto. Il mare greco che bagna Salamina trascina relitti di navi distrutte da uno scontro feroce; l'azzurro si tinge di rosso: il sangue di giovani soldati Persiani uccisi dai Greci. Nel 476 a.C., quattro anni dopo la battaglia di Salamina, nel teatro di Atene, Frinico affida a un eunuco persiano il difficile compito di annunciare lo scacco matto al re di Persia nella perduta tragedia *Fenicie*. Dopo altri quattro anni, Eschilo fa tornare Serse nello stesso teatro e, con il Re sconfitto, sono in scena i Persiani – anziani consiglieri (Coro) –, un messaggero annunciatore della disfatta, Atossa, madre di Serse, e Dario, il defunto padre e Gran Re, ombra evocata dal Coro e prodigiosamente apparsa.

I Persiani di Eschilo³ non è un mito tragico ma una storia tragica, recentissima e bruciante per gli Ateniesi che nel 472 a.C. erano riuniti a teatro. Tra questi molti avevano combattuto contro i Persiani, altri erano rimasti ad Atene nell'attesa trepidante di un ritorno vittorioso, altri ancora avevano subito perdite irreparabili di padri, figli, mariti. Alcuni Ateniesi dovevano avere ancora vivi nella memoria la visione e l'odore acre del fuoco sacrilego che i Persiani avevano appiccato sull'Acropoli, coprendo di nero e morte i templi e le immagini scolpite degli dèi dai molti colori: per loro le parole dell'ombra di Dario che risuonavano nel teatro alle pendici dell'Acropoli amplificarono certo l'orrore e il dolore dei ricordi: «[e]ssi che, raggiunta l'Ellade, non ebbero timore / di asportare simulacri degli dèi né di incendiare templi. / Distrutte le

² Sacco 2018, p. 416. Inoltre, Dreyer 2012, pp. 291-296, fondamentale dal punto di vista teorico.

³ Garvie 2009. Bridges, Hall, Rhodes 2007.

are, i santuari degli dèi / sono stati abbattuti dalle fondamenta in un cumulo di rovine» (*Pers.* 809-812)⁴.

Di fronte alle tragedie della storia in scena ad Atene nei primi anni del V secolo a.C. le reazioni emotive del pubblico furono senza dubbio diverse. Gli spettatori Ateniesi, tra i quali c'erano anche gli orfani di guerra, non poterono non provare turbamento e pena per i loro morti ma anche esaltazione e ferezza per la vittoria riportata sul nemico. Altri, tra cui in particolare uomini di governo stranieri e ambasciatori, dovettero nutrire ammirazione mista a timore per la grandezza della *polis* ateniese che era riuscita a sconfiggere un impero.

Il pubblico – racconta Erodoto (VI 21) – sciolse il dolore nel pianto durante la rappresentazione di un'altra tragedia di contenuto storico, legata sempre allo scontro greco-persiano, la *Presa di Mileto* di Frinico, il quale, proprio per aver fatto ricordare agli Ateniesi le proprie sventure, fu multato e messo sotto «un'elementare censura» da parte di Atene che, attraverso un simile provvedimento punitivo, imponeva di fatto «una forma di controllo sociale su ciò che era bene mostrare al pubblico cittadino» e poneva limiti alla «libertà di espressione almeno sulla messa in scena di eventi della storia recente»⁵.

Il materiale della storia greca fin dai tempi della *Presa di Mileto* di Frinico era stato percepito come troppo trasgressivo: il caso di tragedie di ambientazione orientale (come i *Persiani* di Eschilo e le perdute *Fenicie* dello stesso Frinico) costituisce il massimo grado possibile di appropriazione di un passato recente. Ma si tratta di una contemporaneità dislocata nell'altrove della corte orientale e della rappresentazione di una sconfitta non dai greci subita, ma da loro inflitta (a Salamina nel 480 a.C.): solo grazie a tale *transfert* e al loro contenuto positivo (la vittoria greca) tragedie simili potevano essere accolte nell'agone⁶.

Assistere oggi a *I Persiani*, tragedia di una guerra reale, segnata da violente contrapposizioni di culture e ideali, è andare alle radici di una delle infinite guerre che da sempre si nutrono di propaganda, che da sempre nascono e sono alimentate da avidità, frenesia di sopraffazione e conquista, odio, annullamento della alterità, delirio di onnipotenza suscitato da una brama di potere che rende ciechi e sordi.

Nel 2023 la compagnia pisana I Sacchi di Sabbia⁷ ha firmato la regia, lo

⁴ Traduzione di Luigi Belloni 1988, qui e in seguito, dove non diversamente indicato.

⁵ Rodighiero 2013, p. 44.

⁶ Rodighiero 2013, p. 136.

⁷ La compagnia, premio UBU 2008, è nata a Pisa nel 1995 e ruota attorno a Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo. A partire dal 2016, in collaborazione con Massimiliano Civica, I Sacchi di Sabbia hanno lavorato sul teatro tragico greco con intelligenti re-visioni dell'*Andromaca* di Euripide, dei 7

spazio scenico e gli oggetti di un allestimento de *I Persiani*: Silvio Castiglioni⁸ ha interpretato personaggi, Coro e un ruolo di narratore extra-eschileo⁹.

In questo tempo di guerre che si moltiplicano per metastasi, cosa possono dirci e mostrarci l'ombra di Dario, Atossa, Serse, cosa un messaggero e i vecchi di un popolo d'Oriente (Coro), che ancora non sappiamo, che non abbiamo ancora visto nelle immagini quotidiane di distruzioni e vite spezzate? Quali emozioni nuove possono far nascere? Quali già provate possono risvegliare in noi che viviamo in una realtà sempre più assuefatta alla scandalosa ritualità della violenza, che siamo tragicamente anestetizzati di fronte al male? «What ancient greek tragedies», in particolare *I Persiani*, «can teach us today»? «What classical greek tragedy» – *I Persiani* – «can teach us about conflict resolution»?¹⁰

2.2. Spazio: Persia, Grecia, teatro

Nel teatro di Atene, la vicenda tragica de *I Persiani* si svolgeva tra un antico edificio arcaico (στέγος ἀρχαῖον, *Pers.* 141), verosimilmente una struttura per assemblee, la tomba di Dario (*Pers.* 647, 659), il palazzo reale, più volte evocato (*Pers.* 159-160, 530, 608), lo spazio extrascenico del mare greco, «presenza inquietante nell'intera tragedia»¹¹.

I Sacchi di Sabbia ne *I Persiani* hanno costruito uno spazio teatrale nello spazio teatrale. Attraverso le azioni dell'attore, accompagnate da una breve narrazione sul luogo e sulla semplice architettura del teatro ateniese di V secolo a.C., sopra un tavolo al centro del palco si è materializzato un piccolo teatro di carta allusivo a quello di Atene che accolse *I Persiani* di Eschilo. Il risultato è un teatrino da spettacolo itinerante o da gioco per bambini, creato con piccoli e pochi elementi dalle semplici forme, una architettura teatrale smaterializzata e astorica, un «rarefatto teatro di oggetti», che sembra uscito dalle tele di De Chirico¹² o, forse più, di Giorgio Morandi.

Contro Tebe di Eschilo e si sono misurati ottimamente con i *Dialoghi degli Dei* di Luciano di Samosata. URL <https://www.sacchidisabbia.com/>, anche per gli spettacoli citati. Guerrieri, Gallo 2006.

⁸ URL <http://www.silviocastiglioni.com/biografia-teatrale-completa>. Ringrazio Silvio Castiglioni per i dialoghi, profondi e ironici, su *I Persiani* e sul teatro.

⁹ Credits completi de *I Persiani* – traduzione di Francesco Morosi (qui citata in 2.3, per *Pers.* 184-199, 911-912, 931-933) – in scena nel 2023 (*première* 19 ottobre) al Teatro Oscar di Milano, con la partecipazione degli studenti del Liceo Classico Sacro Cuore: URL <https://www.oscar-desidera.it/i-persiani/>, anche per alcune immagini. Nella nostra analisi facciamo riferimento a questa *première*.

¹⁰ Riprendendo i titoli di Doerries 2015 e Petro 2022 e rinviando a quanto detto a riguardo nell'Editoriale.

¹¹ Sullo στέγος ἀρχαῖον e per considerazioni sullo spazio scenico: Belloni 1988, pp. 104-106.

¹² Così nella presentazione dello spettacolo, URL <http://www.silviocastiglioni.com/>

All'inizio della tragedia, quando nell'orchestra fa il suo ingresso il Coro (*Pers.* 1-4), Castiglioni dispone e muove, nel teatrino, minute forme geometriche bianche di carta. Farà lo stesso con l'entrata di Atossa, del messaggero, di Serse. Questo spazio teatrale animato mostra una forza che poggia su fertili percorsi di lavoro e ricerca de I Sacchi di Sabbia e di Castiglioni. Della Compagnia toscana vanno ricordati specialmente i lavori compiuti per *La passione di Clermont Ferrand* (2008), *Abram e Isac* (2011), *Pop up. Un fossile di cartone animato* (2013, 2023-24)¹³, spettacolo nel quale la scena è abitata da libri *pop-up* e sagome di carta ed è attraversata da una prassi attoriale incentrata su mani e volto; per Castiglioni, i riferimenti principali sono il mondo delle marionette – incontrato con la tesi di laurea *Sul teatro di marionette di Heinrich von Kleist*¹⁴ e frequentato con il Bread and Puppet Theater di Peter Schumann –, le esperienze formative e di lavoro con l'Odin Teatret di Eugenio Barba e con la danzatrice Katzuko Azuma¹⁵.

2.3. Corpo e voce; narrazione-azione

Atossa, il messaggero e Serse hanno corpi che sono pure forme geometriche: una scelta performativa che si iscrive in uno specifico percorso di *reperformance* del teatro tragico greco sensibile all'idea di una tragedia greca che sia nostra contemporanea¹⁶, mossa dalla ricerca di una prassi e di una estetica performativa attenta a parlare al XXI secolo.

Il corpo dell'attore invece è presente, in primo piano, nel personaggio dell'ombra di Dario e nel narratore extra-eschileo, in due ruoli che si distinguono dagli altri per essere emanazione di mondi 'extra': Dario è fuori/oltre il mondo dei vivi; il narratore fuori/oltre il testo teatrale di Eschilo. Al messaggero tragico (ἄγγελος), portatore di un racconto per più ragioni straordinario, nel quale il male della Persia viene attribuito a «un demone vendicatore o avverso» (*Pers.* 354) e all'inganno ateniese ordito contro un Re incapace di comprendere il volere degli dèi (*Pers.* 355-373), I Sacchi di Sabbia hanno accostato un narratore-commentatore. Questa figura, che sembra nascere da una costola del teatro di narrazione, si differenzia tuttavia da questo soprattutto per due ragioni: perché va a innestarsi su un testo teatrale portante e dominante; perché

¹³ URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/la-passione-di-clermont-ferrand/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/abram-e-isac/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/pop-up/>

¹⁴ Tesi in Storia del Teatro, relatore Sisto Dalla Palma (Università Cattolica di Milano).

¹⁵ URL <https://breadandpuppet.org/>; URL <https://odinteatret.org/>, entrambi i siti anche per la principale bibliografia. Su Azuma, si vedano i molti riferimenti in Barba, Savarese 2018.

¹⁶ Fornaro 2020, pp. 7-11.

si configura quale spazio aperto in cui il principale contenuto tragico viene squarciato da lampi di ironia e battute secondo quello che è un tratto distintivo della Compagnia toscana¹⁷. All'inizio della tragedia, ad esempio, quando Castiglioni veicola l'entrata del Coro, regia e interprete vogliono sottolineare pure che le parole dei vecchi Persiani erano rivolte a un popolo appena uscito dalla guerra: così, nei panni di narratore extra-eschileo, Castiglioni dà voce a quelli che immagina potessero essere i pensieri degli Ateniesi, pensieri di rabbia verso un nemico. Con fare clandestino, mostra un cartello con il 'fumetto' «PERSIANI DI MERDA» o, ipotizzando manifestazioni di contrarietà e disagio da parte degli Ateniesi che vedevano il teatro della loro città 'occupato' dai nemici, fa scorrere un cartello inequivocabile – «VAFFANCULO» –, che tornerà quando verrà annunciato l'arrivo di Atossa.

Questi sconfinamenti, sulla scena, del possibile sentire emotivo del pubblico ateniese sono ben controllati da Giovanni Guerrieri (I Sacchi di Sabbia) e da Castiglioni che hanno una stella polare condivisa: la consapevolezza che Eschilo, nella sua tragedia, ha posto «i Barbari su un piano dignitoso, estraneo al pregiudizio» e che «gli Ateniesi non sono i giudici di una vicenda ai quali il successo conseguito attribuisca il diritto di esprimere, semplicemente, la condanna dei vinti, ma i destinatari di un messaggio che li invita a penetrare la dinamica storica e religiosa di un evento»¹⁸. Eschilo ha rispetto dei vinti e considerazione per l'antica monarchia.

Nel 472 a.C., tra i corpi dei Persiani che gli Ateniesi avevano davanti agli occhi, appare il corpo di Atossa; nel 2023 si vede invece apparire una piccola sagoma dorata di statua-torre alla quale Castiglioni dà forza magnetica specie quando la Regina racconta al Coro la sua inquietudine (*Pers.* 161-162) e il famoso sogno delle due donne, una vestita di pepli persiani, l'altra di pepli dorici (*Pers.* 182-183). Castiglioni sposta i bianchi corpi geometrici e astratti dei Persiani, disponendoli con ordine su un lato del tavolo-scena, in ascolto, poi fa avanzare Atossa. Con una recitazione che ha gli strumenti cardine nelle mani e nella voce, porta in scena il turbamento del sogno.

Per statura erano assai superiori alle donne di oggi, ed erano di una bellezza perfetta. Erano sorelle di una stirpe comune: l'una aveva avuto in sorte di abitare la patria di Grecia, l'altra la terra barbara. E fra loro scoppiava una lite – così mi è parso di vedere. Mio figlio, non appena se ne accorgeva, provava a trattenerle,

¹⁷ Per tutti: *Andromaca* da Euripide e i *Dialoghi degli dei* da Luciano. URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/andromaca/>; URL <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/dialoghi-degli-dei/>

¹⁸ Belloni 1988, p. XII.

a calmarle, le aggiogava al suo carro con cinghie sul collo. E una si inorgogлива per questo equipaggiamento, e offriva docile la bocca al morso, ma l'altra continuava a dimenarsi, finché non lacera con le mani i finimenti del carro, strappa via il morso a forza e spezza il giogo nel mezzo. Mio figlio cade, e suo padre Dario gli si avvicina commiserandolo: appena lo vede, Serse si strappa le vesti dal corpo (*Pers.* 184-199).

Nel dire queste ultime parole, Castiglioni divide a metà la fila ordinata delle forme bianche.

Vestendo di nuovo i panni di narratore-commentatore extra-eschileo, parla della vittoria greca di Salamina che – ricorda al pubblico con intento un po' didascalico – tutti quelli che erano a teatro nel 472 a.C. ben conoscevano e perciò, a quel punto della tragedia, si aspettavano l'arrivo di Serse: ma Eschilo, con un *coup de théâtre*, disattende le attese del pubblico e fa comparire un messaggero, il primo annunciatore dei mali, del totale annientamento dell'esercito persiano (*Pers.* 253-255)¹⁹.

Anche per questo personaggio la forma è spoglia, essenziale; il colore è verde-azzurro, colore del mare e del cielo, della natura, dell'esterno da cui l'ἄγγελος arriva nello spazio cittadino di Susa.

Castiglioni ha valorizzato sia il dialogo tra il messaggero e Atossa, i cui corpi ha fatto agire trasmettendo loro le specificità dell'*ethos*, del *pathos*, della situazione, sia il resoconto della battaglia in mare. Questa azione extrascenica si è svolta su un tavolo più piccolo. Tale separazione ha dato evidenza visiva al diverso luogo della morte della gioventù persiana e della sconfitta del Re, e al diverso tempo, ossia a quel passato in cui il peggio è irrimediabilmente accaduto.

I corpi dei giovani in battaglia, Persiani e Greci, riprendono il colore verde-azzurro del messaggero ma, a questo, si aggiunge il rosso-sangue. L'iniziale disposizione ordinata degli eserciti viene sovvertita, in modo lento, poi sempre più rapido e violento, seguendo il crescendo della concitata brutalità dello scontro narrata da Eschilo. Castiglioni-messaggero racconta e sposta i corpi battendoli uno contro l'altro e facendo emergere le parti rosse quando Eschilo fa immaginare il mare coperto da una distesa di sangue, di corpi a pezzi, precipitati nell'abisso nero del mare e della notte (*Pers.* 426-428).

Atro cambio. L'attore torna al ruolo di narratore extra-eschileo e al tavolo-scena dove è Atossa. Qui racconta la disperazione di Serse (*Pers.* 465-471). Abbassando volutamente il registro rispetto a Eschilo – la contaminazione di

¹⁹ Sul racconto dell'ἄγγελος, Paduano 2020, pp. 43-50.

toni e linguaggi è caratteristica del teatro de I Sacchi di Sabbia – racconta del silenzio calato sul teatro di Atene e commenta che i Greci «non» avevano «fatto una bella figura con quella mattanza».

Castiglioni-Atossa dispone libagioni; compare una radiolina *vintage* rossa con un bottone dorato (l'oro è il colore della Persia: *Pers.*, 3, 79-80, 159) che trasmette le voci del Coro evocatrici dell'ombra di Dario.

Non un altro 'corpo senza corpo' ma un volto (Castiglioni) è l'*eidolon* del Gran Re: un volto che parla dietro a un leggero velo bianco – il velo della morte e sul corpo dei morti – trasformato in una maschera rugosa e smaterializzata grazie a giochi di luce che fanno irrompere una cesura anche nell'estetica da pittura 'metafisica' prevalente in questi *Persiani*, portando una visione perturbante da pitture nere goyesche.

Anche la voce di Dario appartiene al mondo altro; ma come nel volto si intravede la persistenza dell'uomo che Dario è stato così nella voce restano tracce del Gran Re del passato, del suo potere. E di emozioni profondamente umane: il dolore per la fine della Persia, la pietà per i Persiani ancora vivi, il peso distruttivo della *hybris* di suo figlio, il quale ha superato «i limiti del giusto e – in termini politici – ha compiuto una scelta sul mare in contrasto con la tradizione spiccatamente continentale dell'impero» persiano, sottoponendo in modo sconsiderato «il baricentro dell'impero a una prova che non dov[eva] essere tentata»²⁰. Certo, Serse ha fatto precipitare nel baratro la Persia per l'oltraggio che ha compiuto nei confronti degli dèi, imponendo un «giogo sul collo del mare» (*Pers.* 72), costruendo un ponte con «zattere legate da funi di lino» (*Pers.* 69) e chiodi (*Pers.* 71): un atto di *hybris*, quella *hybris* che – ricorda l'ombra di Dario – «sbocciando, ha prodotto una spiga / di rovina, da cui miete un raccolto di molte lacrime» (*Pers.* 821-822).

Senza dubbio, «[l]a colpa di Serse è un τέλος inconfutabile (v. 726), ma Atossa e Dario concordano nel riconoscere che un *daimon* ha avuto un suo ruolo, ha sconvolto la mente del figlio (vv. 724-5)»²¹. E gli effetti del disordine del *daimon* e della tragica sconfitta sono tradotti nel corpo dato a Serse nello spettacolo: una forma simile a un piccolo tronco d'albero rosso e blu, un corpo contorto, deforme, diverso dalle forme geometriche lineari degli altri personaggi; un corpo che si muove con lentezza, portando il peso immane della disfatta, del dolore, della colpa.

«Con quanta ferocia il dio è balzato addosso alla stirpe dei Persiani! Che ne sarà di me, infelice?» (*Pers.* 911-912). Silenzio in teatro – così immagina

²⁰ Belloni 1988, pp. XXIV-XXV.

²¹ Belloni 1988, p. XXXI.

il narratore extra-eschileo –. «Ahi ahi, proprio io infelice, misero, sono stato il male della stirpe e della terra dei padri» (*Pers.* 931-933). Il narratore extra-eschileo commenta dicendo che «Eschilo scopre qui le sue carte e spinge il popolo di Atene a piangere con Serse i corpi dei nemici caduti». Mentre il Coro pronuncia i nomi dei persiani morti (*Pers.* 958-959), i giovani di un Liceo milanese, che in alcuni momenti dello spettacolo hanno affiancato Castiglioni²², appaiono sul palco e si dispongono intorno a Serse e al Coro con una candela tra le mani come giovani ombre di chi aveva combattuto per l'impero, morendo per un *daimon* sconvolgitore di menti, per un Re suo ostaggio e accecato dalla *hybris*, per un Re non immune da responsabilità. Il lamento fra Serse e il Coro che chiude la tragedia di Eschilo (*Pers.* 1038-1077) e che aveva una sua musica risuona, ne *I Persiani* del 2023, della lugubre *Atmosphere* dei Joe Division, una canzone definita una marcia funebre in cui però si avverte anche una scintilla di luce.

3. Altri *Persai*: *Die Perser* di Dimitter Gotscheff (2006) e *The Persians* del Bread and Puppet Theater (2021)

Deve essere stato con questo spirito che siamo entrati per la prima volta nel cimitero. Ci siamo guardati intorno. C'era vento. Non abbiamo avuto dubbi. Abbiamo pensato: Eschilo. Abbiamo detto: *I Persiani*... Così è iniziato tutto. La tragedia più antica, l'unica ad argomento storico, un esercizio di smontaggio delle identità: i nemici, i vinti, gli altri, noi. È stato fulmineo. Non ci siamo fatti troppe domande. Ci siamo trovati a dire Eschilo a voce alta, sul fiume, per vedere se reggeva al vento, alla corrente. Poi tutto ha iniziato a prendere corpo²³.

Il cimitero è quello militare germanico del passo della Futa sull'Appennino toscano-emiliano e *I Persiani* sono quelli del 2003 di Archivio Zeta²⁴, tra le più interessanti messe in scena della tragedia di Eschilo nel XXI secolo²⁵. In questo

²² Ad esempio all'inizio dello spettacolo, quando questi giovani (*supra* nota 9) hanno amplificato con gesti e passi militari ritmati i singoli nomi del fior fiore dell'esercito persiano (*Pers.* 21-22), scanditi invece, in Eschilo, dalla voce degli anziani del Coro che ricordavano forza e valore degli uomini partiti per combattere.

²³ Guidotti, Sangiovanni 2022, p. 179.

²⁴ URL <https://www.archiviozeta.eu/prenotazioni/teatro/i-persiani/>; Treu 2005, pp. 135-141. Lo stesso anno va in scena *Persians*, regia di Theodoros Terzopoulos (URL <http://attistheatre.com/en/show/persians-2003/>).

²⁵ Le rappresentazioni contemporanee di *Persai* non sono molte. Non è questa la sede per una rassegna critica completa, certo utile ma per la quale non aiutano i database e gli archivi *online* sul teatro antico in scena, purtroppo molto incompleti. Tra i più recenti allestimenti segnaliamo: *Die Perser* (Schauspielhaus Basel, *première* 17 marzo 2023), regia di Sahar Rahimi, traduzione di

arco temporale occupano senza dubbio un posto di rilievo *Die Perser*, diretti da Dimiter Gotscheff, figura di spicco del teatro contemporaneo²⁶, e *The Persians* del Bread and Puppet Theater, fondato da Peter e da Elka Schumann, realtà importante del teatro internazionale fin dalla metà degli anni Sessanta del Novecento²⁷.

3.1. *Die Perser*

Die Perser (première 7 ottobre 2006)²⁸, «Übersetzung von Heiner Müller nach einer Übertragung von Peter Witzmann»²⁹, è stato in tournée in numerosi paesi fra cui Italia (2007), Brasile (2008), Grecia (2009), di nuovo Germania (2014 – l'anno dopo la scomparsa del regista)³⁰.

Il regista bulgaro tedesco Dimiter Gotscheff, molto legato al teatro di Bertolt Brecht e Heiner Müller, si è concentrato da sempre sul concetto di *otherness*, sulla relazione io-altro, sul gap io/uomo-altro/società/mondo, nel quale l'uomo «collapses every time, beginning from the loss of such absolute value as human life for both individuals and community to the evaporating empathy,

Kurt Steinmann: URL <https://archiv.theater-basel.ch/2022-23/die-perser> (anche per Credits, immagini, video, dettagliato *Programmheft*); *Na Peirsigh/Persians* (Abbey Theatre, première 6 marzo 2024), regia di Conor Hanratty, traduzione di Nuala Ní Dhomhnaill, poetessa e scrittrice irlandese: URL <https://www.abbeytheatre.ie/whats-on/na-peirsigh-persians/> (anche per Credits, immagini, video); URL <https://www.youtube.com/watch?si=tcLrD-tuH-ZuQoI0&v=s4dCwVMzWng&feature=youtu.be> (Hanratty in dialogo con Edith Hall su *Na Peirsigh*); O'Rourke 2024.

²⁶ Staatsmann, Schültke 2008; Berg 2008, pp. 3-12; Dreyer 2012, pp. 297-298; Nikolova 2021, pp. 57-65.

²⁷ URL [https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20\(2001\)](https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20(2001),), per la citazione e la principale bibliografia; URL <https://breadandpuppet.org/>.

²⁸ *Die Perser*: regia Dimiter Gotscheff; scene e costumi Mark Lammert; *Dramaturg* Bettina Schültke; Coro Margit Bendokat; Atossa Almut Zilcher; Serse Samuel Finzi; fantasma di Dario, Wolfram Koch; messaggero Samuel Finzi, Wolfram Koch; produzione Deutsches Theater Berlin. Preziosa è la ricca pubblicazione sullo spettacolo: *Aischylos. Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-07.

²⁹ Così in *Aischylos. Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-07, s.i.p., dove in più punti si parla della traduzione. Müller è stato un *turning point* per Gotscheff (da ultimo Nikolova 2021, pp. 57-62) e a Müller il regista bulgaro- tedesco è tornato anche per un'altra tragedia greca, allestita poco dopo *Die Perser*: *Ödipus, Tyrann*, Sofocle/Friedrich Hölderlin/Heiner Müller (Dreyer 2012, p. 298).

³⁰ URL [https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3664-stagione-2007-08-programma](https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3664-stagione-2007-08-programma;); URL <https://en.ricardofrayha.com/die-perser> (anche per foto e video); URL https://aefestival.gr/festival_events/national-theatre-of-greece-dimiter-gotscheff-2009/?lang=en; URL <https://www.n-t.gr/en/news/?st=90&nid=654>; URL <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2014/spielplan/die-perser>. Su *Die Perser*: Dreyer 2012, in particolare pp. 298-313; Id. 2014, pp. 275-292, 326. Sulla *reperformance* in Grecia, a Epidauro: Papazoglou 2014, pp. 95-107, anche per il diverso cast greco.

love and dignity»³¹. Tale visione teatrale, filosofica, storica è presente anche in *Die Perser*. In questa tragedia di guerra, potere, alterità, ombre, la regia di Gotscheff ha sottolineato le responsabilità del potere persiano nella catastrofe bellica, il pervicace attaccamento al trono, l'inerzia del popolo, responsabile di non essersi opposto alla scellerata volontà regale. Anche per rappresentare questi concetti una funzione fondamentale è svolta da un potente elemento scenico e dal modo con cui i vari personaggi si rapportano a esso nel corso della tragedia: un grande muro. Sovrastante la scena, il muro, da limite invalicabile e barriera, diventa un 'corpo' mobile e ruotante, un'entità quasi inafferrabile. La sua importanza è chiara da subito. A differenza della tragedia di Eschilo, *Die Perser* inizia non con il Coro ma con un prologo pantomimico³² interpretato da due attori in pantaloni neri e camicia bianca dal piglio clownesco – innesto di Gotscheff – che sembrano intenti a 'giocare', in modo antitetico, con il muro, che sfugge però loro di mano ed entrano così in scena reazioni scomposte e incomprensibili, e caos. In questo prologo, affidato a corpi e suoni, «[d]er Jäger wird zum Gejagten und der Gejagte zum Jäger – eine Parabel auf die Relativität jeder Position, auf die Entstehung von Krieg und seine zyklische Wiederkehr?»³³.

Gli stessi due attori (Samuel Finzi, Wolfram Koch) tornano in scena più avanti, ma con vesti strappate e a interpretare insieme l'ἄγγελος. Uniti, a lungo in silenzio, respirano affannosamente fino a quando iniziano il racconto della disfatta dell'esercito persiano: un racconto all'unisono, pronunciato con i corpi immobili e con voci dalle sonorità oscure. L'effetto è quello di una narrazione ipnotica e straniante. Il 'doppio' messaggero non si rivolge né alla Regina (Almut Zilcher) né al Coro (Margit Bendokat), che sono ai lati della scena, e nemmeno direttamente al pubblico. I due attori che nel prologo erano in antitesi qui, nel parlare come una sola entità, simboleggiano un lamento condiviso fra Persiani e Greci, fra amici (Persiani con Persiani) e nemici. Il racconto sembra arrivare non dalla voce di specifici personaggi/individui ma da corpi-strumenti di una evocazione. La tragedia accaduta è richiamata come un'onda di dolorosa memoria collettiva più che come una ricostruzione lineare di eventi. Il 'doppio' messaggero, un attimo prima di uscire di scena, dice più volte «Das ist alles wahr» (*Pers.* 513): con queste parole lapidarie dà verità al racconto, alla sua testimonianza sulla guerra e sui morti. In questa parte di *Die Perser* Gotscheff, con lo scenografo Mark

³¹ Nikolova 2021, p. 60. Papazoglou 2014, pp. 95-107.

³² Così Dreyer 2012, p. 299, cui si rinvia anche per il modello teatrale di un simile prologo e per il suo significato.

³³ Dreyer 2012, p. 299.

Lammert, ha concepito il teatro come spazio per un'apparizione dei morti Persiani, un'epifania metaforica nella quale si è voluta perseguire un'estetica dell'assenza, dell'interruzione, dell'essenziale. «[W]ir zwingen uns gegenseitig zu reduzieren, damit die Toten reden», hanno dichiarato in un'intervista Gotscheff e Lammert³⁴.

In teatro è buio, la scena è vuota. C'è solo il 'doppio' messaggero dalla 'doppia' voce che diffonde sulla scena sonorità che creano una cesura con le precedenti delle parole del Coro e di Atossa e che introducono in una dimensione sonora e di parola, in un tempo e in uno spazio altro e che si intreccia con il tempo e lo spazio presente dello spettatore. Questa esperienza teatrale supera il visibile – non si cerca e non si vuole rappresentare la sanguinosa battaglia –; i confini, temporali e non solo, in essa si dissolvono: emerge così una forte tensione fra ciò che è detto e ciò che rimane inespresso e pare irraggiungibile. Il passato interpella il presente. Il teatro diventa un luogo di testimonianza che invita gli spettatori a confrontarsi con l'ignoto e l'indeterminato.

Wahrnehmbar wird durch diese Rede jene unsichtbare Masse von Menschen, die sonst weder Sprache noch Sichtbarkeit bekommen kann, aber letztlich jeder Geschichte zugrundeliegt. Damit tritt Vergangenheit (oder Vergangenes) in die Gegenwart ein, Gegenwart selbst erscheint als Moment einer Geschichte von Kriegen, die sich in der Zukunft fortsetzen kann, aber ebenso nach einem Ausweg ruft. So wird die Klage zu einer Anklage und zielt auf das Unerledigte der Vergangenheit. Auf diese Weise ausgestellt, hat der Bericht eine Qualität des Fremden, das beunruhigen kann [...]»³⁵.

Anche l'*eidolon* di Dario (Koch) provoca turbamento, introduce il perturbante. La rotazione del grande muro in scena segna l'epifania di un corpo enigmatico, immobile, distaccato. Questa rappresentazione non è solo, meglio, non è tanto un modo per rappresentare l'irrealtà dell'incontro fra l'ombra di chi non è più e il corpo di chi è ancora (Atossa, Coro) ma in particolare qui Gotscheff riprende e modula la *Schauspieltheorie* di Brecht³⁶. La staticità dell'*eidolon*, le sospensioni e le pause nella recitazione sono spazi di apertura all'imprevedibile e davanti a una simile ombra lo spettatore è portato a mettersi in gioco più con quello che *potrebbe* accadere che con quello che accade. Diverso è il senso del corpo statico di Serse (Finzi), il re vinto e nudo (così è il

³⁴ Dreyer 2012, p. 304 n. 41.

³⁵ Dreyer 2012, pp. 303-305, anche per la citazione (p. 305).

³⁶ Dreyer 2012, p. 306.

suo petto): un corpo che sembra dire che l'uomo che è andato impetuoso alla guerra, che si è mosso spinto dalla brama di conquista, di sottomettere altri uomini e la natura (il famigerato «giogo sul collo del mare», *Pers.* 72), ha fallito. Il corpo, nell'epilogo, si ferma, raggelato dalla sconfitta e fermato dalla Storia, Storia che l'essere umano non può controllare.

3.2. *The Persians*

Il trauma della Seconda Guerra Mondiale, il trauma di essere sfollato con la propria famiglia dalla Germania, di essere un rifugiato, poi gli anni vissuti in America con lo spettro tangibile della guerra del Vietnam appartengono alla memoria personale e artistica di Peter Schumann. La scelta di mettere in scena *The Persians* con il Bread and Puppet Theater (2021)³⁷ si iscrive dunque nella storia di Schumann e del suo teatro, i cui grandi *puppets* furono protagonisti, negli anni Sessanta, di storiche manifestazioni a New York contro la guerra del Vietnam e del memorabile *Fire*, del quale Schumann disse:

Humans wage war against each other and their own mother: Nature. Essentially war is the ferocious stupidity that insists on the application of brutality for problem solution, whether the brutality is directed at humans or mountaintops. "FIRE" is a chapel against war, where you sit down to witness the effects of war while contemplating its opposite³⁸.

Più specificatamente, la scelta di lavorare su *I Persiani* è stata determinata dalla vicinanza con Eschilo, avvertita da Schumann, dal modo affine di sentire e rappresentare il dolore del nemico sconfitto e i tremendi effetti della guerra. Determinante è stato poi il contesto storico attuale, segnato da violenze e conflitti disumani che sembrano inarrestabili.

La creazione di *The Persians* è stata lunga e complessa³⁹. La messa in scena ripercorre in linea di massima il percorso drammaturgico eschileo, ma rispetto a *Persai* ci sono importanti variazioni, a cominciare dalla struttura:

³⁷ *The Persians* è stato rappresentato nel giugno del 2021 a Glover, nel Vermont, poi a New York e, nel 2022, al Chicago International Festival of Puppet Theater: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>; URL <https://chicagopuppetfest.org/2022-festival/2022-festival-archive-bread-and-puppet-theater/>, anche per i Credits; Marx, Bell 2022; Schumann 2024. Pubblicazione e link anche per le immagini.

³⁸ URL <https://archive.org/details/BP1510fire>

³⁹ Sulle ragioni di questi tempi lunghi, che caratterizzano la creazione di tutti gli spettacoli del Bread and Puppet Theater, e sulla congiuntura della pandemia di Covid-19 si veda l'intervista al Professor Bell (Marx, Bell 2022), Direttore del Ballard Institute & Museum of Puppetry, lui stesso *puppetry*, a lungo impegnato nel Bread and Puppet Theater.

PROLOGUE: *Homo sapiens, Humanity, and the Chair*

Part 1: Battle

LIBATION #1

CURTAIN #1: Atossa's Dream

Part 2: Chairs & Clowns

LIBATION #2

CURTAIN #2: A Pale face in the Window

Part 3: A Sea of Bodies

LIBATION #3

CURTAIN #3: Xerxes

Part 4: "Erbarne Dich" Mercy⁴⁰

Come in *Die Perser* di Gotscheff, anche in *The Persians* la tragedia non inizia con il Coro dei Persiani ma con un Prologo, sull'umanità e sul suo destino.

Humanity; surrounded by comets, and books, and flowers, and snakes, is governed by chairs from above. The chair sits firmly on Humanity's mind. Until Humanity's mind brings blossoms – which you can see here in the form of roses. Unaffected by horseback-riding humanity's yelling, the Chair now listening to chair language only. But Humanity's yells get more urgent, until enlightenment is achieved. And here you see the enlightenment, and here the enlightened. Still, Humanity is deeply worried. What is next? Who is next? You? You? You? So Humanity requests the opposite of progress, which is Shrinkage! Shrink! Shrink! And Humanity also requests liberation from the Chair's prison. You Chair, where to? What for? As Humanity realizes its chair-sitting destiny, and as collisions and disasters occur, and as the sun starts to swallow Humanity off its Chair, voila, revolution occurs!⁴¹

Humanity è un personaggio aggiunto da Schumann, come *Bob the Butcher*⁴²: con entrambi Schumann ha inserito suoi punti di vista all'interno della tragedia. C'è poi una figura simile a un clown, che cerca di suscitare reazioni ed empatia nel pubblico. *Humanity* ha un significato rilevante. Nel Prologo è su una sedia, dalla quale non sembra volersi separare. Questo oggetto semplice e comune, simbolo ricorrente e polisemantico nel teatro di Schumann, in *The Persians*

⁴⁰ Da: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>

⁴¹ Marx, Bell 2022.

⁴² Questo personaggio che fa parte del repertorio di Schumann, in *The Persians* è un «fat bureaucrat in a gray suit who boasts a comically empty head and a smooth, featureless face that aligns him with both capitalist mass manufacture and slick diplomatic equivocation. He is often seen onstage in *The Persians* encouraging the chaos, making him (in various moments) a politician, warmonger and slumlord», Strauss 2022.

indica mancanza di reazione e apatia davanti al dolore dell'uomo/dell'altro e alla distruzione del pianeta. Nel Prologo la sorte di *Humanity* è condizionata dalla volontà di affrancarsi o meno dalla prigionia della sedia, dalla scelta di agire per compiere il distacco e l'emancipazione dall'indifferenza e iniziare la 'rivoluzione': l'impegno attivo per sé e per gli altri⁴³. Nelle quattro parti che seguono il Prologo, *puppets* di grandi dimensioni e maschere – per lo più del ricchissimo archivio del Bread and Puppet Theater – agiscono interpretando i vari personaggi della tragedia su una scena dove dominano il colore bianco, blu/azzurro, rosso. Il colore è importante nel teatro di Schumann perché traduce precise valenze, perspicue in *The Persians*: ad esempio il rosso delle frecce tenute da un coro di maschere clownesche; il blu impiegato per numerosi *puppets* – i Persiani morti in mare –; il bianco per gli scheletri. La scena dello spettacolo è abitata da grandi teli dipinti, con immagini e testo, che vengono sfogliati come pagine di un grande libro. Su molti di essi regna la devastazione, il dolore, la violenza nei confronti della natura, la guerra, l'attrazione fatale di *Humanity* per *the Chair*.

«“We need to remind you of the *Chair*, to which *Humanity* has been glued during its long and brutal history, and from which it continues to exercise its arrogant, privileged rule over planet earth. And only its hands are left, pleading for life”»⁴⁴: le parole con cui Schumann e il Bread and Puppet suggellano *The Persians* non lasciano spazio a interpretazioni come pure la musica con cui congedano la tragedia di Eschilo: *Erbarne Dich, mein Gott* di Bach⁴⁵.

Bibliografia

- Aischylos. *Die Perser*, Deutsches Theater Berlin, Spielzeit 2006-2007.
 BARBA E., SAVARESE N. 2017, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari.
 BARBA E., SAVARESE N. 2018, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari.
 BELLONI L. (a cura di) 1988, *Eschilo. I Persiani*, Milano.
 BERG K. van den 2008, *Dimiter Gotscheff: the Fine Art of Political Spectacle*, «TheatreForum» XXXII, pp. 3-12.
 BRIDGES E., HALL E., RHODES P. J. (eds.) 2007, *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford.
 DOERRIES B. 2015, *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York.

⁴³ Strauss 2022; Marx, Bell 2022.

⁴⁴ Strauss 2022. Il corsivo è mio.

⁴⁵ Matthäus-Passion BWV244; sulla musica: URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>

- DREYER M. 2012, *Zäsur der Tragödie. Dimiter Gotscheffs Perser und die Historizität im Theater der Gegenwart*, in FISCHER-LICHTE E. et al. (Hrsgg.) 2012, *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München, pp. 291-313.
- DREYER M. 2014, *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, Paderborn.
- FORNARO S. 2020, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I, pp. 7-11. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/28/34>
- GARVIE F. 2009, *Aeschylus: Persae*, Oxford-New York.
- GUERRIERI G., GALLO G. (a cura di) 2006, *I Sacchi di Sabbia. Tràgos. Atto unico con comica finale*, Corazzano.
- GUIDOTTI G., SANGIOVANNI E. / ARCHIVIO ZETA 2022, *Teatro di dossi, ebbri, calcinati*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» III, pp. 177-192. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/67/80>
- MARX B., BELL L. 2022, *Theater Interview: John Bell on Bread and Puppet's Staging of Aeschylus's "The Persians"*, The Arts Fuse, 19 April. URL <https://artsfuse.org/254540/theater-interview-john-bell-on-bread-and-puppets-staging-of-aeschylus-the-persians/>
- O'ROURKE C. 2024, *Na Peirsigh/Persians*, The Arts Review, 11 March. URL <https://www.theartsreview.com/single-post/na-peirsigh-persians>
- NIKOLOVA K. 2021, *Travelling across Cultural Borders: Dimiter Gotscheff's Theatre*, «Art Readings», pp. 57-65. URL https://artstudies.bg/wp-content/uploads/2021/02/Novo_2020_PRINT_small.pdf
- PADUANO G. 2020, *Il racconto a teatro. I Persiani di Eschilo, Alceste di Euripide*, «Scienze dell'Antichità» XXVI 2, pp. 43-50.
- PAPAZOGLOU E. 2014, *Self and Other in Aeschylus' Persians: a propos de Gotscheff*, «GRAMMA» XXII 2, pp. 95-107.
- PETRO N. N. 2022, *The Tragedy of Ukraine. What Classical Greek Tragedy Can Teach Us About Conflict Resolution*, Berlin.
- RODIGHERO A. 2013, *La tragedia greca*, Bologna.
- SACCO D. 2018, *Dire gli universali. The Persians di Peter Sellars*, in F. BORTOLETTI, A. SACCHI (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Bologna, pp. 395-418.
- SCHUMANN P. 2024, *Mr. Aeschylus' The Persians*, Burlington.
- STAATSMANN P., SCHÜLTKE B. (Hrsgg.) 2008, *Das Schweigen des Theaters – Der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Berlin.
- STRAUSS S. 2022, *The Politics of Papier-Mâché: Reading and Re-reading Bread and Puppet's The Persians*. URL <https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>
- TREU M. 2005, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano.

Sitografia

- https://aefestival.gr/festival_events/national-theatre-of-greece-dimiter-gotscheff-2009/?lang=en
- <https://archiv.theater-basel.ch/2022-23/die-perser>
- <https://archive.org/details/BP1510fire>
- <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/3664-stagione-2007-08-programma>
- <http://attistheatre.com/en/show/persians-2003/>
- <https://breadandpuppet.org/>

<https://chicagopuppetfest.org/2022-festival/2022-festival-archive-bread-and-puppet-theater/>
<https://en.ricardofrayha.com/die-perser>
<https://odinteatret.org/>
[https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20\(2001\)](https://wepa.unima.org/en/peter-schumann/#:~:text=Schumann%20is%20the%20author%20of,Objects%3F%E2%80%9D%20(2001))
<https://www.abbeytheatre.ie/whats-on/na-peirsigh-persians/>
<https://www.archiviozeta.eu/prenotazioni/teatro/i-persiani/>
<https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>
<https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2014/spielplan/die-perser>
<https://chicagopuppetfest.org/the-persians-draft/>; <https://artsfuse.org/254540/theater-interview-john-bell-on-bread-and-puppets-staging-of-aeschylusthe-persians/>
<https://www.n-t.gr/en/news/?st=90&nid=654>
<https://www.oscar-desidera.it/i-persiani/>
<https://www.sacchidisabbia.com/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/abram-e-isac/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/andromaca/> <https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/dialoghi-degli-dei/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/la-passione-di-clermont-ferrand/>
<https://www.sacchidisabbia.com/spettacoli/pop-up/>
<http://www.silviocastiglioni.com/>
<http://www.silviocastiglioni.com/biografia-teatrale-completa>
<https://www.youtube.com/watch?si=tcLrD-tuH-ZuQoI0&v=s4dCwVMzWng&feature=youtu.be>