

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro



Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro



(English version to follow)

Sono passati vent'anni da quando ho assistito a un'Antigone al [Berliner Ensemble](#): si trattava della rielaborazione di Bertolt Brecht, messa in scena in occasione dei 50 anni della sua morte, per la regia d'eccezione del novantenne George Tabori. Difficile allontanare dalla memoria il Creonte farsesco con maschera bianca e ampio mantello rosso che il Re folle avvolgeva su di sé e poi apriva a ventaglio mentre compiva passi di danza sfrenata sul baratro, lasciando una scia di disperazione incosciente. Se entrare nel teatro di Bertolt Brecht assomiglia sempre al compiere un rito, tanto più l'atmosfera rituale si ripete quando in scena c'è un' Antigone – data l'importanza che questa tragedia nella versione brechtiana ha avuto nella seconda parte del Novecento sino ad oggi. Intanto, in questi vent'anni, Berlino e il mondo sono molto cambiati.

Nell'*Antigone* in scena da gennaio 2026 al Berliner Ensemble, regia di Johan Simons, nella traduzione (rivista) lirica ottocentesca di Friedrich Hölderlin^[1], la scena si presenta in un grande disordine, condizione tangibile della realtà che si sta dissolvendo. I personaggi agiscono in un circolo, una simulazione dell'antica orchestra, disseminato di oggetti, alcuni di uso quotidiano, come una sveglia o un martello, senza alcuna connessione tra loro. Sparsi a terra, anche pezzi di statue classiche, piedi, braccia, mani. Cose e frammenti di cose hanno, naturalmente, un senso simbolico: l' *Antigone* inizia nel momento in cui una stirpe e una famiglia, quella di Edipo, si è ormai disgregata; la tragedia comincia all'alba, dopo la guerra, mentre già si va consumando il corpo lasciato insepolto di uno dei due fratelli eredi al trono che si sono combattuti e uccisi ad una porta della città. Dopo la guerra

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro
fratricida, al potere è salito Creonte, lo zio dei due fratelli che si sono reciprocamente uccisi.

Ma la disgregazione e la putrefazione non riguardano solo una singola famiglia e un singolo cadavere: interessano invece tutta la realtà e soprattutto il potere, ossia il principio ordinatore, che dovrebbe porre fine al caos ma non ne è in grado.

Se la guerra civile è la forma che genera la tragedia, come scrive Franco Moretti nel suo ultimo libro^[2], l'*Antigone* è modello di ogni tragedia, perché la sua vicenda scaturisce proprio da una guerra civile. Ma l'*Antigone* rappresenta anche il modello della dissoluzione dell'idea stessa di Stato, di cosa accade quando i processi politici (democratici) vengono esautorati da figure al vertice che si comportano come tiranni, cioè ignorando il parere degli altri organi di governo e della polis: una figura autoritaria che dapprima incute terrore, ma poi finisce con il diventare, nel suo delirio di potenza, grottesca, e soccombe ai suoi stessi sottoposti: proprio questo accade a Creonte, che alla fine della tragedia "viene quasi maltrattato dai suoi servi", scrive Hölderlin in una delle note di commento alla sua traduzione. Creonte è la caricatura del potere, non la sua incarnazione.

L'*Antigone* racconta, in questa messa in scena di Simons, una realtà esplosa. Dell'ideale statuario classico e delle sue proporzioni idealizzate restano pezzi smembrati e scollegati; delle definizioni di genere e dei legami di parentela tra gli individui rimangono solo giochi di ruolo, performances. Sul sogno della polis come unità globale, organica e pacifica si stende la nuvola nera di una rinnovata catastrofe. In questa messa in scena, lo sfondo, che nel teatro antico era costituito dall'entrata del palazzo reale, è invece una struttura uniforme di carta, che durante lo spettacolo viene a poco a poco demolita dai personaggi.

All'inizio dello spettacolo sembra la vela di nave pronta a salpare, quella nave dello Stato che Creonte promette di rimettere sulla giusta rotta; poi, a poco a poco, viene sfrangiata, quindi si rivela fragile copertura di un baratro, del vuoto, della tomba di Antigone. Di carta sono i segni del potere, come la corona indossata da Creonte (che per la maggior parte dello spettacolo impersonato da una donna, l'immensa Costanze Becker). Di carta la maschera indossata dall'attore che gioca il ruolo di Antigone e il coro (Jens Harzer). La realtà è un buco nero, nascosto dietro una superficie splendente ma inconsistente. I personaggi costruiscono altri oggetti con la carta, come se il mondo fosse composto di leggeri origami^[3] che fendono l'aria e poi si disfano.

La scena è ancora dominata dal contrasto tra il bianco dei vestiti e dei corpi e il nero profondo del buio, a suggerire che la vicenda si svolge tra due poli opposti e inconciliabili, come la notte e il giorno. La notte irrompe sulla scena come la morte nella vita: e così i vestiti, anch'essi bianchi, appaiono quali sudari. I personaggi, del resto, si spogliano gradualmente di ciò che li copre e restano nudi corpi esposti, ridotti a nuda vita. Gli squarci nel palazzo di carta sono altrettante crepe nel sistema di potere, ma anche porte spalancate sul labirinto mentale nel quale i personaggi si perdono, un labirinto senza via d'uscita.

Se ad Epidauro 2025 l'*Antigone* di Ulrich Rasche suggeriva, attraverso il meccanismo della ripetizione dell'identico, l'affannoso interrogarsi del pensiero senza mai raggiungere una *méta*, qui il conflitto si configura come immersione nel labirinto della ragione, senza possibilità di una via d'uscita. Coerentemente con l'interpretazione di Hölderlin, nella messa in scena di Johan Simons l'*Antigone* si configura come la tragedia del 'rovesciamento' (*Umkehrung*) di tutte le maniere di pensare e di immaginare, cioè come una messa in crisi totale delle capacità umane di dominare razionalmente la realtà.

Perciò Hans-Thies Lehmann ha definito l'*Antigone* di Sofocle l'embodiment della tragedia stessa^[4]: nell'*Antigone* infatti, più che in altre tragedie, il mondo dei morti fa irruzione in quello dei vivi, le due sfere si confondono, si afferma l'idea che una stessa legge valga sia per i vivi che per i morti.

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

Un'idea per la quale, affermava Heiner Müller agli inizi degli anni '90, l'Antigone si pone all'inizio di un processo irreversibile: quello dell'uso dei morti da parte della società capitalistica, dell'impossessarsi dei cadaveri da parte dello Stato. Non vi sono riferimenti politici diretti, nella messa in scena di Simon: anzi, la rappresentazione sembra restare su un piano metaforico; la perfetta performance degli interpreti si adatta all'enigmatica lingua di Hölderlin, gli attori 'pensano' con quella lingua vertiginosa e non hanno paura di camminare sull'orlo di un metaforico abisso di senso.

Eppure Creonte non simboleggia solo il vuoto ideale della politica in un mondo in crisi irreversibile. Simboleggia anche la svolta autoritaria, la voce grossa sui fragili, sugli inermi, le stragi indicibili di questi giorni, dall'Ucraina al Libano, passando per quel grande cimitero senza riti funebri che è Gaza. Creonte è il potere vuoto, non il vuoto di potere, che si fa pura ferocia e crudeltà, che pretende di farsi portavoce della 'verità' ma è meno che nulla.

Non ci è possibile parlare oggi dell' *Antigone* senza la consapevolezza di avere sotto gli occhi la mostruosità delle conseguenze della logica del potere di Creonte. Ma come si può ancora affermare che Creonte personifichi la responsabilità del potente, l'amarezza dell'uomo di stato, la logica del progresso e della legge scritta, contro la reazionaria ed egoista Antigone?

Oggi che i corpi degli esseri umani in guerra, anche quelli dei bambini, restano scempiati ed esposti tra le macerie, i corpi degli oppositori e dei migranti sono ingiuriati e abbandonati, i corpi delle donne continuano ad essere umiliati e uccisi, i corpi dei lavoratori cadono come vittime sacrificali, la necropolitica è diventata strumento di dominio? Tutti corpi che, oggi, ci gridano l'aberrazione di Creonte e della sua distinzione tra 'amici' e 'nemici' della polis. Posizioni assimilabili a quelle di Creonte, che dimostrativamente lascia insepolto Polinice, rappresentano oggi una nuova, stavolta forse definitiva, sconfitta sia della ragione umana che della razionalità politica, perché dimostrano l'applicazione su larga scala della ferocia e del principio atavico di vendetta.

Non c'è allora nulla di conservatore e di ancorato a un passato ormai immutabile nella figura di Antigone: al contrario c'è il dinamismo, il movimento, la trasformazione, il rifiuto del ciò che è dato una volta per sempre. Da qui la *resistenza* di Antigone, che si realizza in teatro perché il teatro è luogo in cui si intrecciano le esperienze emotive e fisiche di chi partecipa all'evento, ed è spinto - dopo la riflessione teatrale - ad agire e a chiedersi: esiste un'alternativa? Questo accade esplicitamente nell' *Antigone* attivista di [Milo Rau](#).

Ma anche in questa messa in scena apparentemente più eterea, mediata dalla riflessione linguistica e teorica di Friedrich Hölderlin, un'alternativa si può trovare nel verso forse più famoso della tragedia di Sofocle, pronunciato da Antigone contro Creonte: 'Sono nata per condividere amore, non odio', che nella traduzione italiana della versione di Friedrich Hölderlin suona imperativo: "Non per l'odio, ma per l'amore io esisto!" (*Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich*).

La questione è: quale specie di amore? Ha ragione il regista olandese a ricordare che Antigone non appartiene ad una famiglia qualunque e che i racconti mitologici che interessano questa famiglia sono terribili, allegorie di tremendi traumi psicologici. Antigone viene, come sappiamo, da una famiglia incestuosa, è la figlia di Edipo, un nome che solo a pronunciarlo suscita orrore: Edipo, il parricida, colui che ha generato figli con la propria madre. Non importa che Edipo sia da giudicare colpevole o innocente: il peso delle sue azioni ricade sulla moglie e sui figli. Giocasta, la moglie/madre, si impicca; i due figli maschi, Polinice ed Eteocle, incapaci di governare insieme e di alternarsi al trono della città, si uccidono reciprocamente; le due sorelle, Ismene e Antigone, sopravvivono a tutto questo, compreso l'auto-accecamento di Edipo che non serve per una loro catarsi o redenzione. Quando entrano in scena nel prologo dell'*Antigone*, le due sorelle sono segnate da un destino di violenza, morte, incesto: che idea di amore può allora proclamare Antigone, e che

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

tipo di amore conoscono le due ragazze, ancora vergini e non ancora dal punto di vista sociale pienamente donne? Per quale amore Antigone dichiara di 'essere nata'?

L'asserzione di Antigone ha qualcosa di sacro, come un comandamento. L'amore qui proclamato esce decisamente fuori dai limiti dei legami familiari, nel senso che li assolutizza e li condivide. Il verso è anche un'implicita risposta al canto corale che magnifica le sorti progressive dell'uomo, ma poi si scontra con l'ineluttabile limite della morte. Una via d'uscita - dice Antigone - è l'amore condiviso, nonostante tutto. Nonostante legami incestuosi, nonostante la forza come motore delle umane cose, nonostante i torti e le offese, nonostante le incapacità e le fragilità. L'amore come risposta alle azioni dell'essere umano, terribili e meravigliose insieme. Antigone sa, opponendosi, di andare incontro alla pena di morte e per questo Ismene le chiede di tenere nascosto ciò che intende fare. Antigone le risponde di no e aggiunge (v. 95-96): «Lascia che io, con la mia maniera sbagliata di decidere, soffra questo orrore» (Ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν / παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο·). Cade in questo verso il termine *deinon*, che funge da pietra angolare della tragedia. Con la stessa parola si apre il primo stasimo, con due versi celeberrimi e intraducibili: "Molte sono le cose *deina*, ma niente è più *deinos* dell'essere umano".

Deinos è aggettivo ambiguo: il suo significato oscilla tra 'meraviglioso' e 'mostruoso', mette l'accento sullo stupore, ammirazione ma anche paura che può provocare un uomo ma anche una cosa o un elemento della natura, già solo con la propria esistenza o con una sua azione. Quando cade nelle parole di Antigone, indica l'oggetto di una sofferenza (*pathei*), un motivo di dolore, conseguenza di un modo di pensare o decidere che non si incontra con il pensiero comune: una volontà negativa (*dys-boulia*), che devia da ciò che viene ritenuto corretto pensare. La *dysboulia* di Antigone è l'opposizione all'editto di Creonte, ma non solo. È anche opposizione alla ragionevolezza di Ismene che rifiuta l'impossibile, ciò che non si può né pensare né escogitare (*a-mechania*). L'uomo è il più *deinos* degli esseri e delle cose, ma lo è in senso attivo ed in senso passivo: perché ciò che provoca, può anche subirlo.

Nella messa in scena di Simons il celebre primo stasimo della tragedia viene recitato dall'attore che impersona Antigone, che ha in testa una maschera di carta bianca che copre tutto il volto e termina con la punta di un triangolo e ha gli occhi bendati. In questa immagine, si sovrappongono quelle degli incarcerati di Abu Graib, i sudari bianchi delle vittime di Gaza, gli oppositori fatti prigionieri in Iran, gli ostaggi del 7 settembre. La traduzione del termine *deinos* di Friedrich Hölderlin è *ungeheuer* (*Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch*) e sta a significare tutto ciò che inquieta, che non è rassicurante, che incute terrore - che è mostruoso (nella traduzione dell'*Edipo Re*, Hölderlin usa il termine per connotare la Sfinge). In una precedente traduzione, Hölderlin aveva usato *Gewaltig*, 'violento', ma il concetto di violenza non basta per determinare in cosa l'uomo sia terribile e anche mostruoso. La violenza appartiene all'umano, mentre invece il mostruoso è ciò che supera l'umano, è la possibilità, insita nell'essere umano, della negazione dell'umano, della sconfitta della civiltà pure costruita dall'uomo stesso. Ecco perché l'uomo è sia colui che ha creato, con il linguaggio, la possibilità di mediare e risolvere ogni conflitto, sia colui che rifiuta il linguaggio ricorrendo sempre e ancora alla forza, alla violenza come strumento di vendetta e coercizione. *Ungeheuer*, mostruoso l'uomo, l'unico animale che riesce in un solo attimo a tornare indietro, a negare ogni sua conquista.

E così l'*Antigone*, e anche questa messa in scena, si conclude, dopo una danza leggera di parole come foglie al vento che lasciano nudo l'albero, con la prospettiva desolata di un uomo, Creonte, distrutto dalla sua stessa ansia di potere e dalla sua confusione.

La morte ha fagocitato la vita e reso inutile ogni affanno.

Ancora e ancora.

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro



For Love, Only for Love: Antigone at the Berliner Ensemble

Twenty years have passed since I attended an *Antigone* at the Berliner Ensemble: it was Bertolt Brecht's adaptation, staged to mark the fiftieth anniversary of his death, under the exceptional direction of the then ninety-year-old George Tabori. It is difficult to banish from memory the farcical Creon, with his white mask and wide red cloak, which the mad king wrapped around himself and then flung open like a fan as he executed frenzied dance steps on the edge of the abyss, leaving in his wake a trail of unconscious despair. If entering Bertolt Brecht's theatre always resembles the performance of a ritual, the ritual atmosphere is all the more strongly renewed when an *Antigone* is on stage—given the importance that this tragedy, in its Brechtian version, has held from the second half of the twentieth century to the present day. In the meantime, over these twenty years, Berlin and the world have changed profoundly.

In the *Antigone* staged since January 2026 at the Berliner Ensemble, directed by Johan Simons and performed in the (revised) nineteenth-century lyrical translation by Friedrich Hölderlin, the stage appears in a state of great disorder—a tangible condition of a reality in the process of disintegration. The characters move within a circular space, a simulation of the ancient orchestra, strewn with

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

objects—some of everyday use, such as an alarm clock or a hammer—without any apparent connection between them. Scattered across the ground are also fragments of classical statues: feet, arms, hands.

Things and fragments of things, of course, carry symbolic meaning: *Antigone* begins at the moment when a lineage and a family—that of Oedipus—have already fallen apart. The tragedy opens at dawn, after the war, while the body of one of the two brothers, heirs to the throne who have fought and killed each other at one of the city's gates, is already beginning to decay, left unburied. After the fratricidal war, power has passed to Creon, the uncle of the two brothers who have slain one another.

But disintegration and putrefaction do not concern only a single family and a single corpse: they affect the whole of reality, and above all power itself—that is, the ordering principle, which ought to put an end to chaos but proves incapable of doing so.

If civil war is the form that generates tragedy, as Franco Moretti writes in his latest book, *Antigone* is the model of every tragedy, because its plot arises precisely from a civil war. But *Antigone* also represents the model of the dissolution of the very idea of the state, of what happens when political (democratic) processes are emptied of authority by figures at the top who behave like tyrants, that is, by ignoring the opinions of the other governing bodies and of the polis: an authoritarian figure who at first inspires fear, but ultimately, in the delirium of power, becomes grotesque and succumbs to his own subordinates. This is precisely what happens to Creon, who at the end of the tragedy “is almost ill-treated by his own servants,” as Hölderlin writes in one of the notes accompanying his translation. Creon is the caricature of power, not its embodiment.

In this staging by Simons, *Antigone* narrates a reality that has exploded. Of the classical statuary ideal and its idealized proportions, only dismembered and disconnected fragments remain; of gender definitions and kinship ties between individuals, only role-playing and performances persist. Over the dream of the polis as a global, organic, and peaceful unity there spreads the dark cloud of a renewed catastrophe. In this production, the background—which in ancient theatre consisted of the entrance to the royal palace - is instead a uniform structure of paper, which is gradually demolished by the characters over the course of the performance.

At the beginning of the play it resembles the sail of a ship ready to depart—that ship of state which Creon promises to set back on the right course; then, little by little, it frays and ultimately reveals itself as the fragile covering of an abyss, of emptiness, of Antigone's tomb. The signs of power are made of paper, such as the crown worn by Creon (who for most of the performance is played by a woman, the extraordinary Constanze Becker). The mask worn by the actor who plays Antigone and the chorus (Jens Harzer) is also made of paper. Reality is a black hole, concealed behind a shining yet insubstantial surface. The characters construct other objects out of paper, as though the world were composed of light origami forms that cut through the air and then fall apart.

The stage is still dominated by the contrast between the white of the costumes and bodies and the deep black of darkness, suggesting that the action unfolds between two opposing and irreconcilable poles, like night and day. Night bursts onto the stage as death enters life: thus, the garments, also white, appear as shrouds. The characters gradually strip themselves of what covers them and remain as naked, exposed bodies, reduced to bare life. The tears in the paper palace are so many cracks in the system of power, but also wide-open doors onto the mental labyrinth in which the characters lose themselves—a labyrinth without exit.

If at Epidaurus 2025 [Ulrich Rasche's](#) *Antigone*, through the mechanism of repetition of the identical, suggested the anxious questioning of thought that never reaches a goal, here the conflict takes the form of an immersion into the labyrinth of reason, without any possibility of escape. Consistently

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

with Hölderlin's interpretation, in Johan Simons' staging *Antigone* emerges as the tragedy of the "reversal" (*Umkehrung*) of all modes of thinking and imagining, that is, as a total crisis of the human capacity to rationally master reality.

For this reason Hans-Thies Lehmann has defined Sophocles' *Antigone* as the embodiment of tragedy itself: in *Antigone*, more than in other tragedies, the world of the dead irrupts into that of the living, the two spheres become indistinguishable, and the idea is affirmed that the same law applies to both the living and the dead. An idea which, as Heiner Müller argued in the early 1990s, places *Antigone* at the beginning of an irreversible process: that of the use of the dead by capitalist society, the appropriation of corpses by the state. There are no direct political references in Simons' staging; indeed, the performance seems to remain on a metaphorical level. The flawless performance of the actors adapts itself to Hölderlin's enigmatic language: the actors "think" within that vertiginous idiom and do not fear walking along the edge of a metaphorical abyss of meaning.

And yet Creon does not symbolize only the ideological emptiness of politics in a world undergoing irreversible crisis. He also symbolizes the authoritarian turn, the raised voice against the fragile and defenceless, the unspeakable massacres of these days—from Ukraine to Lebanon, passing through that vast cemetery without funeral rites that is Gaza. Creon is empty power, not a power vacuum: power that becomes pure ferocity and cruelty, that claims to speak in the name of "truth" yet is less than nothing.

It is no longer possible today to speak of *Antigone* without the awareness of having before our eyes the monstrous consequences of Creon's logic of power. But how can one still claim that Creon embodies the responsibility of the ruler, the bitterness of the statesman, the logic of progress and written law, as opposed to the reactionary and selfish Antigone?

Today, when the bodies of human beings in war—even those of children—remain mutilated and exposed among the ruins; when the bodies of opponents and migrants are insulted and abandoned; when the bodies of women continue to be humiliated and killed; when the bodies of workers fall like sacrificial victims; when necropolitics has become an instrument of domination—these bodies cry out to us the aberration of Creon and his distinction between "friends" and "enemies" of the polis. Positions comparable to those of Creon, who demonstratively leaves Polyneices unburied, represent today a new—and perhaps definitive—defeat both of human reason and of political rationality, because they demonstrate the large-scale application of ferocity and of the atavistic principle of revenge.

There is therefore nothing conservative or bound to an immutable past in the figure of Antigone: on the contrary, there is dynamism, movement, transformation, the refusal of what is given once and for all. Hence Antigone's resistance, which is realized in the theatre because theatre is the place where the emotional and physical experiences of those who participate in the event are intertwined, and where they are prompted—after theatrical reflection—to act and to ask themselves: is there an alternative? This is explicitly the case in the activist *Antigone* of [Milo Rau](#).

But even in this staging, apparently more ethereal and mediated by the linguistic and theoretical reflection of Friedrich Hölderlin, an alternative can be found in perhaps the most famous line of Sophocles' tragedy, spoken by Antigone against Creon: "I was born to share in love, not in hatred," which in the Italian translation of Hölderlin's version takes on an imperative tone: "Not for hatred, but for love I exist!" (*Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich*).

The question is: what kind of love? The Dutch director is right to remind us that Antigone does not belong to just any family, and that the mythological narratives concerning this family are terrible, allegories of traumatic psychological experiences. Antigone comes, as we know, from an incestuous

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

family; she is the daughter of Oedipus—a name that, even when pronounced, evokes horror: Oedipus, the parricide, the one who begot children with his own mother. It does not matter whether Oedipus is to be judged guilty or innocent: the weight of his actions falls upon his wife and his children. Jocasta, the wife/mother, hangs herself; the two sons, Polyneices and Eteocles, unable to govern together or to alternate on the throne of the city, kill each other; the two sisters, Ismene and Antigone, survive all this, including Oedipus' self-blinding, which brings them neither catharsis nor redemption. When they enter the stage in the prologue of *Antigone*, the two sisters are marked by a destiny of violence, death, and incest: what idea of love can Antigone then proclaim, and what kind of love do the two girls know—still virgins, not yet fully women in social terms? For what love does Antigone declare that she was “born”?

Antigone's assertion has something sacred about it, like a commandment. The love proclaimed here clearly exceeds the limits of family bonds, in the sense that it absolutizes and universalizes them. The line is also an implicit response to the choral ode that celebrates the progressive achievements of humankind, only to collide with the inescapable limit of death. A way out—Antigone says—is shared love, despite everything: despite incestuous bonds, despite force as the driving principle of human affairs, despite wrongs and offences, despite incapacity and fragility. Love as a response to human action, at once terrible and wondrous. Antigone knows, in her opposition, that she is going to meet death, and for this reason Ismene asks her to keep her intentions hidden. Antigone refuses and adds (vv. 95–96): “Let me, with my own misguided resolve, suffer this horror” (Ἀλλ’ ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἑμοῦ δυσβουλίαν / παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο). In this line appears the term *deinon*, which functions as a cornerstone of the tragedy. The same word opens the first stasimon, in two celebrated and untranslatable lines: “Many are the *deina*, yet nothing is more *deinos* than the human being.”

Deinos is an ambiguous adjective: its meaning oscillates between “wondrous” and “monstrous,” emphasizing the astonishment, admiration, but also the fear that a human being—or even a thing or a natural element—can inspire, merely by existing or acting. When it appears in Antigone's words, it indicates the object of suffering (*pathei*), a cause of pain, the consequence of a way of thinking or deciding that does not coincide with common opinion: a negative will (*dys-boulia*), deviating from what is considered correct to think. Antigone's *dysboulia* is opposition to Creon's edict, but not only that: it is also opposition to Ismene's reasonableness, which rejects the impossible—what can neither be thought nor contrived (*a-mechania*). The human being is the most *deinos* of all beings and things, but in both an active and a passive sense: for what he causes, he can also suffer.

In Simons' staging, the famous first stasimon is recited by the actor playing Antigone, who wears on his head a white paper mask that covers the entire face, ending in the point of a triangle, with the eyes blindfolded. In this image overlap those of the prisoners of Abu Ghraib, the white shrouds of the victims of Gaza, the imprisoned dissidents in Iran, the hostages of 7 September. Friedrich Hölderlin translates *deinos* as *ungeheuer* (*Ungeheuer ist viel. Doch nichts / ungeheuerer, als der Mensch*), meaning everything that is unsettling, that inspires fear, that is monstrous (in his translation of *Oedipus Rex*, Hölderlin uses the term to characterize the Sphinx). In an earlier translation, Hölderlin had used *gewaltig*, “violent,” but the concept of violence is not sufficient to define in what sense the human being is terrible and also monstrous. Violence belongs to the human; the monstrous, by contrast, is that which exceeds the human—it is the possibility, inherent in the human being, of the negation of the human, of the collapse of the very civilization that human beings themselves have constructed. This is why the human being is both the one who, through language, has created the possibility of mediating and resolving every conflict, and the one who rejects language, resorting again and again to force, to violence as an instrument of revenge and coercion. *Un-geheuer*, monstrous is the human being—the only animal capable, in a single instant, of turning back, of negating every one of his achievements.

Thus *Antigone*, and this staging as well, concludes—after a light dance of words like leaves in the

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble

Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

wind that strip the tree bare—with the desolate prospect of a man, Creon, destroyed by his own lust for power and by his confusion. Death has devoured life and rendered every struggle meaningless. Again and again.

Trailer, immagini e materiali sullo spettacolo nel sito del Berliner Ensemble:

<https://www.berliner-ensemble.de/en/production/antigone>

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro



Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro

[1] Sulla ricezione della traduzione di Hölderlin si deve leggere Marco Castellari, *Hölderlin*

und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation, Berlin/Boston 2018, un libro fondamentale apparso nella collana di 'Supplementi' di una rivista di filologia classica, *Philologus*, a testimoniare la permeabilità dei saperi e le loro correlazioni.

[2] *Bandiera nera*, Torino 2026.

[3] Christian Rakow, *Selbstekel der Ohnmächtigen*, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/berlin-brandenburg/berlin/berliner-ensemble/antigone-berliner-ensemble-johan-simons>

[4] Hans-Thies Lehmann, *Das Modell Antigone*, in: *Das politische Schreiben*, Berlin 2012.

Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro



Per amore, solo per amore: Antigone al Berliner Ensemble/ For Love, Only for Love:
Antigone at the Berliner Ensemble
Visioni e re/visioni Giovedì, 26 Marzo 2026 22:01 Sotera Fornaro