

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

2 · 2020



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»
Università degli Studi di Messina

CONTATTI

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi», via Case Nuove, I-95030 Mascalucia (CT)
Tel. + 39 095 7272517
e-mail: ctis02600@istruzione.it
PEC: ctis02600@pec.istruzione.it

URL: www.classicavox.it
Corrispondenza editoriale: classicavox@gmail.com

Copyright ©
2020

Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons AttributionNonCommercialNoDerivatives 4.0 International il cui testo è disponibile alla pagina Internet <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0>

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

2 · 2020



CATANIA · MESSINA

2020

INDICE

SAGGI E NOTE

Claudio MELIADÒ <i>L'impianto scenico dell'Ifigenia in Tauride: elementi per una ricostruzione</i>	9
Luigi SPINA <i>Consiglieri da evitare, ovvero se valga più la proposta o il proponente</i>	17
Philippe MUDRY <i>Les vaisseaux fantômes. Réflexions sur la lettre vésuvienne de Pline 6, 16</i>	27
Klaus-Dietrich FISCHER <i>Le coq est mort: Ein Tierversuch zum Nachweis der Tollwut bei Pseudo-Apuleius und in griechischer Überlieferung</i>	39
Mario LENTANO <i>Tutti gli uomini di Lucrezia. Sviluppi tardo-antichi e medievali di un mito romano</i>	55
Sergio AUDANO <i>Due epitafi per un re. Sulle perdute iscrizioni funebri di Alfonso II d'Aragona nel Duomo di Messina</i>	81
Anita DI STEFANO <i>Presenze di Rutilio nella poesia di Iacopo Sannazaro</i>	103
Michele NAPOLITANO <i>Ancora su Caproni e i classici. Un verso del Passaggio d'Enea</i>	119
Tommaso BRACCINI <i>L'autobus non ferma più a Eleusi: miti di survival e fortuna dell'antico</i>	127

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

Olga CIRILLO <i>Il latino e il greco nella scuola 2.0: insidie e vantaggi della didattica digitale integrata</i>	151
---	-----

RECENSIONI

Maria CANNATÀ FERA (ed.), Pindaro, <i>Le Nemee</i> , 2020 (Donato LOSCALZO)	169
Emanuele Riccardo D'AMANTI (ed.), Massimiano, <i>Elegie</i> , 2020 (Rosalba DIMUNDO)	173
Sara REY, <i>Le lacrime di Roma. Il potere del pianto nel mondo antico</i> , 2020 (Donatella PULIGA)	181
Petros BOURAS-VALLIANATOS, Barbara ZIPSER (edd.), <i>Brill's Companion to the Reception of Galen</i> , 2019 (Domenico PELLEGRINO)	185
Fabio STOK, <i>Letteratura latina. Generi e percorsi</i> , 2020 (Lavinia SCOLARI)	197
AUTORI	205

L'impianto scenico dell'Ifigenia in Tauride: elementi per una ricostruzione

SOMMARIO

Il lavoro affronta questioni legate alla messa in scena antica dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, al fine di far emergere elementi utili alla ricostruzione dell'impianto scenico originario (scenografia, costumi, espedienti tecnici), anche alla luce delle testimonianze iconografiche.

Parole chiave: scenografia, costumi scenici, oggetti scenici, macchine sceniche.

ABSTRACT

This paper deals with the ancient *mise en scène* of Euripides' *Iphigeneia among the Taurians*, in order to reconstruct the original stagecraft, costumes and technical devices, also with the help of iconographic witnesses.

Keywords: stagecraft, stage costumes, stage objects, stage machines.

L'azione scenica dell'*Ifigenia* si svolge di fronte al tempio di Artemide in Tauride, nella Scizia, come si desume con chiarezza da vari elementi del prologo. Raccontando del rocambolesco salvataggio in Aulide a opera di Artemide, la protagonista afferma (vv. 28-34):

ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου
Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα
πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὠκίσεν Ταύρων χθόνα, 30
οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος
Θόας, ὃς ὠκὸν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς
ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδοκείας χάριν.
ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με·

Ma Artemide mi trafugò, dando agli Achei al mio posto una cerva e avendomi condotta attraverso l'etere splendente mi fece abitare in questa terra dei Tauri, dove barbaro sui barbari della regione regna Toante, che poggiando simile ad ali il piede veloce a tale nome giunse per la velocità dei piedi. Egli mi ha posto come sacerdotessa in questo tempio¹.

L'ingresso e l'uscita dei vari personaggi avviene attraverso le due *èisodoi* poste ai lati della scena. Secondo Di Benedetto e Medda, queste «connettono lo spazio dell'orchestra l'una col mare, dove sono approdati Oreste e Pilade, e l'altra con il resto del paese dove si trova la reggia di Thoante»². In realtà, in base alle istruzioni che nell'ultima parte del dramma Ifigenia dà al sovrano, secondo cui durante il trasferimento dei prigionieri e della statua della dea in riva al mare per il rito di purificazione tutti i cittadini devono rimanere in casa, si

¹ Dove non sia diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

² DI BENEDETTO, MEDDA 2002, 140.

comprende che, nell'immaginario del poeta, la città si dovesse trovare fra il tempio e il mare; dunque tutti i personaggi che giungevano dalla spiaggia o dal palazzo del re è plausibile che entrassero dalla stessa parte. La seconda *èisodos* poteva essere sfruttata dal coro per i suoi movimenti³.

Attraverso alcuni accenni presenti nel testo, possiamo farci un'idea di come dovesse essere concepita la *skènè*. Stando alle parole del coro in apertura della parodo, la scenografia doveva rappresentare un edificio templare, con colonne e decorazioni color oro sulla trabeazione (vv. 126-131):

ὦ παῖ τὰς Λατοῦς,
 Δίκτυνν' οὐρεία,
 πρὸς σὰν ἀλάν, εὐστύλων
 ναῶν χρυσήρεις θριγκούς,
 ὀσίας ὄσιον πόδα παρθένιον 130
 κληιδούχου δούλα πέμπω

O figlia di Latona, Dittinna montana, al tuo tempio, alle cornici
 dorate del santuario dalle belle colonne io, la schiava della sacra
 custode, spingo il mio sacro verginale piede.

Sulla facciata si aprivano delle porte definite εὐγομοφοί, ben chiodate, quindi solide⁴. Che lo stile del tempio effigiato potesse richiamarsi all'architettura dorica si ricava da una frase di Pilade, il quale nomina i triglifi, elemento caratterizzante proprio del fregio dorico. Un'eco di ciò che il pubblico poteva vedere è ricavabile da alcune rappresentazioni vascolari, che concorrono alla comprensione dei dati testuali. Su un importante cratere apulo a volute⁵, databile intorno agli anni 60 del IV secolo a.C., si vede al centro della scena Oreste che siede sull'altare e, effigiato a sinistra, Pilade. Sulla destra c'è Ifigenia. Nella parte superiore si trovano Artemide e Apollo, intenti a conversare. Accanto alle due divinità si vede il tempio, nella cui realizzazione il ceramografo ha mescolato elementi provenienti dallo stile dorico, l'alternanza di triglifi e metope sotto il timpano, e ionico, le colonne; interessante il dettaglio delle porte aperte e borchiate. Come è stato suggerito⁶, è possibile che il modo peculiare in cui è ritratto Oreste, seduto e con lo sguardo rivolto in basso, sia il riflesso della scena in cui egli si offre come vittima in cambio del compagno e cerca di sapere come avverrà il sacrificio (vv. 578-627). Il tempio torna su un'anfora campana del 330 ca.⁷, che raffigura Ifigenia, Oreste e Pilade nell'atto di fuggire verso la nave. In questo caso sul fregio l'alternanza fra triglifi e metope è ben definita e queste ultime sono chiaramente figurate. Non

³ Cfr. KYRIAKOU 2006, 39.

⁴ Così ai vv. 1286-1287 καλεῖτ' ἀναπτύξαντες εὐγόμφοις πύλας | ἔξω μελάθρων τῶνδε κοίρανον χθονός.

⁵ Napoli, Museo Archeologico Nazionale 822113 (H 3223), attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis* (LIMC Iphigeneia 18).

⁶ TAPLIN 2007, 151.

⁷ San Pietroburgo, Hermitage B2080 (W 1033), attribuito al Pittore di Issione (LIMC Iphigeneia 29).

tutto ciò che emerge dal testo è però facile da comprendere. Pilade, illustrando il motivo che ha spinto lui e Oreste in quella terra barbara, afferma (vv. 110-114):

ὅταν δὲ νυκτὸς ὄμμα λυγαίας μόλι,
τολμητέον τοι ξεστὸν ἐκ ναοῦ λαβεῖν
ἄγαλμα πάσας προσφέροντε μηχανάς.
ἴ' ὄρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν
δέμας καθεῖναι†·

Solo quando scenderà il crepuscolo dovremo avventurarci a usare ogni arte per trafugare dal tempio l'idolo scolpito. Guarda fra i triglifi se c'è un vuoto abbastanza largo da poterci calare una persona.

Questa è la resa di Franco Ferrari, che spiega come «[g]li spazi intercalari fra i triglifi in origine erano lasciati vuoti»⁸. Tale informazione in realtà deriva dall'interpretazione che proprio di questi versi dell'*Ifigenia in Tauride* diede nel 1761 Johann Winckelmann⁹, laddove l'archeologia non ha ancora evidenziato paralleli reali. L'autorità di Winckelmann ha portato filologi e archeologi ad accettare questa esegesi con evidenti ricadute sulla ricostruzione della storia dell'architettura greca. Non sono però mancate voci dissonanti. Innanzitutto come conciliare tutto questo con il v. 405 in cui il nesso *περικτίονας ναοῦς* ha suggerito che il tempio effigiato nella scenografia fosse periptero?¹⁰ Se fosse davvero così, anche qualora si riuscisse ad attraversare il fregio, ci si ritroverebbe di fronte al muro della cella. Proprio per questo Washburn 1918 ha proposto di vedere nell'edificio un *templum in antis*, ossia un tempio in cui le mura si prolungano oltre la cella dando vita a un *prònaos* chiuso ai lati, con un fregio che corre lungo tutto il perimetro. Lo studioso, forzando il valore della preposizione εἴσω, propone di interpretare il passo nel modo seguente: oltre il fregio c'è un'apertura nel soffitto del vestibolo, attraverso la quale si può accedere all'intercapedine del tetto e da lì calarsi nella cella. Se le critiche di Washburn alla posizione di Winckelmann sono condivisibili, così non è per la sua proposta di interpretazione, che va oltre l'evidenza testuale. C'è anche chi ha voluto vedere nel termine 'triglifi' una metonimia per tutto il tetto, per cui Oreste e Pilade avrebbero potuto trovare lì aperture adeguate per penetrare nell'edificio¹¹. Si è addirittura pensato che le aperture si trovassero nel timpano,

⁸ FERRARI 1988, 99.

⁹ WINCKELMANN 1761, 24-25 e 59-60. KYRIAKOU 2006, 80, si dimostra scettica sull'esistenza di simili aperture. Le *crucis* nel testo dell'edizione di Diggle sono dovute alla presunta difficoltà del nesso δέ γ', evidenziata in DIGGLE 1981, 87, n. 2. Il passo, già prima di lui, è stato variamente corretto e interpretato; si vedano e.g. PLATNAUER 1939, 70-71, e KYRIAKOU 2006, 80.

¹⁰ Così ancora KYRIAKOU 2006, 37.

¹¹ ROUX 1961, 52-60.

utilizzando come parallelo una ricostruzione dell'*Artemision* di Efeso basata su possibili testimonianze numismatiche¹².

In realtà Euripide, qui come altrove, non descrive un tempio reale, ma attraverso Pilade evoca nella fantasia degli spettatori elementi funzionali all'azione scenica, non necessariamente davvero presenti nell'unica porzione di tempio visibile¹³; oltretutto Oreste non dà seguito alle parole del compagno, e subito dopo l'attenzione si sposta sulla necessità di trovare al più presto un nascondiglio. Che le aperture fossero realmente rappresentate sul fregio presente nella scenografia, o soltanto suggerite dalla battuta del personaggio, questo non autorizza a trarre conclusioni sull'esistenza o meno di spazi vuoti fra un triglifo e l'altro nei templi dorici più antichi.

Di fronte al tempio era posto l'altare per i sacrifici degli stranieri, descritto da Oreste e Pilade ai vv. 69-75:

- Or. Πυλάδη, δοκεῖ σοι μέλαθρα ταῦτ' εἶναι θεᾶς,
 ἔνθ' Ἀργόθεν ναῦν ποντίαν ἐστείλαμεν; 70
 Πυ. ἔμοιγ', Ὀρέστα· σοὶ δὲ συνδοκεῖν χρεῶν.
 Or. καὶ βωμός, Ἑλλήν οὐ καταστάζει φόνος;
 Πυ. ἐξ αἱμάτων γούν ξάνθ' ἔχει θριγκώματα.
 Or. θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῶλ' ὀραῖς ἠρτημένα;
 Πυ. τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων. 75

[Or.] Pilade, non pensi che sia questo il tempio della dea per raggiungere il quale apprestammo la nave marina da Argo? [Pil.] Certo, Oreste. Ed è necessario che anche tu lo creda. [Or.] E l'altare, dove stilla sangue greco? [Pil.] Sì, ha le cornici che rosseggiano di sangue. [Or.] E, proprio sotto le cornici, vedi le spoglie appese? [Pil.] Certo, le primizie degli stranieri morti.

Gli ultimi versi pongono non pochi problemi relativamente alla natura delle *spoglie* e alla loro esatta collocazione. Della prassi sacrificale dei Tauri parla esplicitamente Erodoto (4, 103, 3), secondo il quale erano soliti immolare alla *Vergine*¹⁴ naufraghi e Greci, che venivano uccisi a colpi di mazza sul capo, infilzandone poi la testa su pali che ognuno collocava in alto sulla propria casa¹⁵. Diversamente Ammiano Marcellino (22, 8, 33), secondo cui *Deos enim*

¹² TREL 1964. Per altre proposte esegetiche si vedano le ottime disamine di STIEBER 2010, 70-73, e TOZZI 2016, 107-112.

¹³ Su questa strada già TOZZI 2016, 111, secondo la quale «i triglifi diventano qui punto focale dell'azione, non perché attraverso di essi escano o prevedano di entrare gli attori compiendo spericolate acrobazie, ma perché rappresentano la linea di demarcazione superiore del fondale scenico, ben visibile e di pregiata fattura, ma soprattutto funzionale a indicare al pubblico che era seduto nel *theatron* il movimento degli attori tra spazio scenico e retroscenico».

¹⁴ Artemide in Euripide, Ifigenia stessa secondo una versione riportata dallo storico.

¹⁵ τούτων Ταῦροι μὲν νόμοισι τοιοῖσίδε χρέωνται· θύουσι μὲν τῇ Παρθένῳ τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἄν λάβοσι Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῷδε· καταρξάμενοι ῥοπάῳ παίουσι τὴν κεφαλὴν. οἱ μὲν δὴ λέγουσι ὡς τὸ σῶμα ἀπὸ τοῦ κρημονοῦ ὠθέουσι κάτω (ἐπὶ γὰρ κρημονοῦ ἴδρυται τὸ ἱρόν), τὴν δὲ κεφαλὴν ἀνασταυροῦσι, οἱ δὲ κατὰ μὲν τὴν κεφαλὴν ὁμολογέουσι, τὸ μέντοι σῶμα οὐκ ὠθέεσθαι ἀπὸ τοῦ κρημονοῦ λέγουσι ἀλλὰ γῆ κρύπτεσθαι. τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰριγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι. πολεμίους δὲ ἄνδρας τοὺς ἄν χειρώσωνται ποιεῖσι τάδε·

hostiis litantes humanis et immolantes advenas Dianae, quae apud eos dicitur Orsilochē, caesorum capita fani parietibus praefigebant, velut fortium perpetua monumenta facinorum. Contro l'identificazione degli σκῦλα del passo euripideo con i teschi si è soliti rimandare ai vv. 625 s.¹⁶ in cui, alla domanda di Oreste sul destino del suo corpo, Ifigenia risponde che verrà cremato e poi gettato in un χάσμα εὐρωπόν, espressione in realtà compatibile con le due alternative offerte da Erodoto, che finisse – dopo la decapitazione – in un dirupo o in una fossa. Di decapitazione nell'*Ifigenia* non si parla, ma non viene neanche detto esplicitamente che il corpo rimanesse intatto. L'alternativa sarebbe vedere negli σκῦλα e negli ἀκροθίβια di v. 75 un riferimento ad armature e vesti sottratte ai nemici e appese come preda di guerra. Nella scenografia euripidea potevano però esserci entrambi gli elementi, con ogni probabilità le teste mozzate – che avrebbero sottolineato la natura barbara del contesto¹⁷ – e forse parti dell'armatura, come lascerebbero pensare alcune testimonianze archeologiche: 1) su un cratere a volute (*LIMC* 24), attribuito al Pittore di Dario, si vede un *naiskos* dal cui tetto pendono delle armi¹⁸; 2) l'anfora campana del 330 ca. sopra richiamata, sulla quale si intravede sospesa in alto, di lato al tempio, una testa mozzata e parti di una veste; 3) un sarcofago romano (140-150 d.C.)¹⁹, che raffigura, sotto forma di edicola, il tempio (nel quale tra l'altro si scorge il simulacro della dea), alle cui colonne sono appese teste mozzate e una spada²⁰. Questi reperti possono contribuire a chiarire l'altra annosa questione relativa alla collocazione delle spoglie. La *facies* comunemente accettata del testo ha indotto a pensare che questi σκῦλα fossero appesi alle cornici dell'altare²¹, soprattutto per il presunto richiamo θριγκώματα²²/θριγκοῖς nei vv. 73-74. Già Torrance ha però efficacemente evidenziato come θριγκός non sia mai utilizzato per indicare il

ἀποταμὸν ἕκαστος κεφαλὴν ἀποφέρεται ἐς τὰ οἰκία, ἔπειτα ἐπὶ ξύλου μεγάλου ἀναπέρας ἰστᾶ ὑπὲρ τῆς οἰκίας ὑπερέχουσιν πολλόν, μάλιστα δὲ ὑπὲρ τῆς καπνοδόκης· φασὶ δὲ τούτους φυλάκους τῆς οἰκίας πάσης ὑπεραιωρέεσθαι.

¹⁶ Così KYRIAKOU 2006, 70. Contro l'identificazione anche WRIGHT 2005, 185. A favore *e.g.* PLATNAUER 1939, 66 (*doubtless*); HOURMOUZIADES 1965, 52-53; O'BRIEN 1988, 106; HALL 1989, 111-112. Non prende invece posizione KETTERER 2013, 218-220.

¹⁷ Così già HOURMOUZIADES 1965, 53: «A row of masks fixed along the upper part of the façade would enhance the atmosphere of exotic horror that the poet so carefully prepares from the very beginning of the play».

¹⁸ Similmente in un'anfora campana del terzo quarto del IV secolo a.C., conservata a Sydney, Nicholson Museum (*LIMC* Iphigeneia 25).

¹⁹ München, Glyptothek GL 363 (*LIMC* Iphigeneia 75).

²⁰ La descrizione di Linant de Bellefonds in KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS 1990, 724, «Oreste et Pylade sont conduits auprès d'I. A g. un arbre aux branches duquel sont suspendues les têtes de deux étrangers sacrifiés», è fortemente imprecisa.

²¹ Propendono per questa possibilità ad esempio KYRIAKOU 2006, 70-71, e TOZZI 2016, 94-95, n. 6.

²² θριγκώματα è correzione di Ruhnken, accolta di norma dagli editori. La ripetizione θριγκώματα/θριγκοῖς è valutata a favore dell'intervento di Ruhnken da KYRIAKOU 2006, 71. Per quanto il testo tradito, τριχώματα, generi un'ardita metafora, c'è chi la difende con argomenti anch'essi arditi, cfr. TORRANCE 2009, 23-24, la quale, richiamando il significato che il termine ha in Galeno, afferma che «it is not 'too bold' to understand τριχῶμα (a synonym of θριξ well attested in classical sources) as a metaphorical reference to 'veins' of blood staining the sacrificial altar».

fregio di un altare, ma sempre in riferimento a edifici²³ e il suo suggerimento, secondo cui al v. 74 la battuta di Oreste potesse essere accompagnata da un gesto per far convergere lo sguardo degli spettatori verso il macabro particolare della *skènè*, è senz'altro condivisibile e – direi – risolutivo²⁴.

Pochi sono gli oggetti scenici esplicitamente citati nella tragedia. Nel *kommòs* che occupa la parodo, Ifigenia compie libagioni per il fratello che crede morto a causa della visione notturna narrata nel prologo: il testo fa riferimento a latte, vino e miele da versare sulla terra (vv. 157-169), come offerta sacrificale, con un calice d'oro con ogni probabilità presente sulla scena.

Prima che Oreste riconosca la sorella, si svolge un dialogo nel quale la donna gli propone di lasciarlo libero, a patto che porti a Micene un messaggio da lei scritto per i suoi familiari, contenuto su numerose tavolette cerate legate insieme, che Ifigenia teneva in mano: δέλτου μὲν αἴδε πολύθυροι διαπτυχαί / ξένοι, πάρεισιν (vv. 727-728). Oreste otterrà che sia Pilade a tornare vivo in Grecia, accettando di morire al suo posto. La scena, che giocava un ruolo chiave nello svolgimento del dramma, ha avuto una straordinaria fortuna iconografica. Ad esempio, in un cratere a calice attico, conservato al Museo Nazionale di Spina (Ferrara)²⁵, del 380 a.C. ca., si vede al centro il tempio di Artemide e sulla sinistra Ifigenia che porge a Pilade la lettera accuratamente sigillata.

La salvezza dei tre protagonisti è legata al successo del piano escogitato da Ifigenia: riuscire a raggiungere la nave, portando via dal tempio la statua di Artemide. Non si trattava certo di un simulacro in pietra o metallo, e il poeta offre al pubblico la possibilità di coglierne la natura già prima di vederlo sulla scena, utilizzando per caratterizzarla il termine βρέτας, che indica specificamente un grossolano manufatto in legno. Le dimensioni della statua dovevano necessariamente essere minute, e così vengono rappresentate sull'anfora campana, sopra menzionata, e in altri reperti in cui si vede Ifigenia tenere in braccio o in mano il piccolo simulacro, spesso avvolto in veli, o scoperto.

A questi elementi che si desumono dal testo della tragedia, si può aggiungere un altro, che caratterizza Ifigenia in quasi tutte le rappresentazioni figurate che gli studiosi ritengono direttamente influenzate dal dramma euripideo. Si tratta della chiave del tempio da cui pende una infula, una striscia di stoffa di ambito sacrale, che la fanciulla tiene nella mano sinistra. Che Ifigenia comparisse sulla scena con questo oggetto sembrerebbe confermato dalle parole del coro, che al v. 131 parla di sé come κληδούχου δούλα, «schiava di colei che detiene le chiavi del tempio». Il termine κληδοῦχος, sorretto dal dato archeologico, allo stesso tempo indicherebbe il ruolo ricoperto dalla

²³ TORRANCE 2009, 22. La studiosa utilizza questo argomento per respingere la correzione di Ruhnken. Sulla natura del θριγκός e sull'uso del termine in tragedia si vedano STIEBER 2010, 48-55, e TOZZI 2016, 95-99.

²⁴ Questo rimane a mio avviso credibile a prescindere dalla presenza di τριχώματα ο θριγκώματα al v. 73.

²⁵ T1145 (3032); LIMC Iphigeneia 19.

donna, custode del santuario, e rimanderebbe a un elemento distintivo del suo costume scenico.

Quasi nulla si può dire degli espedienti tecnici utilizzati durante la rappresentazione. Sul finire della tragedia, mentre i fuggiaschi lottano con i sudditi di Toante per poter prendere il largo e il sovrano è sul punto di mandare rinforzi, minacciando vendetta contro il coro, interviene Atena, in modo del tutto inaspettato, a risolvere la situazione. Non è facile stabilire le modalità di questa parte della messa in scena, dal momento che l'apparizione della dea potrebbe avvenire in modi diversi. Il suo arrivo non è annunciato da nessun personaggio: altrove, quando invece questo avviene (è il caso dell'*Elettra*, vv. 1233-1237, e dello *Ione*, vv. 1549-1550), le divinità compaiono in alto, sul tetto dell'edificio scenico o su una piattaforma che si protendeva dal tetto, il *theologeion*. Quella posizione poteva essere raggiunta con una scala posta dietro la scenografia o una botola interna. Le ultime parole di Atena (vv. 1487-1489 «Andate, venti, portate ad Atene il figlio di Agamennone! Io viaggerò con voi, custodendo il santo simulacro di mia sorella»²⁶) sembrano però suggerire che il personaggio lasci la scena in volo grazie a una μηχανή, una gru, che poteva essere stata già utilizzata per il suo arrivo²⁷. Dunque una *dea ex machina* nel senso concreto dell'espressione.

Bibliografia

DIGGLE 1981 = J. DIGGLE, *Studies on the text of Euripides*, Oxford, Clarendon Press, 1981.

DI BENEDETTO, MEDDA 2002 = V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo*, Torino, Einaudi, 2002.

FERRARI 1988 = F. FERRARI (ed.), *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, Milano, Rizzoli, 1988.

HALL 1989 = E. HALL, *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

HOUMOUZIADES 1965 = N. C. HOUMOUZIADES, *Production and imagination in Euripides: form and function of the scenic space*, Athens, The Greek Society for Humanistic Studies, 1965.

KAHIL, LINANT DE BELLEFONDS 1990 = L. KAHIL, P. LINANT DE BELLEFONDS, *Iphigenia*, «Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae» V.1, Zürich-München, 1990, 706-729.

KETTERER 2013 = R. C. KETTERER, *Skēnē, altar and image in Euripides' Iphigenia among the Taurians*, in G. W. M. HARRISON, V. LIAPIS (edd.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden-Boston, Brill, 2013, 217-233.

²⁶ ἴτ', ὃ πνοαί, ναυθλοῦτε τὸν Ἀγαμέμνονος | παῖδ' εἰς Ἀθήνας· συμπορεύσομαι δ' ἐγὼ | σώϊζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας.

²⁷ Così KYRIAKOU 2006, 450. A favore della gru si era già espresso MASTRONARDE 1990, 280.

KYRIAKOU 2006 = P. KYRIAKOU, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York, De Gruyter, 2006.

MASTRONARDE 1990 = D. J. MASTRONARDE, *Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama*, «Classical Antiquity» 9, 1990, 247-294.

O'BRIEN 1988 = M. J. O'BRIEN, *Pelopid history and the plot of Iphigenia in Tauris*, «Classical Quarterly» 38, 1988, 98-115.

PLATNAUER 1939 = M. PLATNAUER (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

ROUX 1961 = J. ROUX, *A propos du décor dans les tragédies d'Euripide*, «Revue des Études Grecques» 74, 1961, 25-60.

STIEBER 2010 = M. STIEBER, *Euripides and the language of craft*, Leiden-Boston, Brill, 2011.

TAPLIN 2007 = O. TAPLIN, *Pots & plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles, Getty Publications, 2007.

TORRANCE 2009 = I. TORRANCE, *Euripides' IT 72-5 and a skene of slaughter*, «Hermes» 137, 2009, 21-27.

TOZZI 2016 = G. TOZZI, *Euripide e l'architettura: fregi, triglifi e cornicioni come oggetti sulla scena teatrale*, in A. COPPOLA, C. BARONE, M. SALVADORI (edd.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova, CLEUP, 2016, 91-114.

TRELL 1964 = B. L. TRELL, *A numismatic solution of two problems in Euripides*, «Numismatic Chronicle» 4, 1964, 93-101.

WASHBURN 1918 = O. M. WASHBURN, *Iphigenia Taurica 113 as a document in the history of architecture*, «American Journal of Archaeology» 22, 1918, 434-437.

WINCKELMANN 1761 = J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig, Dyck, 1761.

WRIGHT 2005 = M. WRIGHT, *Euripides' escape-tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, Oxford University Press, 2005.