

Frammenti sulla scena (online)  
Studi sul dramma antico frammentario  
Università degli Studi di Torino  
Centro Studi sul Teatro Classico  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>  
[www.teatroclassico.unito.it](http://www.teatroclassico.unito.it)  
ISBN 9788875903589 / ISSN 2612-3908  
Supplementi 1 • 2025  
Atti del convegno *The Forgotten Theatre V (2024)*  
*The Staging of Menander's Comedies*



ἘΝΘΑΔΙ, «PROPRIO QUI DAVANTI».  
STRATEGIE DI MESSA IN SCENA DELLA *THEOPHOROUMENE*  
DI MENANDRO

MARIA PIA BERIOTTO  
RICERCATRICE INDIPENDENTE  
[mariapiaberry@gmail.com](mailto:mariapiaberry@gmail.com)

La *Theophoroumene* – di cui è leggibile una assai modesta porzione di testo, tale da lasciarne ipotetico il *plot* narrativo – deve essere stata una tra le commedie menandree più apprezzate e rappresentate. Ne danno prova sia testimonianze archeologiche che letterarie. Per quanto concerne le prime, oltre al ritrovamento presso il teatro di Atene di 12 gettoni di piombo<sup>1</sup>, risalenti alla metà III secolo d.C. e utilizzati come tessere di ingresso, recanti l'incisione *Theophor(oumene) Menan(drou)*, altri tre gettoni, sempre rinvenuti presso il teatro di Atene, col profilo di tre maschere (una fanciulla, un giovane ed uno schiavo, con l'iscrizione *Theoph*)<sup>2</sup> [fig. 1] sono interessanti perché testimoniano come la commedia abbia continuato ad essere rappresentata fino all'epoca tardo-romana. Ma in particolar modo ad attestarne il successo sono diverse rappresentazioni iconografiche, per lo più mosaici, collocabili cronologicamente in un lasso di tempo piuttosto ampio – dal II-I sec. a.C. al III sec. d.C. – rinvenuti in località molto lontane tra loro, da Pompei a Mitilene ad Antiochia<sup>3</sup>.

Non da ultimo la commedia fu oggetto di interesse critico: *Et. M.* 388, 36 e 382, 7 ricorda che Nicadio e Armatio ne scrissero due ὑπομνήματα, mentre *schol. Eur. Andr.* 103 Schwartz attesta che in essa c'erano parti cantate.

Partendo dagli esigui dati testuali, si cercherà di cogliere quale possa essere stata la scenografia ideata per la rappresentazione della commedia, nonché alcune indicazioni sceniche. L'argomentazione toccherà solo parzialmente le testimonianze musive, che

<sup>1</sup> GREEN 1994, 161, 204; WEBSTER, 1995<sup>3</sup>; ARNOTT 1996, 51.

<sup>2</sup> LANG/CROSBY, 1964, X, 122 e *tabula* 30.

<sup>3</sup> CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVES 1979; BERCELLEY 1988, 119-126; WEBSTER 1995<sup>3</sup>; CSAPO 1997; GUTZWILLER/ÇELIK 2012, 606-617; NERVEGNA 2013.

raffigurano scene di danza con l'accompagnamento di strumenti a percussione (tamburelli, timpani, nacchere) per soffermarsi principalmente sulla testimonianza papiracea del PSI XII 1280 e sui fr. 4 e 5 K./S.

Della commedia sono giunti otto frammenti da tradizione indiretta, di cui uno piuttosto esteso, di 19 versi, riportato per intero da Stobeeo e dal carattere gnomico, in cui si lamenta il triste destino dell'uomo onesto e leale<sup>4</sup>; gli altri sette, molto più brevi, sono trasmessi o per il loro carattere proverbiale (fr. 2 e 6) o perché riportabili ad un contesto conviviale (fr. 4 e 5) o per un interesse lessicografico (fr. 7 e 8). Da nessuno di questi frammenti purtroppo è possibile ricavare qualche indicazione sulla trama della commedia.

Oltre ad essi, fin dall'edizione critica di A. Koerte, si è aggiunto il testo di un papiro rinvenuto ad Ossirinco nel 1934 di cui G. Vitelli e M. Norsa nel 1935 pubblicarono la *proecdosis*<sup>5</sup>. In seguito, le edizioni Sandbach, Arnott, Austin e Kassel/Schröder riportano non solo il testo di questo papiro, siglato da Bartoletti come PSI XII 1280, ma anche quello del PSI XV 1480, che, per quanto in via ipotetica, potrebbe provenire dalla *Theophoroumene*. Sono questi due papiri a gettare qualche luce sulla trama della commedia.

Una ragazza, che si dichiara posseduta dalla Grande Madre degli Dei, tutta inghirlandata manifesta pubblicamente il proprio stato di estasi. Un giovinetto chiamato Clinia, innamorato di lei, crede nel suo stato di possessione, mentre altri due personaggi, uno dei quali di nome Lisia, ritengono l'invasamento una pura invenzione da parte di una fanciulla svergognata. Lisia propone pertanto di fare una prova: dinanzi alla porta di una locanda intonare sull'aulo una melodia frigia e vedere cosa succederà. Il giovane innamorato si dichiara d'accordo.

Questo il contenuto del PSI XII 1280, che, come sopra si accennava, secondo ARNOTT (1996, 65), AUSTIN (2013, 36) e KASSEL/SCHRÖDER (2022, 21) sarebbe da pensare in stretta contiguità col PSI XV 1480: tra la chiusa del primo e il testo del secondo sarebbero intercorsi pochi versi. Nel PSI XII 1280 Lisia invita l'auleta a modulare una melodia per indurre la *theophoroumene* a uscire all'aperto: il PSI XV 1480 riporterebbe il canto ispirato della protagonista.

**PSI XII 1280 col. II [fig.2]**

ΠΑΡΜΕΝΩΝ (?)

ταχ[...] καταστάξαντες οἷδ' ἀπ' ὀμμ[άτων  
 ἔπλησα “τὰμὰ δῶρ”, ἀκούεις; ἡ κόρη  
 “τὰ δῶρα” φησί “τὰμὰ μ' ἐξείλον”. τόδε  
 “τί δ' ἔλαβες, ἰππόπορνε; τὸν δὲ δόν[τα σοι  
 πόθεν οἶσθα τοῦτον; τί δὲ νεανίσκο  
 ἦ σὺ τί λαβοῦσα στέφανον ἔξω περιπατεῖς;

20

<sup>4</sup> Stob. 4,42,3. Alcune parti del frammento sono citate da altri autori: Suet. *Vesp.* 23 ne cita il secondo verso; *schol. Eur. Hipp.* 426 cita i vv. 16-17; Athen. 6,248d cita le prime sei parole del v. 16; Plut. *Quaest. conv.* 9,5 cita i vv. 18-19.

<sup>5</sup> NORSA/VITELLI 1935, 1-3. Fu KÖRTE 1935, 431-438, ad attribuire il frammento del papiro fiorentino alla *Theophoroumene*.

μαίνει· τί οὖν οὐκ ἔνδον ἐγκεκλειμένη  
μαίνει;”

ΚΛΕΙΝΙΑΣ (?)

φλυαρεῖς. Τοῦτό γ’ αὐτό, Λυσία,  
οὐ προσποεῖται.

ΛΥΣΙΑΣ

πειραν ἔξεστιν λαβεῖν.  
εἰ θεοφορεῖται ταῖς ἀληθείαισι γάρ, 25  
νῦν εἰς τὸ πρόσθεν ἐνθάδ’ ἐκπηδή[σεται].  
μητρὸς θεῶν, μᾶλλον δὲ κορυβάντ[ων  
αὔλει. παράστα δ’ ἐνθαδὶ πρὸς τὰς θύρας  
τοῦ πανδοκείου.

ΚΛΕΙΝΙΑΣ (?)

νῆ Δί’, εὖ γε, Λυσία,  
ὑπέρευγε· τοῦτο βούλομαι καλὴ θέα. 30

PARMENONE (?)

Essi, stillando lacrime, lo so, dagli oc[chi  
io riempi. La fanciulla dice: “Mi ascolti?”, “I miei doni  
i miei doni mi sottrassero”. Questo è il punto.  
“Che cosa prendesti, squaldrina? Colui che te li ha dati  
in che modo lo sai? Perché mai un giovinetto... 20  
perché mai tu, presa la corona, ti aggiri fuori?  
sei invasata. Perché non fai l’invasata standotene  
chiusa in casa?

CLINIA (?)

Tu cianci. Oh Lisia, lei non finge  
questa cosa.

LISIA

È possibile averne una prova.  
Se lei è davvero invasata, infatti, 25  
ora balzerà fuori all’esterno.  
Su, tu con l’aulo, intona una melodia per la Madre degli dei  
o piuttosto per i coribanti. Piazzati qui dinanzi alla  
porta dell’osteria.

CLINIA (?)

Oh sì, per Zeus, proprio bene, oh Lisia,  
benissimo: questo voglio. Bello spettacolo! 30

Il PSI XII 1280 riporta due colonne di testo, di 15 versi ciascuna, la prima delle quali è pressoché mutila e leggibile solamente a destra per alcune sillabe delle parole finali; alla fine dei vv. 1, 7 e 8 sono evidenti dei *dicola*, a dimostrazione che la scena era dialogata. La seconda colonna è invece quasi integralmente leggibile, eccetto una o due sillabe di alcuni versi nell'estrema destra. Nei vv. 22, 23 e 24 il testo è marcato nuovamente da *dicola* a sancire il passaggio di battuta da un personaggio ad un altro benché solo uno, Lisia, sia oggettivamente menzionato nei vv. 23 e 29. Nonostante il papiro presenti *dicola* nei vv. 22 e 23, la maggior parte degli editori, seguendo l'argomentazione del GRASSI (1961, 146), ritiene che il primo sia stato introdotto perché causato da una confusione con il secondo. Infatti, il primo *dicolon*, nel v. 22, se accolto, andrebbe a spezzare la serie delle domande incalzanti, strutturate in due gruppi: il primo (vv. 19-20) riguarda il giovane innamorato; il secondo (vv. 21-22, marcati dalla presenza di ῥ) riguarda la ragazza e il problema se l'invasamento sia reale o simulato.

Il frammento papiraceo è importante per un doppio ordine di ragioni. Innanzitutto, come già aveva evidenziato HANDLEY (1969, 88-101), esso è da porre in contiguità con il mosaico della casa di Menandro a Mitilene (fig. 3), la cui iscrizione menziona per nome i tre personaggi in esso raffigurati (Lisia, Parmenone e Clinia), due dei quali – Lisia e Clinia – sono facilmente leggibili anche nei vv. 8 e 14 della prima colonna, per quanto mutila, del papiro. Inoltre, il mosaico cita anche l'atto da cui è tratta la scena, e, benché il suo numero non sia visibile, si è ipotizzato sia il secondo<sup>6</sup>.

Anche un mosaico rinvenuto nel 2007 nella località di Daphnae, nelle vicinanze di Antiochia sull'Oronte, ha portato alla luce una vasta decorazione pavimentale che raffigura quattro scene tratte da commedie di Menandro, tra cui la *Theophoroumene*. Il pannello relativo alla nostra commedia (120x157 cm.), che raffigura un vecchio schiavo sulla sinistra, un ragazzo che suona l'aulo, un giovane al centro con un timpano in mano e una ragazza inghirlandata e danzante all'estrema destra, assegna senza dubbio la scena all'atto III (fig. 4)<sup>7</sup>.

Confrontando il testo del papiro fiorentino con i mosaici sopra menzionati, si potrebbe ipotizzare che i versi potessero provenire da scene dell'atto III. In secondo luogo, il testo del papiro consente di cogliere sia il luogo di ambientazione della commedia sia alcune strategie messe in atto nella costruzione di quello che ha tutta l'aria di essere un dialogo a tre personaggi.

<sup>6</sup> Così IOANNIDOU 2015, 29-35.

<sup>7</sup> Cf. GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 608-609. Nella parte superiore del mosaico, in tutta la sua lunghezza, compare la scritta ΘΕΟΦΟΡΟΥΜΕΝΗΣ ΜΕ(ΡΟΣ) Γ (cf. fig. 4). Recenti scavi nella località cretese di Kastelli Kissamos hanno portato alla luce un altro mosaico che rappresenta una scena tratta dalla *Theophoroumene*: vi compaiono due figurine mute di suonatori e tre figure maschili che indossano la maschera, ma non menzionati per nome. Per il mosaico cretese, cf. MARKOULAKI 2015, 281-288.

## 1. I personaggi

In un teatro in cui la *troupe* degli interpreti era limitata a tre soli attori parlanti<sup>8</sup>, far interagire tre personaggi sulla scena costituiva un meccanismo ad orologeria che doveva essere perfetto, nella complessità di un ingranaggio in grado di gestire entrate e uscite. Una scena a tre personaggi condiziona sia quella precedente che la successiva e impone soprattutto che tutte e tre le figure recitanti siano necessarie e giustificate nell'economia della vicenda.

Ora, nella sezione papiracea pervenuta del *PSI XII 1280*, pur in assenza di *nota personae*, la maggioranza degli editori pensa a tre personaggi sulla scena<sup>9</sup>. Poiché nel v. 29 chi approva la proposta di intonare una melodia coribantica al fine di far uscire la ragazza di casa si rivolge ad un personaggio chiamato Lisia, è evidente che i vv. 24a-29 costituiscono la proposta di quest'ultimo. Il personaggio che accetta l'esperimento non può che essere l'innamorato della *theophoroumene*, il quale nei vv. 23b-24a dichiara che la ragazza «non finge» (οὐ προσποιεῖται) il proprio invasamento.

E la sezione dei vv. 16-23a da chi viene pronunciata? Nei vv. 17 e 18 sono riportate le parole frante della κόρη, la ragazza protagonista che, cercando di coinvolgere il suo interlocutore con un ἀκούεις; («mi stai ad ascoltare?»), lamenta la perdita di doni. Le parole τὰμὰ δῶρ' ... τὰ δῶρα ... τὰμὰ μ'έξεῖλον, ripetute e spezzate, trasmettono concitazione ed alterazione emotiva: esse sono riferite da un personaggio che Sandbach e Arnott ritengono Parmenone in virtù dell'espressione particolarmente triviale del v. 19 – ἵπποπορνε – che si addice solamente a personaggi di rango servile<sup>10</sup>. Oltre ad essere un nome di schiavo spesso ricorrente nelle commedie menandree, esso è presente nel mosaico di Mitilene, collocato in posizione centrale, tra Lisia e Clinia.

Quale ruolo rivestì Parmenone nella *Theophoroumene*? Data l'esiguità del testo conservato, la risposta è impossibile, anche se si può ipotizzare un suo ruolo non secondario. Osservando infatti i dodici riquadri musivi di Mitilene nel loro insieme, essi presentano tutti tre personaggi: potrebbe essere forse un riferimento ai luoghi delle commedie dove erano presenti tre attori sulla scena. In ogni caso, confrontando i pannelli mitilenesi relativi alla *Samia* e agli *Epitrepontes* col testo menandro conservato, si osserva che il personaggio posto al centro del riquadro musivo riveste un ruolo importante anche nel corrispettivo atto della commedia: così Damea nell'atto III della *Samia* e Smicrine nell'atto II degli *Epitrepontes*. Non c'è dubbio che le scene illustrate nei mosaici dovevano essere tra le più particolari e riconoscibili dei rispettivi drammi. Data questa premessa, non si può non pensare ad un ruolo centrale di Parmenone nella *Theophoroumene*, per lo meno tra gli atti II e III della commedia.

<sup>8</sup> Propensi ad ammettere che Menandro abbia fatto talora ricorso ad un quarto attore, un giovane apprendista, per l'interpretazione di un personaggio muto ovvero per la recitazione di pochi versi, sono tra gli altri GRIFFITH 1960, 113-117; HANDLEY 1965, 25-30; SIFAKIS 1967, 76; SIFAKIS 1979, 204-205; BELARDINELLI 1990, 45-60; FAVI 2001, 51-67.

<sup>9</sup> Nell'edizione postuma di AUSTIN (2013) e in quella più recente di KASSEL/SCHRÖDER (2022) si pensa, invece, ad un dialogo a due, tra Lisia e Clinia.

<sup>10</sup> Così anche PAGLIARDINI 1982, 113-119; BARIGAZZI 1993, 127-134.

Da un punto di vista scenico, sarebbe qui peraltro messo in atto un espediente straordinario<sup>11</sup>: attraverso la gestualità e la modulazione vocalica, l'attore sulla scena che interpreta Parmenone, riprodurrebbe le parole di un altro personaggio che sulla scena non c'è – la ragazza – ma di cui si colgono la concitazione e l'alterazione emotiva. Non è infrequente nella drammaturgia menandrea, infatti, il caso di un personaggio che riporta le parole di un altro personaggio, calandosi con notevole abilità mimetica nel modo di pensare e di parlare di quest'ultimo, venendo così a creare continuità tra la scena e il retroscena, tra quello che sta alla vista dello spettatore e lo spazio interno che si presuppone dietro la facciata dell'edificio scenico<sup>12</sup>.

Pur nell'assenza dei nomi dei personaggi, i vv. 17-18, 19-22a, 23-24a, 24b-29a, 29b-30, così raggruppati, sembrano attribuibili a personaggi diversi, riconoscibili dal fatto che ciascuno parla con una modalità linguistico-stilistica che lo distingue dagli altri<sup>13</sup>. Come si è appena detto, nei vv. 17 e 18 le parole della ragazza, spezzate e ripetute, l'inciso ἀκούεις;, il soggetto della frase posto alla fine del v. 17 e il suo verbo φημί spostato in avanti nel v. 18 trasmettono concitazione, la condizione di alterazione (vera o presunta) della protagonista. Nel papiro è netta la spaziatura tra il verbo ἐξεῖλον e il successivo τόδε, dove lo spazio tra le due parole non tanto vorrà indicare un cambio di personaggio quanto «una pausa o l'inizio di un nuovo pensiero»<sup>14</sup>.

Dal v. 19 al v. 21 le parole di Parmenone tradiscono un personaggio infervorato, il cui eloquio è scandito da interrogative dirette, secche e martellanti, aperto con un insulto – ἰππόπορνε – e seguito da domande precise e circostanziate, miranti ad inchiodare la ragazza senza scampo, accusandola di aver circuito un giovanetto e di essersi precedentemente lasciata andare a momenti di invasamento non nel segreto della casa, ma nello spazio aperto. L'animosità e la durezza delle interrogative è tanto più efficace in quanto rivolte a chi non è fisicamente presente sulla scena.

Ora, nel v. 23, con l'intervento di Clinia, mi pare riconoscibile la forma preferita dai drammaturghi greci nella gestione di un dialogo a tre, ovvero quella di sciogliere il terzetto in un dialogo a due<sup>15</sup>. Il φλυαρεῖς («dici stupidaggini») sarebbe la risposta alle parole di Parmenone, mentre quanto segue sarebbe rivolto a Lisia, che già dal v. 8 era sulla scena, sempre interpellato con un vocativo<sup>16</sup>. È pertanto pensabile che sulla scena l'attore con la sua gestualità potesse girarsi e volgersi ora verso un personaggio ora verso l'altro.

La modalità espositiva di Clinia si distingue per un parlare semplice ed essenziale, per la struttura ripetitiva degli enunciati: nei vv. 23-24a (τοῦτο γ' αὐτό, Λυσία, οὐ προσποιεῖται) la sequenza accusativo – espresso col deittico τοῦτο –, vocativo e verbo al presente indicativo trova quasi perfetta corrispondenza nei vv. 29b-30, dove, dopo la serie di esclamazioni e avverbi, si ritrova la frase minima data da accusativo + verbo

<sup>11</sup> Cf. GOMME/SANDBACH 1983<sup>2</sup>, 402: «The change of speaker would then have to be indicated by the actor's voice alone».

<sup>12</sup> Ad esempio, cf. OSMUN 1952 a proposito di Men. *Epit.* 85-93, dove il personaggio parlante, Davo, riporta il dialogo avvenuto con Sirisco.

<sup>13</sup> Già Quint. 10,1,69 aveva colto la capacità mimetica del linguaggio di Menandro.

<sup>14</sup> BARIGAZZI 1993, 130.

<sup>15</sup> Cf. LAMAGNA 2014, 105-120.

<sup>16</sup> Il nome è interamente leggibile nel v. 8 della col. I, seguito da un *dicolon*. Tutta la scena, dal v. 1 al v. 30, era un dialogo.

all'indicativo (τοῦτο βούλομαι), seguita da una scarna frase nominale (καλή θεά). Quest'ultima è staccata dal τοῦτο βούλομαι da un'ampia spaziatura, a marcare, anche in questo caso, il passaggio ad un nuovo pensiero<sup>17</sup>.

Al v. 24 prende parola Lisia, il cui linguaggio si distingue per impianto argomentativo: dopo un enunciato risolutivo (πεῖραν ἔξεστιν λαβεῖν, «è possibile averne una prova») e la formulazione di un periodo ipotetico del I tipo, egli dà ordini perentori all'auleta di intonare un'aria coribantica ponendosi ritto «proprio qui, in questo posto», ovvero dinanzi alla porta dell'osteria. I *dicola* nei vv. 23 e 24, la spaziatura nel v. 29 (qui sì con cambio di interlocutore), la presenza di due *antilabai* determinano una sezione di testo particolarmente dinamica, preludio forse a quella danza che si svolgerà a breve sulla scena, come si arguisce dalla rappresentazione musiva di Dioscuride<sup>18</sup> a Pompei e della casa di Menandro a Mitilene. In Dioscuride è raffigurato lo stipite della porta, a confermare l'ambientazione πρὸς τὰς θύρας (fig.5), mentre il fatto che il mosaico di Mitilene raffiguri al centro Parmenone senza strumenti musicali potrebbe confermare che l'attore che faceva la parte dello schiavo rivestiva anche quella della *theophoroumene*, di cui aveva tutto il tempo di indossare maschera e vestiti.

## 2. La scena

Prima di indagare la messa in scena ideata per la *Theophoroumene*, va tenuto presente che Menandro rappresentò le sue commedie pochi anni dopo il restauro del teatro di Atene, realizzato da Licurgo: il palcoscenico, probabilmente sollevato, presentava una facciata con due o tre aperture, con due entrate (una che portava verso la città e il porto, l'altra verso la campagna)<sup>19</sup>. Le aperture, corrispondenti a porte, alludevano generalmente ad abitazioni urbane: nella *Theophoroumene*, invece, compare una locanda, ambientazione poco frequente in Menandro. Il testo del papiro lo esplicita senza dubbio: su invito di Lisia l'auleta intonerà una melodia coribantica e si porrà in piedi dinanzi alla porta di una locanda. La porta, fin da Aristofane, era stata un luogo scenico fondamentale: attraverso l'atto del bussare e/o del chiamare per voce, un personaggio era fatto uscire dalla *skene*<sup>20</sup>. Nella *Theophoroumene*, invece, sarà il suono dell'aulo a far uscire il personaggio verso il pubblico, εἰς τὸ πρόσθεν. Oltretutto, dall'imperativo παράστα, dall'avverbio ἐνθαδί e dal complemento di moto a luogo πρὸς τὰς θύρας pare di cogliere una didascalia scenica: alle parole si va accompagnando un movimento che, forse iniziato nei pressi di una delle case rappresentate sul palcoscenico, si bloccherà dinanzi alla porta della locanda. Che una casa fosse uno degli ambienti immaginati per questa commedia, lo si coglie con buona probabilità da quanto si legge nel v. 7 della col. I, dove sono visibili le lettere κίαν, integrabili in οἰκίαν. Com'erano disposti questi ambienti sulla scena? Sappiamo che osterie e taverne erano poste lungo le arterie principali della città, agli incroci

<sup>17</sup> Cf. *supra* n. 10. Solamente l'edizione postuma di AUSTIN, 2013 considera la spaziatura il segnale di cambio interlocutore.

<sup>18</sup> Che il mosaico di Dioscuride a Pompei fosse ispirato alla *Theophoroumene* sembra comprovato dallo strumento suonato dalla flautista (posta in secondo piano di profilo): si tratterebbe di un *aulos ghingras*, di solito impiegato per l'accompagnamento ai riti coribantici. Per questo aspetto, cf. COMOTTI 1975, 215-223.

<sup>19</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2013; PHILIPPIDES 2019, 301-334.

<sup>20</sup> Cf. MAUDUIT 2000, 25-44; CACIAGLI/DE SANCTIS 2016, 6-55.

delle vie, nell'area del porto, in contiguità con altre abitazioni o caseggiati<sup>21</sup>. Se nella *Theophroroumene* lo spazio scenico fosse stato immaginato in questo modo, gli spettatori avrebbero osservato non delle abitazioni separate e distinte, ma una costruzione in cui l'area domestico/privata si combinava con quella pubblica/commerciale<sup>22</sup>: nello spazio esterno di una casa privata, immediatamente adiacente a una locanda, luogo di per sé poco rispettabile, con la corona in testa, la *theophroroumene* aveva dato precedentemente prova del suo invasamento. Se il papiro fiorentino conserva parte dell'atto III, ne consegue che la protagonista fin da un momento precedente si era presentata al pubblico in uno stato di frenesia dirompente e incontenibile per poi entrare nella locanda, dove appunto ora si trova e da dove, spinta dalla musica, uscirà fuori per rioccupare la scena.

### 3. Il banchetto. *In scaena o extra scaenam?*

Dovendo parlare di 'messa in scena', sicuramente interessante è la modalità con cui un banchetto – tema tipico della Commedia – potesse esservi inscenato. In un punto per noi imprecisato della *Theophroroumene* si svolgeva infatti un banchetto, che, in linea con quello che verosimilmente era il filo conduttore della commedia stessa, avveniva all'insegna dell'esagerazione. Così riportano due frammenti trasmessi da Ateneo<sup>23</sup> (fr. 4 K./S. *καὶ ταχὺ / πάλιν τὸ πρῶτον περισσοβῆι ποτήριον / αὐτοῖς ἀκράτου*, «e subito, / per prima cosa, fa di nuovo girare tra di loro il bicchiere / di vino puro»; fr. 5 K./S. *μέσῳς μεθύωυ <τῆν> Θηρίκλειον ἔσπασεν*, «mezzo ubriaco, si scollò una coppa tericlea»).

La coppa tericlea – forgiata o col legno di terebinto o con metalli preziosi o di vetro cristallino, con decorazioni in rilievo – era sicuramente un oggetto di lusso<sup>24</sup> che da alcuni frammenti della commedia sia *mese* che *nea* sembra essere correlato ad una capacità di contenere liquidi superiore al normale<sup>25</sup>. Non è da escludere che l'utilizzo di tale coppa sia da porre in relazione col culto della Grande Madre Cibele: nella *Theophroroumene* la ragazza era apparsa sulla scena eccitata da una musica in onore della Madre degli dei. Anche in un'altra commedia menandrea, nel *Menagyrtes*<sup>26</sup> (di cui rimangono due frammenti), titolo che fa riferimento al sacerdote mendicante di Cibele, compare una coppa tericlea particolarmente capiente «di tre cotile» (fr. 324 K./A.: *προπίνων Θηρικλείαν τρικτύλον*).

Come sulla scena erano avvenuti i movimenti di danza dei due giovani nonché la danza stessa della *theophroroumene*, così è da chiedersi se anche il banchetto sia stato effettivamente rappresentato oppure se sia stato semplicemente riferito. Un significativo numero di frammenti della *mese* e della *nea* suggerirebbe che l'atto del bere potesse essere performato direttamente sulla scena<sup>27</sup>. Precisi indicatori verbali – in special modo l'uso

<sup>21</sup> GLAZEBROOK/TSAKIRGIS 2016, 5.

<sup>22</sup> WRIGHT 2022, 300.

<sup>23</sup> Fr. 4 da Athen. XI p. 504 A; fr. 5 da Athen. XI p. 472 B.

<sup>24</sup> Per Teofrasto (*HP*. 5.3.2) era fatta di legno di terebinto; Plutarco attesta che era d'oro (*Aem.*, XXXIII, 2). Per una trattazione sistematica, cf. MILLER 1921, 119-131; MALFITANA 2004, 217-247.

<sup>25</sup> Così Eub. fr. 43 e 56 K./A.; Theophil. fr. 2 K./A.; Ar. fr. 14 K./A. e soprattutto Alex. fr. 5 K./A.

<sup>26</sup> Cf. LABARRE 2004, 126-128.

<sup>27</sup> Cf. KONSTANTAKOS 2005, 183-217, con ricca documentazione. In particolare, in diversi frammenti si fa riferimento alla miscelatura del vino con l'acqua e all'apposita strumentazione, come i mestoli (così in Alex.

della seconda persona – sarebbero da interpretare come vere e proprie didascalie sceniche: così offrire vino, porgere la coppa, far passare la coppa da un convitato all'altro costituirebbero veri e propri atti scenici, realizzati dinanzi al pubblico<sup>28</sup>.

Ogni tentativo di risposta in merito non può prescindere dal testo tràdito. I più recenti editori della *Theophrastumene* (Sandbach, Arnott, Austin, Kassel/Schröder) accolgono per il fr. 4 la lezione περισοβεῑ, trasmessa dai codici **A**, **E** e **C** di Ateneo (di cui il codice **A**, risalente al IX-X sec. d.C., è il più autorevole e antico testimone). Tuttavia, i codici **M** ed **S** portano περισόβει, che il Cobet accolse nella sua edizione di Ateneo, come pure fece il Koerte nella sua edizione della *Theophrastumene*. Ora un imperativo permetterebbe più facilmente di pensare ad un banchetto allestito sulla scena, anche se l'autorevolezza del codice **A** fa propendere per l'indicativo. D'altra parte, l'assenza di contesto e l'abbondanza di avverbi di tempo lasciano la questione, a mio parere, aperta.

#### 4. Conclusioni

Dal poco leggibile della *Theophrastumene* menandrea ci è sembrato di cogliere uno spazio scenico vivo ed animato, ricco di suoni e di movimenti, che dovettero essere funzionali alla trama. Si può presumere che questa contenesse momenti di forte pessimismo e drammaticità, come si può arguire dal fr. 1 K./S., in cui l'anziano Cratone prende atto dell'imperante perdita di valori e di principi: chi è onesto, leale e generoso è sopraffatto dall'adulatore, dal delatore e dal malvagio<sup>29</sup>. D'altra parte, non sembra inverosimile ipotizzare che la trama fosse a tal punto movimentata da creare un intreccio aggrovigliato e quasi insolubile, che si poté sciogliere, come riporta il fr. 6 K./S., solamente grazie all'arrivo di un personaggio apparso quale ἀπὸ τῆς μηχανῆς θεός.

#### Bibliografia

ARNOTT 1996 = G. Arnott, *Menander*, II, 1996.

AUSTIN 2013 = C. Austin, *Menander. Eleven Plays*, Cambridge, 2013.

BARIGAZZI 1993 = A. Barigazzi, *Sulla Theophrastumene di Menandro, "Prometheus" 19.1-2* (1993), 127-134.

---

fr. 116,1-2 K./A. e 228 K./A.; Antiph. fr. 85 e 137 K./A.; Ephipp. fr.11 K./A.; Pherecr. fr. 76 K./A.; Diph. fr. 57 K./A.); in altri frammenti si parla del riempimento della coppa fino all'orlo, ricorrendo o alla forma dell'imperativo in II persona singolare o del congiuntivo esortativo in I persona plurale (Diph. fr. 20 K./A.; Antiph. fr. 205 K./A.); o ancora si illustra la foggia della coppa stessa (Antiph. fr. 161 K./A.) e l'atto di prendere in mano il bicchiere (Antiph. fr. 85,2 K./A.).

<sup>28</sup> Senza pensare che la messa in scena del banchetto avvenisse su un ἐγγύκλημα (così WILES 1991; GREEN/HANDLEY 1995; IRELAND 1995), è più verosimile ipotizzare che essa avvenisse in un πρόθυρον, un porticato antistante la porta di casa, oppure su una piattaforma bassa, di fronte all'edificio della σκηνή.

<sup>29</sup> Men. Th. fr.1,14-17 K./S.: ἄνθρωπος ἂν ἦι χρηστός, εὐγενής, σφόδρα / γενναῖος, οὐδὲν ὄφελος ἐν τῶι νῦν γένει / πράττει δ'ὁ κόλαξ ἄριστα πάντων, δεύτερα / ὁ συκοφάντης, ὁ κακοήθης τρίτα λέγει («Qualora un uomo sia onesto, di nobili sentimenti, assolutamente generoso, nessun vantaggio al giorno d'oggi. L'adulatore su tutti prevale, poi il delatore, per terzo il malvagio».)

- BELARDINELLI 1990 = A.M. Belardinelli, *Menandro: scene vuote e legge dei tre attori*, "Dioniso" 60.2 (1990), 45-60.
- BERCZELLY 1988 = L. Berczelly, *The Date and Significance of the Menander Mosaics at Mytilene*, "BICS" 35 (1988), 119-126.
- CACIAGLI/DE SANCTIS 2016 = S. Caciagli, D. De Sanctis *et alii*, *Usci, soglie e portinai. Thyra nella commedia greca*, "Lessico del Comico", I, 2016, 6-55.
- CHARITONIDIS/KAHIL/GINOUVES 1979 = S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison de Ménandre à Mytilène*, Bern 1979.
- COMOTTI 1975 = G. Comotti, *L'aulo ghingras in una scena menandrea del mosaico di Dioscuride*, "QUCC" 20 (1975), 215-223.
- CSAPO 1997 = E. Csapo, *Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique*, "Pallas" 47 (1997), 165-182.
- FAVI 2001 = F. Favi, *The Staging of Menander's Sikyonoi*, "CJ" 67 (2001), 51-67.
- GLAZEBROOK/TSAKIRGIS 2016 = A. Glazebrook, B. Tsakirgis, *Houses of Ill-Repute: The Archaeology of Brothels, Houses, and Taverns in the Greek World*, Philadelphia 2016.
- GOMME/SANDBACH 1983<sup>2</sup> = A.W. Gomme, F. H. Sandbach, *Menander: A Commentary*, Oxford 1983<sup>2</sup>.
- GRASSI 1961 = E. Grassi, *Note a Menandro*, "A&R" n.s. 6 (1961), 136-165.
- GREEN 1994 = J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London/New York 1994.
- GREEN/HANDLEY 1995 = R. Green, E. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1995.
- Griffith 1960 = J.G. Griffith, *The Distribution of Parts in Menander's Dyskolos*, "CQ" 10 (1960), 113-117.
- GUTZWILLER/ÇELİK 2012 = K. Gutzwiller, Ö. Çelik, *New Menander Mosaics from Antioch*, "AJA" 116, 4 (2012), 573-623.
- HANDLEY 1965 = E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander* London 1965.
- HANDLEY 1969 = E.W. Handley, *Notes on the Theophoroumene of Menander*, "BICS" 16 (1969), 88-101.
- IOANNIDOU 2015 = K. Ioannidou, *The Act Number Inscribed on the Mytilene Mosaic of Menander's Theophoroumene: An Old Problem Revisited*, "ZPE" 194 (2015), 29-35.
- IRELAND 1995 = S. Ireland, *Menander. The Bad-Tempered Man*, Warminster 1995.
- KASSEL/SCHRÖDER 2022 = R. Kassel, S. Schröder, *Poetae Comici Graeci*, VI.1, Berlin/Boston 2022.
- KONSTANTAKOS 2005 = I. Konstantakos, *The Drinking Theatre: Staged Symposia in Greek Comedy*, "Mnemosyne" 58.2 (2005), 183-217.
- KOERTE 1935 = A. Koerte, *Zu Menanders ΘΕΟΦΟΡΟΥΜΕΝΗ*, "Hermes" 70.4 (1935), 431-438.
- LABARRE 2004 = G. Labarre, *Les Menagyrtes*, "EA" 37 (2004), 126-128.

- LAMAGNA 2014 = M. Lamagna, *La bottega dell'orologiaio: scene a tre personaggi in Menandro*, in A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita (Firenze, 30 settembre-1ottobre 2013), Firenze 2014, 105-120.
- LANG/CROSBY 1964 = M. Lang, M. Crosby, *The Athenian Agora: Weights, Measures and Tokens*, X, Princeton 1964.
- MALFITANA 2004 = D. Malfitana, *Θηρίλεια ποτήρια: Note per una rilettura*. *Ateneo* (Deipn. XI 470e- 472e) e alcuni kantharoi da un santuario cipriota, "NAC" 33 (2004), 217-247.
- MARKOULAKI 2015 = S. Markoulaki, *Dining with Menander in West Crete (Greece): A New Mosaic Pavement in Kissamos*, in G. Tovabene, A. Bertoni (eds.), *XII Colloquio AIEMA* (Venezia, 11-15 settembre 2012), Verona 2015, 281-288.
- MAUDUIT 2000 = C. Mauduit, *À la porte de la comédie*, "Pallas" 54 (2000), 25-44.
- MILLER 1921 = W. Miller, *Thericles, Potter, in the Light of the Greek Drama*, "TAPhA" 52 (1921), 119-131.
- NERVEGNA 2013 = S. Nervegna, *Menander in Antiquity. The Context of Reception*, Cambridge 2013.
- NORSA/VITELLI 1935 = M. Norsa, G. Vitelli, *Da papiri della società Italiana*, "ASNP" 4.1 (1935), 1-3.
- OSMUN 1952 = G.F. Osmun, *Dialogue in the Menandrian Monologue*, "TAPhA" 83 (1952), 156-163.
- PAGLIARDINI 1982 = M. Pagliardini, *Sulla Theophoroumene di Menandro*, "A&R" 3-4 (1982), 113-119.
- PHILIPPIDES 2019 = C. Philippides, *Remarks on the performance of Menander's Comedies in the Athenian Theater of Dionysus*, in "Logeion" 9 (2019), 301-334.
- SANDBACH 1990 = F.H. Sandbach, *Menandri reliquiae selectae*, Oxford 1990.
- SIFAKIS 1967 = G.M. Sifakis, *Studies in History on Hellenistic Drama*, London 1967.
- SIFAKIS 1979 = G.M. Sifakis, *Boy Actors in New Comedy*, in G. W. Bowersock, W. Burkert et alii (eds.), *Arktourous: Hellenic Studies presented to B.M. Knox on the occasion of his 65th birthday*, New York 1979, 199-208.
- SOMMERSTEIN 2013 = A.H. Sommerstein, *Menander. Samia*, Cambridge 2013.
- WEBSTER 1995<sup>3</sup> = T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, London 1995<sup>3</sup>.
- WILES 1991 = D. Wiles, *The Mash of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- WRIGHT 2002 = M. Wright, *Domestic Comedy and the Classical Greek House*, "G&R" 69.2 (2022), 285-306.

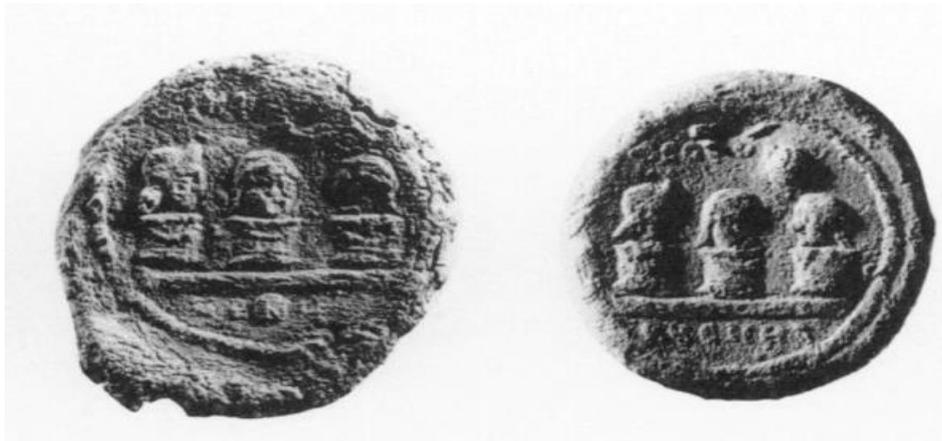


Fig. 1. Atene: Menandro, *Theophoroumene* (foto da LANG/CROSBY 1964, 122; pl. 30 L329 a, L 329b).

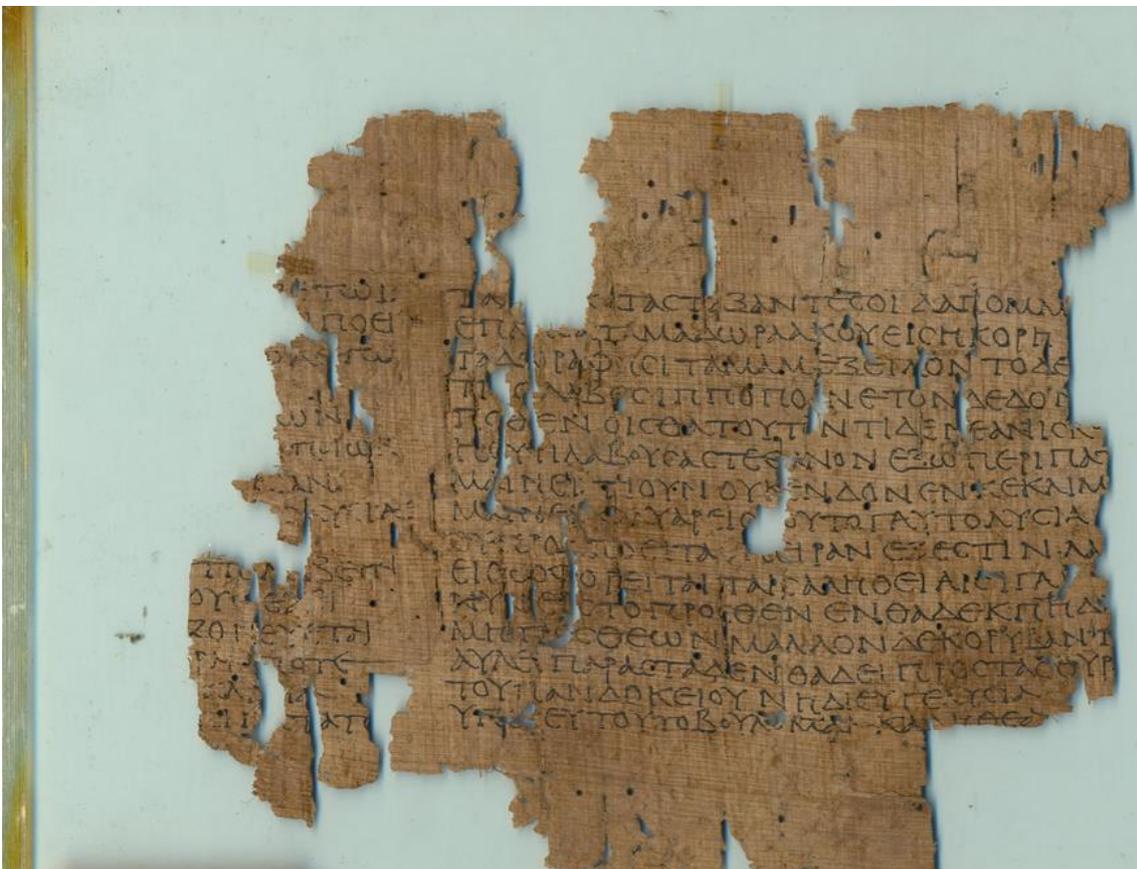


Fig. 2. PSI XII 1280 (foto da <https://psi-online.it/documents/psi;12;1280>)

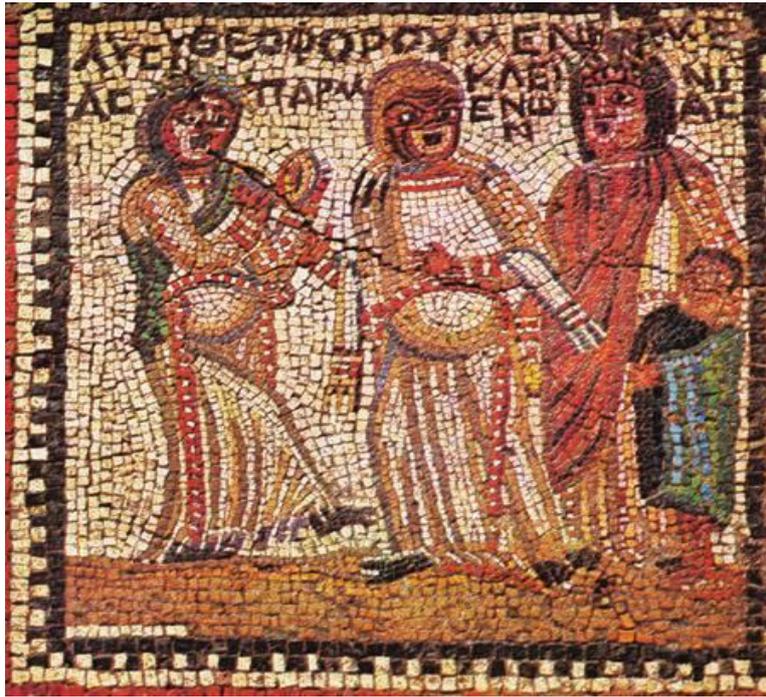


Fig. 3. Mitilene: Menandro, *Theophoroumene* (foto da GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 608, fig. 31)



Fig. 4. Antiochia: Menandro, *Theophoroumene* (foto da GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 607, fig. 29)



Fig. 5. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. no. 9985.  
Dioscuride di Samo, presumibilmente *Theophoroumene* (foto da GUTZWILLER/ÇELİK 2012, 608, fig. 30)