

LA POESIA DI MIMNERMO

Se negli ultimi decenni l'immagine di tanti poeti greci è cambiata, e in misura rilevante per certi casi — soprattutto in seguito al ritrovamento di testi papiracei che hanno suscitato gravi problemi esegetici —, l'immagine tradizionale di Mimnermo (poeta asiatico, molle, che canta la caducità della vita e l'amarezza della vecchiaia, e più riuscito nei passi propriamente lirici che nei brani narrativi) non ha avuto tentativi di revisione, se non limitati a problemi strettamente filologici.

Quanto rimane della sua opera non arriva a un centinaio di versi; tutto quanto ci resta¹ proviene da tradizione indiretta: citazioni di autori posteriori (la più lunga di tutte è di sedici versi). Ciò nonostante, sia il progresso che, a mio avviso, si è compiuto nell'interpretazione e nel trattamento metodologico dei lirici greci arcaici, sia il fatto che le principali controversie sulla poesia di Mimnermo sembrano trascurare ancora l'obbligatoria rilettura di testimonianze e frammenti, sia anche la recente, documentata e fino a un certo punto innovatrice edizione teubneriana², mi hanno indotto a una rivalutazione del significato poetico dei frammenti e della importanza storica del contributo letterario di Mimnermo per la tradizione del genere elegiaco nella cornice del suo tempo.

Secondo la *Suda* (*test.* 1), Mimnermo era in vita verso il 632 a.C., e probabilmente il verbo usato, γέγρονε, va inteso nel senso che a quella data il poeta aveva raggiunto l'*akmè*³. Ma, per quanto si dice subito dopo, sembra che altri nell'antichità lo considerassero più tardo; la *Suda* aggiunge infatti che, mentre sarebbe stato anteriore ai sette saggi (se ci atteniamo a questa cronologia), alcuni lo avrebbero ritenuto contemporaneo ad essi. Questo chiarimento non è poi di grande utilità, giacché da una parte non sappiamo datare — se non approssimativamente e per un ampio periodo di tempo — l'epoca dei cosiddetti sette saggi — personaggi modello di quella terra di nessuno, così tipica dell'arcaismo greco, tra leggenda e storia —; dall'altra, la stessa *Suda*, che fissa l'*akmè* di Tirteo verso il 640 (Tyrte., *test.* 3), tende a considerare quest'ultimo contemporaneo dei citati sette saggi, anche se fa notare che potrebbe essere più antico. Quindi il fatto che la *Suda* nomini i suddetti sette saggi non può essere inteso come un tentativo di avvicinare Mimnermo a Solone — supposizione che è stata avanzata⁴ — perché allora si dovrebbe concludere che la stessa argomentazione sia valida per Tirteo.

Da altre testimonianze (17-21) si può dedurre che Mimnermo era considerato poeta molto antico, fino al punto da essere reputato «inventore» del metro elegiaco, in concorrenza con Callino e Archiloco. Non è possibile, sempre a mio avviso, avanzare una congettura precisa a partire dai frammenti: la notizia di Pausania (9.29.4 = *fr.* 22), secondo cui il nostro poeta compose elegie ἐς τὴν μάχην degli Smirnei contro Gige e i Lidi, può essere

interpretata tanto nel senso — più probabile — che la battaglia ne sarebbe stata l'argomento (in questo caso qualsiasi poeta, di qualsiasi epoca, potrebbe averle composte, a condizione di essere posteriore ai fatti — Gige morì nel 652 —⁵), quanto nel senso che questi poemi di Mimnermo sarebbero stati scritti per la battaglia — come quelli di Callino e Tirteo per altre⁶.

Non ci risulta neppure chiaro dalla *Suda* quale possa essere stato il luogo di nascita di Mimnermo: in effetti rimane il dubbio se fosse di Colofone o di Smirne⁷. Non siamo assolutamente in grado di chiarire l'argomento, ma certo non è questa la più grave delle nostre frustrazioni: alla fine, Mimnermo appartiene al mondo ionico dell'Asia Minore, risultato della colonizzazione greca che prima, sotto la direzione di Medeo, s'insediò nell'amabile Colofone e poi cercò di conquistare Smirne, tanto per riprendere le parole con cui lo stesso Mimnermo raccontava la vicenda (*fr.* 3).

Certo Mimnermo compose una *Smirneide*, di cui ci occuperemo fra poco, dove probabilmente si riferiva a soggetti di storia contemporanea, o almeno recente, di Smirne (*fr.* 21 e 22); ma neppure questo permette di decidere in favore di Smirne, perché l'altra opera attribuita a Mimnermo, la *Nanno*, mette in rapporto la sua poesia con una tradizione di Colofone. Infatti, i due poeti elegiaci di questa città, di epoca ellenistica, Antimaco ed Ermesianatte, avrebbero composto ciascuno un libro di elegie intitolato col nome della donna amata, *Lide* quello di Antimaco e *Leontion* quello di Ermesianatte. Forse Nicandro nel suo libro elencò Mimnermo tra i poeti di Colofone⁸. Naturalmente non possiamo far risalire al poeta il titolo della *Nanno*, da cui ci sarebbe pervenuta la maggior parte dei frammenti di Mimnermo, ma può darsi che sia esistita a Colofone una tradizione di *syllogai* elegiache intitolate con nomi di donna, secondo il modello del libro formato da elegie di Mimnermo in epoca posteriore al poeta ed anteriore ad Antimaco: questi si sarebbe inserito in tale tradizione⁹, che forse riposava sull'opinione che Mimnermo fosse di Colofone. Ma non siamo in grado di verificare.

Mimnermo dunque ebbe come cornice della sua attività il mondo ionico dell'Asia Minore dov'era nato, Colofone o Smirne: entro i limiti della nostra informazione ciò vuol dire lo stesso mondo di Callino e di Archiloco né ha molta importanza se questo sia avvenuto una generazione più tardi, contemporaneamente allo sviluppo dell'opera di Tirteo a Sparta.

I poeti ellenistici, che tennero in gran conto la poesia di Mimnermo, lo considerarono poeta dell'amore (cfr. *test.* 2 e 3), e Properzio (*test.* 12) affermò che da questo punto di vista la sua opera valeva più che quella di Omero; i frammenti che leggiamo permettono di sottoscrivere in questo senso l'importanza dell'opera di Mimnermo. Si è voluto anche trovare nella sua poesia, e forse con minore fondamento, una specie di edonismo pessimistico: v'è certo in Mimnermo la constatazione della gioia dell'amore, e anche

della brevità della giovinezza e della vita umana nel suo complesso, insieme alla certezza della morte, ma meglio sarebbe non considerare questo come facente parte di un sistema filosofico — il che sarebbe poi, fra l'altro, un anacronismo flagrante.

Ad ogni modo sbagliano fin nei presupposti coloro che hanno parlato dell'edonismo in Mimnermo come se si trattasse del tratto più significativo della sua poesia e insieme di una specie di debolezza da perdonargli, ma certo distinta dal gusto della greicità classica: bisogna innanzi tutto ricordare che la nostra conoscenza dell'opera del poeta è molto limitata, e che la trasmissione dei testi può essere stata influenzata pesantemente dal gusto ellenistico; inoltre il presunto edonismo è concetto poco nitido, e non appare di necessità come il tratto più significativo della poesia di Mimnermo. Anche l'insistenza sul tema amoroso non sembra di necessità una «debolezza» (e se la si dovesse considerare tale, tutti i greci — a giudicare dalla loro cultura — ne furono costantemente vittime). Sicché immaginare un Mimnermo poeta splendido, perché esteticamente greco (?), ma decadente e molle, schiavo del piacere, dato il suo edonismo asiatico, non sembra, visto quanto sappiamo attualmente, altro che ripetere un grossolano luogo comune che per di più non chiarisce niente.¹⁰

Nella Sparta di Alcmane — che era anche quella di Tirteo, perciò negli stessi anni di Mimnermo —, gli oggetti lidi, i costumi e l'arte asiatici¹¹ probabilmente erano di moda quanto potevano esserlo nella Ionia. Ed è grave errore riferire all'epoca di Mimnermo, come è stato fatto, la critica mossa da Senofane all'accoglienza che i greci fecero dei costumi asiatici (*fr.* 3). È vero che Senofane è stato autore di elegie, e oriundo di Colofone, ma visse un secolo dopo Mimnermo; la sua testimonianza — di grande valore — esprime una reazione posteriore, che dimostra solo fino a che punto le mode asiatiche avessero permeato i greci; questa reazione, che ha senso nella seconda metà del secolo VI, non sarebbe affatto comprensibile un secolo prima.

Eppure l'idea dell'edonismo asiatico di Mimnermo è alla base della brillante, ma infondata, interpretazione del frammento 23, fatta da Pasquali; pensando, da una parte, ad Archiloco, che avrebbe gettato il suo scudo, con gesto antierico, durante la battaglia (*fr.* 5 West), ma tenendo conto soprattutto degli atteggiamenti degli elegiaci romani, il Pasquali suppose¹² che l'elogio del combattente qui sviluppato da Mimnermo fosse spiegabile soltanto — per lui, ricordiamo, si trattava di un poeta molle, edonista — in un contesto in cui il poeta manifestasse la sua impossibilità di essere e di agire come l'eroico combattente da lui ricordato. Più verosimilmente, il Fränkel suppone¹³ che, se il poeta adoperava l'esempio eroico, la sua intenzione fosse quella di esortare, con l'esempio, i suoi compatrioti all'imitazione del guerriero. Gentili e Prato, nel considerare il frammento come *incertae sedis*, sembrano credere — così si ricava anche dal loro commento

— che l'interpretazione del Fränkel sia quella corretta e che il frammento facesse parte integrante di una elegia marziale, di esortazione al combattimento, paragonabile, per esempio, a quelle di tipo parenetico di Callino e Tirteo¹⁴.

Se il frammento 23 va considerato poi, come non sembra improbabile, indizio della composizione di elegie marziali da parte di Mimnermo, l'interesse del poeta per la storia degli Ioni dell'Asia Minore non avrebbe avuto soltanto una proiezione verso il passato, e non avrebbe avuto nemmeno un'espressione semplicemente narrativa. Evidentemente, invece, un'espressione del genere l'ebbe il libro che più tardi prese la forma della *Smirneide* — doveva includere elegie sulla guerra con Gige (*fr.* 21 e 22), e verosimilmente anche su altri aspetti della colonizzazione e l'insediamento greco nell'Asia Minore — argomenti, ad ogni modo, che avevano anche il loro posto nell'altro libro che poi si formò con elegie di Mimnermo, intitolato *Nanno* (*fr.* 3 e 4). Lo sviluppo narrativo nell'elegia, imitato poi dai poeti ellenistici, è presente in Mimnermo, così come l'interesse per il passato, che egli condivide forse con una determinata epica locale arcaica. Tutto questo non esclude che l'evocazione e la narrazione del passato (già eroico: mito e leggenda, più che storia, infatti manca più o meno un secolo per arrivare ai logografi) non sia potuta servire, almeno qualche volta, come sfondo per l'esortazione rivolta al presente. C'è anche in Mimnermo un tono riflessivo, gnomico, che in parte lo avvicina, come precursore, all'elegia più tarda: ma c'è pure in lui una serie di elementi che l'avvicinano, senza confonderlo, all'elegia del suo contemporaneo Tirteo e al tipo di saggezza con cui — già si è visto — la *Suda* metteva entrambi in rapporto, quella saggezza che arrivò al suo culmine (come dobbiamo intendere) con Solone, l'elegiaco unanimemente compreso nelle liste dei sette saggi.

I «saggi» sono archetipi della saggezza fatta di riflessione morale e speculazione civile¹⁵, che si impone via via per tutta la Grecia dagli inizi del secolo settimo, saggezza che conduce all'organizzazione della polis rispetto ai sistemi di potere anteriori. Questa organizzazione passa per l'esortazione al combattimento, rivolta ad ogni cittadino che ha un suo posto nella fila oplitica (un tipico tema di Tirteo), ma anche per la legittimazione dell'insediamento in un luogo (Tirteo, *fr.* 1a) o per quella del sistema di governo che i cittadini si sono dati (*fr.* 1b; v. anche *fr.* 13, che con tutta probabilità non è autentico, ma riflette la stessa preoccupazione)¹⁶; anche nei versi di Mimnermo è possibile che ci sia stato qualcosa di simile: nel famoso frammento sulla colonizzazione ionica nell'Asia Minore (*fr.* 3) si contrappongono, con un interesse che non può se non rispecchiare un atteggiamento morale, gesti che costituiscono *hybris* (vv. 3-4) e altri compiuti «per volontà degli dei» (v. 6); l'attenzione per il passato degli Ioni dell'Asia Minore riflette a sua volta senza dubbio, come si è detto, un interesse narrativo, che non può essere stato concepito come fondamento, anche se non sempre espli-

cito, per una riflessione civile: il *fr.* 23, più volte citato, contiene comunque, anche a prescindere dalla considerazione di quale fosse il suo possibile contesto, l'elogio del combattente. Questo elogio si costruisce attraverso la fama: la fama durevole dell'uomo valoroso è un altro tema di origine epica, caratteristico dell'elegia marziale del tipo di quella di Tirteo — poeta, sia detto pure di passaggio, con cui Mimnermo presenta significative coincidenze fraseologiche basate sul modello omerico¹⁷—.

La fondata congettura che il *fr.* 23 appartenesse ad una elegia marziale richiede la presenza di un «voi», cioè dell'allocuzione del poeta verso un gruppo (cittadini, opliti): ciò può conferire a questo frammento un carattere di eccezionalità rispetto agli altri di Mimnermo.

Nella maggior parte dei frammenti rimasti domina invece la narrazione e la riflessione e, da un altro punto di vista, domina il «noi». Un «noi» che coinvolge, in contesti di riflessione, tutti gli uomini: così il «noi» del frammento 8 corrisponde ad ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν (tutto il mondo, insomma), del *fr.* 7.

La narrazione del passato può essere svolta in terza persona (v. *fr.* 21, dove il *basileus* potrebbe essere Gige, e *fr.* 10, dove il soggetto è il mitico Giasone); diversamente la collettività cui il poema si rivolge può essere coinvolta dal poeta nell'azione narrata; così per il «noi» che troviamo nel *fr.* 3, paragonabile all'uso tirtaico della prima persona plurale: esso indica, e chiaramente, «i nostri antenati», che vennero in passato dalla Grecia per colonizzare la terra di Asia; e indica insieme — non meno chiaramente — oltre a «i nostri antenati», anche «noi adesso».

In un solo frammento, il 12, le parole di Mimnermo sono rivolte verso una seconda persona, ma non vi è coinvolta una collettività, bensì un «tu»:

τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε· δυσηλεγέων δὲ πολιτέων
ἄλλος τίς σε κακῶς, ἄλλος ἄμεινον ἐρεῖ.

Abbondano nella letteratura parenetica esempi di personaggi caratterizzati da una forma pronominale o un morfema di seconda persona singolare; così, tanto per illustrare con casi che abbiano rapporto con il carattere gnomico di Mimnermo, abbondano messaggi di questo tipo tra le sentenze attribuite ai Sette Saggi (Stob. 3.1. 272-73). E vorrei che, in linea di principio, fosse chiaro che la questione qui suscitata non è solo formale: non si tratta di insistere su un determinato uso di pronomi e morfemi personali per farne un catalogo o una classificazione.

Una riconosciuta virtù omerica, che Ettore condivide significativamente con gli opliti cui è rivolta l'elegia di Callino, l'*aidos*, viene sempre riferita ad altri: l'*aidos* che Ettore prova (Z 441-42) richiede la presenza — in accusativo — dei suoi concittadini — troiani e troiane — davanti a lui; inoltre, quel che egli sente davanti a loro è contrapposto a quel che gli preme davvero, la sorte di sua moglie e suo figlio; l'*aidos* che Callino si chiede se i destinatari della sua elegia abbiano (*fr.* 1,2) ha anche bisogno, come contrasto,

di altri. Il frammento di Mimnermo, invece, non lungi nella sua formulazione della famosa *Priamel* iniziale (vv. 1-4) del *fr.* 16 L-P (= 16 V) di Saffo¹⁸, parla di quel che sembra debba considerarsi fondamento del valore, il godimento, il diletto, come qualcosa da acquistare isolati o perfino in contrapposizione agli altri, ai cittadini. Questa contrapposizione fa pensare al *fr.* 14 W di Archiloco:

(Αἰσιμίδη, δῆμον μὲν ἐπίρρησιν μελεδαίων
οὔδεις ἄν μάλα πόλλ' ἱμερόεντα πάθοι),

dove troviamo la stessa allocuzione in seconda persona (ne conosciamo in questo caso il nome) e anche l'esortazione a non curarsi delle dicerie degli altri.

Riprendendo ora da più vicino l'esame del frammento di Mimnermo, va osservato che la frase τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε è omerica, e dipende da modelli in cui il contesto è diverso — consiste anche in questo la novità dell'uso che ne fa Mimnermo —: nel primo canto dell'*Iliade* (A 474) Apollo gioisce nel suo cuore (φρένα τέρπετ') nell'ascoltare (ἀκούων) come i Greci intonano il peana — quindi il piacere del dio, quel che lo fa felice, dipende, come mostra il participio, dal comportamento degli altri, da quanto i Greci stanno facendo; nell'*Inno* omerico ad Hermes (vv. 564-65) Apollo, che ha promesso a suo fratello infinite ricompense, ritorna sulla sua ultima promessa di concedergli il controllo delle Moire e dice, con un'espressione indubbiamente legata a quella di Mimnermo, perfino dal punto di vista metrico-formulare: σὺ δ' ἀτρεκέως ἐρσείων / σὴν αὐτοῦ φρένα τέρπε — insomma, il godimento che Apollo consiglia ad Ermete di sperimentare passa per il colloquio con le Moire, dipende dai doni di profezia che queste gli conferiranno.

Il distico di Mimnermo ci è stato trasmesso da cinque fonti diverse; in quattro di esse come un epigramma distico, nella quinta — che è la *silloge* teognidea (vv. 795ss) — preceduto da un altro distico che enuncia talune considerazioni (non danneggiare nè ospiti nè vicini: essere giusti) per provare gioia. L'uso teognideo del distico di Mimnermo ci pone di fronte a un rimaneggiamento più tradizionale dell'uso della formula; perchè se l'essere giusti è la condizione, è anche la ragione, la causa della soddisfazione personale, della letizia interiore: quel che in definitiva va contrapposto al comportamento dei cittadini che parleranno bene o male di noi non è l'intimo godimento, ma il fatto di aver compiuto un'azione giusta. Ma, come ho detto, il distico sopra citato ci è stato trasmesso dalle altre quattro fonti come un epigramma, come un'unità poetica, e dal compilatore di *AP.* 9.50 come «esortazione a vivere senza preoccupazioni»: procurarsi da se stessi dei mezzi per la propria soddisfazione personale, in modo assoluto, senza condizioni, sembra un consiglio più adeguato per chi voglia vivere tranquillo e rilassato (ἀνέτως), che esortarlo alla giustizia come condizione per raggiungere la soddisfazione personale stessa. D'altra parte, il fatto che la per-

sona che vuol vivere senza preoccupazioni debba invece preoccuparsi di non offendere e di non ferire nè i cittadini nè gli stranieri, può, in qualche modo, costituire — anche se solo fino a un certo punto — una contraddizione.

La conclusione sarebbe dunque di attribuire a Mimnermo il distico, di fronte all'alternativa di lettura proposta dal *corpus* teognideo, senza presupporre che il distico costituisse di necessità un epigramma completo (possibilità per altro che non è da escludere in modo deciso): può benissimo darsi che si trattasse del distico iniziale di un'elegia di tipo parenetico. In queste condizioni, il modo nuovo in cui Mimnermo usa la formula, cioè utilizzandola in senso assoluto, senza condizioni, sembra lasciar intravedere — come accennavo — non una semplice differenza formale, ma una situazione in cui il «tu» — che non va confuso, come è ovvio in questo contesto, con il «tu» personale di un individuo, e tanto meno con l'«io» del poeta stesso — è posto in primo piano, in rilievo; un «tu», dunque, che si rivolge a molti, a tutti coloro ai quali è diretta l'esortazione contenuta nel distico. La formulazione impersonale di quanto è espresso nel distico sarebbe, resa in prosa, più o meno la seguente: la gente parla di noi come le piace, ma ciò che importa è che ognuno di noi sia contento, soddisfatto di se stesso. Tutto ciò è detto da Mimnermo nel suo distico facendo uso del «tu», secondo la tradizione parenetica, non perché si pensi a qualcuno in concreto né perché si intenda limitare la portata del consiglio soltanto ad alcuni.

Naturalmente, secondo questa lettura, il «tu» del *fr.* 12 è generalizzante: chiunque può sentirsi coinvolto e rappresentato¹⁹. Ma anche trattandosi, come credo sia, di un «tu» generalizzante, di un consiglio generico, formulato in seconda persona secondo una tradizione — del resto universale — il contenuto chiarisce che si tratta di un messaggio che ogni destinatario deve personalizzare, riferire individualmente alla propria situazione, in opposizione agli altri — l'insieme di cittadini che, faccia quel che faccia, non parleranno mai unanimemente bene di lui. Come dicevo, ci sono massime dei Sette Saggi che raccomandano di fare o di non fare questo o quell'altro nei confronti dei cittadini; quanto raccomanda Mimnermo va inserito in questa situazione, ma implica di necessità un atteggiamento individuale nel destinatario, una capacità di interiorizzazione tale, che egli possa isolarsi dagli altri fino al punto di non prendere in considerazione quanto essi dicano.

L'atteggiamento proposto dal distico di Mimnermo dovrà dunque essere assunto da chi così decida di fare, in un certo senso nei confronti dei suoi concittadini, ma, in fondo, malgrado loro.

Il «tu» a cui ci si rivolge nel distico è dunque generalizzante, perché il messaggio indirizzato è parenetico, di valore universale, e non ha senso se lo si riferisce e lo si circoscrive ad un solo uomo. Neppure l'«io» di Mimnermo ha senso alcuno, se lo si vuole limitare, nella sua portata, ad un solo uomo (il poeta stesso, in questo caso particolare). Il famosissimo *fr.* 7, il cui verso iniziale contiene la celebre domanda su cosa c'è di dolce nella

vita senza l'aurea Afrodite, prosegue con un verbo all'ottativo, che esprime un desiderio, in prima persona singolare: «vorrei morire...». Ma il desiderio è limitato: non riguarda il momento presente, ma quello nel quale non siano più importanti per l'«io» i doni di Afrodite, cioè, in ultima analisi, l'amore, che costituisce il desiderabile fiore della giovinezza. Soltanto per il poeta? possiamo domandarci: «per uomini e donne», che apre il v. 5, limita, di certo, la portata del «per me» del v. 2, che segue il desiderio di morte, formulato in prima persona. Se i doni della dea sono ugualmente desiderabili per tutti, se la vita — e la domanda iniziale si conferma, se c'era bisogno ancora, come retorica — non è niente senza quei doni, il desiderio di morire può essere condiviso da molti; nel momento in cui quei doni non siano più sentiti come importanti, quando sia passata la pienezza, il fiore dell'età, tanto per riprendere in parte la metafora. Il poeta impiega l'«io» che rappresenta la sua opinione, senza dubbio, ma solo nella misura in cui tale opinione riceve il suo fondamento dalla brevità del momento di rigoglio, dalla minaccia della vecchiaia, certo più temibile della morte, secondo un altro famoso frammento (*fr.* 1), e questo non soltanto per lui ma per «uomini e donne».

Ebbene, la nostra analisi dei frammenti 23 e 12 non sembra incorrere in contraddizione? Non è così, a mio avviso, se si capisce bene l'esortazione del *fr.* 12: lì non si dice che dobbiamo godere chiusi in noi stessi, in maniera edonistica e non solidale; si parla di una soddisfazione interiore e di come questa deva avere il suo fondamento dentro ogni uomo che riceva ed accetti il messaggio: tu stesso, indipendentemente da quel che diranno (già si sa: alcuni parleranno bene, altri male) le altre persone, per ciascuna delle quali può avere senso lo stesso consiglio. Trattare ognuno dei destinatari di un messaggio poetico individualmente non implica il considerarli non solidali tra loro; il *fr.* 12 non significa che ognuno debba godere senza curarsi di quel che gli altri diranno; vuol dire che ognuno è un individuo, ma non necessariamente che non possano esistere determinati valori, giudizi od opinioni del gruppo — politico ed etnico: il «noi» del *fr.* 3 — o dell'umanità — il «noi», questa volta, del *fr.* 8, gli uomini e le donne del *fr.* 7. Perciò la nostra analisi non dev'essere intesa per parlare di mancanza di solidarietà e per negare la possibilità che Mimnermo abbia composto delle elegie marziali: il fatto che le abbia composte non comporta che il loro *ethos* dovesse essere lo stesso che troviamo in quelle di Callino e di Tirteo; ma quanto leggiamo nei suoi frammenti non implica di necessità che Mimnermo esortasse il suo pubblico alla vigliaccheria ed alla diserzione. Da un'accusa in questo senso Mimnermo libera giustamente per la sua fama (quel che sa dai suoi antenati: v. 2) il guerriero che è, dunque, rivendicato nel *fr.* 23. E se così è, come poteva il poema condurre ad una esortazione in senso contrario?

Non è mia intenzione passare ora in rassegna tutti i frammenti di Mimnermo; in più di uno non mi sarebbe possibile apportare elementi per una

migliore comprensione. Non saprei, per esempio, né sottoscrivere né criticare l'interpretazione data da Gentili²⁰ alla «verità» del *fr. 2*, né pretendo, tanto meno, di tornare ancora sul rapporto tra Solone e Mimnermo, come ho accennato prima, partendo dal trito e ritrito *fr. 11*.

Su quest'ultimo frammento sarebbe, tuttavia, da notare una cosa piuttosto ovvia, ma che forse può relativamente diventare una novità: ne ho sotto gli occhi due versioni italiane, quella di R. Cantarella nel suo *La letteratura greca classica* (I, Milano 1967, 128) dove si legge: «Così, lungi da morbi e da molesti affanni, / a sessant'anni *mi* colga il destino di morte», e quella di un traduttore che mi è specialmente caro, F. M. Pontani (*Elegia greca arcaica*, Torino 1972², 69) che dice: «Oh! lontano da morbi e da funeste angosce, / sessantenne *mi* colga il di fatale». In ambedue le versioni — ma anche in tante altre che mi vengono alla mente, in diverse lingue — il desiderio espresso in greco in forma impersonale — che la morte arrivi ai 60 anni — diventa un desiderio personale di qualcuno che parla di se stesso, che esprime un'opinione propria, di qualcuno che sembra voler stabilire a quale età e come egli voglia morire. ἐξηκονταέτη μοῖρα κίχαι θανάτου, pentametro di un distico senz'altro contesto, non ha, come è facile vedere, il *μοι* introdotto dai traduttori. Per anni e anni, la visione romantica del poeta che parla di se stesso ha segnato in modo decisivo l'immagine che i filologi classici hanno accettato sui frammenti della lirica arcaica. Il *mi* che va insieme al *colga* nelle traduzioni sopra citate dimostra fino a che punto il pregiudizio ha avuto fortuna tra gli studiosi.

E per quanto riguarda il *fr. 2*, anche se si dovesse pensare — e non è impossibile — ad un tema amoroso e ad una «verità» come fedeltà amorosa, il «tu» e l'«io» coinvolti non dovrebbero alludere di necessità a persone concrete — né, d'altronde, l'«io» andrebbe riferito al poeta — ma sarebbero invece da intendere nel quadro sopra delineato a proposito dell'individualizzazione: se si trattasse di un sentimento generalizzabile (cosa possibile) si potrebbe arrivare alla generalizzazione, ad ogni modo, partendo dalla concretezza dei due pronomi deittici in un contesto così sentenzioso.

Altri aspetti di questa poesia sono stati reiteratamente trattati, sempre con speciale attenzione al significato. Uno tra loro, il tema della fugacità della vita: su un verso omerico («siccome la generazione delle foglie, così anche quella degli uomini»: Z 146), il *fr. 8* così celebre, esprime, in effetti, la brevità del godimento, della giovinezza, la mancanza di difesa degli uomini «che da parte degli dei non conoscono né male né bene» (vv. 4-5): ma non si arriva ad un'esortazione del tipo *carpe diem*, bensì ad una esposizione, ossessiva ma ponderata e magistrale nella gradazione degli elementi, della terribilità della vecchiaia, quando l'uomo si trova nell'indigenza o senza figli o ammalato (vv. 11 ss.). L'immagine dipinta dal poeta non è certo paragonabile a quella del *fr. 1*, dal punto di vista del significato. Ma la nota caratteristica del *fr. 8* è l'insistenza nel movimento, nella trasformazione,

espressa nelle forme del presente: le foglie germogliano, nascono (φύει); poi crescono (αἰξεται) sotto i raggi del sole — e ancora l'avverbio insiste: subito —; il fiore della gioventù nasce o si produce (γίγνεται) — e anche qui c'è un avverbio e una limitazione temporale che identifica il tempo in cui ciò avviene con un giorno solo: vv. 7-8 — per poi cambiare (παραμείψεται), come una stagione (v. 9). Nella sequenza iniziale (nascere, crescere) v'è il godimento: τερπόμεθα (vv. 1-4), come culmine di quella successione incredibilmente veloce: nascere, crescere, godere. Tutto è divenire e trasformazione (il fiore dell'età, le stagioni): ed ecco i verbi al presente. C'è invece qualcosa che non cambia, che è fisso, e non si tratta in particolare della vecchiaia — i cui mali sono espressi pure al presente, benché i semantemi non servano ora a sottolineare l'idea della trasformazione —, ma della morte: prima, riferito alle Keres (della vecchiaia, ma anche della morte), παρῆσθηκασι (v. 5), perfetto di un verbo che significa «essere accanto», e che dà, dunque, l'idea di qualcosa di statico ed inevitabile; poi, un altro perfetto, τεθνάμεναι (v. 10), riferito senz'altro alla morte²¹.

Gli avverbi, le frasi che indicano circostanze, precisano con eleganza e finezza l'idea del poeta, la sottolineano e l'attenuano con saggezza; così anche l'uso dei superlativi e gli intensivi: si noti, ad esempio, δικαιότατον in fine di verso e di frase, fr. 2.2; πολυήρατος riferito al letto di Helios, fr. 5.5; va pure notata l'enfasi di κάλλιστος, fr. 9.1: questo superlativo, riferito alla bellezza di qualcuno, ha senso, purtroppo, soltanto nel passato (τὸ πρὶν ἔών) contro la triste situazione posteriore, quando è già cambiata la stagione, quando incombe la vecchiaia. E anche servono a precisare e sottolineare, con non minor finezza ed eleganza, gli aggettivi, sui quali l'innovazione di Mimnermo ha più inciso. È già stata evidenziata la novità di alcuni di loro²², ma su uno vorrei soffermarmi: «simili ad esse», dice nel fr. 8.3-4 (si riferisce alle foglie), «godiamo i fiori della giovinezza il tempo di un gomito». «Di un gomito» è πήχυιον che *hic primum invenitur*, secondo l'apparato critico di Gentili-Prato. L'innovazione è audace, ma efficace perché si rifà ad un'immagine suggestiva ed ossessiva di questa poesia: nascere, godere, tutto è trasformazione, successione, inconsapevolezza e fuga del tempo; come tre sono le stagioni che mutano anch'esse incessantemente, così nel braccio ci sono tre parti di cui una, la più importante (come i fiori della gioventù, come il loro frutto, come il godimento), è anche la più breve, appena un passaggio tra le altre due: il gomito; perciò dura il tempo di un gomito, giustamente, la gioventù preziosa che è come un sogno (fr. 1.3).

Su un altro aspetto, certo importante, devo confessare la mia perplessità e i miei dubbi. Sembra essere ormai consolidata la differenza tra un Mimnermo «dolce» (γλυκύς), quello delle composizioni «finemente elaborate» (κατὰ λεπτόν)²³, e un altro di poesie lunghe, in un libro che, in epoca ellenistica, avrebbe avuto un nome di donna come titolo (ἡ μεγάλη... γυνή). La distinzione non è, come si sa, capriccio arbitrario, ma è basata sul testo

papiraceo del prologo degli *Aitia* di Callimaco (*fr.* 1.9ss. Pf = *test.* 10), che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro²⁴, ma la cui interpretazione resta per certi aspetti ancora aperta. Se il grande libro il cui titolo aveva nome di donna era la *Smirneide*, come pare ora più probabile²⁵, certo i frammenti a noi pervenuti di quest'opera (il 21 e il 22) non costituiscono una base salda per una decisione. Ma è anche vero che tutti i frammenti rimasti mostrano, nel loro insieme e senza eccezione, la dolcezza e il fine lavoro poetico di Mimnermo. Quindi non vedo come si possa condividere, stando ai frammenti, il giudizio di Callimaco.

D'altra parte, non vedo nemmeno chiaro il fondamento di una distinzione tra un Mimnermo, per così dire, propriamente lirico e un altro narrativo; né credo, naturalmente, possibile che, fatta questa distinzione, dobbiamo dichiarare superiore il Mimnermo lirico. Il nostro è un eccellente poeta espositivo, un maestro che può superare in qualche modo — nei dettagli, nell'agilità del passaggio da un fatto all'altro, nel fermarsi su qualcosa o nell'allusione appena suggerita a qualche altra cosa, nel dominio della tecnica dell'*enjambement*²⁵ — la maestria espositiva e narrativa di Omero. La narrazione di Mimnermo comprende soprattutto ciò che è stato trasmesso oralmente, le leggende, tra storia e mito, riferite alla colonizzazione dell'Asia Minore (*fr.* 3 e 4), così come l'elogio, trasmesso dagli antenati, di un combattente (*fr.* 23); e, oltre questi argomenti, il mito propriamente detto, i viaggi di Giasone nella loro confusa geografia (*fr.* 10), oppure, da un punto di vista più descrittivo, il lavoro quotidiano del sole (*fr.* 5). Insomma, mi sembra che le critiche rivolte a Mimnermo poeta narrativo siano infondate.

È vero che possiamo supporre che un autore ellenistico abbia preferito l'allusività mitologica alla narrazione di argomenti mitici. Ma solo fino a un certo punto; sia perché, in realtà, è davvero difficile, soprattutto nelle digressioni o nei passi più espositivi, stabilire una distinzione tra l'una e l'altra, sia perché in Mimnermo non c'è allusività vera e propria: piuttosto, a un mito si può alludere nella misura in cui vale come esempio, con una tecnica certo più fine ed efficace, ma con un uso paragonabile a quel che possiamo trovare pure in Tirteo (cf. *fr.* 9.3.ss); a un mito, infatti, Mimnermo può alludere come spunto per la meditazione, come nel caso di Titone — al quale Giove concesse l'immortalità, lasciandolo però invecchiare (*fr.* 1) —, o come ornamento e abbellimento nella descrizione — come nell'allusione ad Efesto, nel *fr.* 5, per ribadire il carattere eccezionale, prezioso, del letto d'oro di Elio che Efesto stesso costruì.

Questo poeta gnomico, riflessivo, che medita spesso sulla condizione umana, riprendendo e variando modelli omerici — e non solo a livello fraseologico —, è anche un narratore sicuro, abile nell'esposizione e nei dettagli, preciso nella disposizione delle vicende e nel senso di ciò che racconta. In tutti i suoi registri — aspetti di un'unica voce: flessibile e duttile, ma sem-

pre la stessa; checché ne pensasse Callimaco, di due Mimnermi non possiamo parlare assolutamente — ci meraviglia ugualmente la proprietà, la nitidezza e l'intensità della sua poesia.

Una poesia che, risulta ovvio, piacque, ed a ragione, ai poeti ellenistici, i quali se ne impadronirono tanto che ne fornirono un'immagine attraverso cui ci tocca oggi recuperare un Mimnermo più immesso nel suo tempo, più «unitario» e più storico: vi è, certo, la constatazione perfino appassionata dell'importanza di Afrodite nella sua poesia, come vi si trova anche una ripetuta identificazione della pienezza della natura, nel suo aspetto vegetale, con il punto culminante della vita, con la gioventù dell'uomo; vi è pure la bruttezza della vecchiaia, simile a una spada che pende sul capo dell'uomo, l'insistenza sugli aspetti più sconsolanti dell'ultima tappa della vita umana. Ma tutto questo, e più, deve essere inteso nell'età del poeta. Essa scopre che il gruppo non ha più la compattezza epica, per cui l'eroe è chiuso in se stesso, e vi sostituisce il senso della comune condizione umana e l'impegno di viverla individualmente. Questa è la prospettiva degli *Erga* esiodici.

In questa cornice, la spiccata intensità della poesia di Mimnermo risulta valorizzata, ovviamente, a livello del significato, ma abbiamo già visto come risultava potenziata, arricchita, anche da una serie di tratti formali, dagli apporti lessicali fino agli *enjambement* e tanti altri. E, da questo punto di vista, è mio parere che ci siano altri aspetti da considerare e mettere in rilievo.

Se accettiamo, come è ora il mio caso, il testo di Gentili e Prato nel verso primo del *fr.* 3, leggiamo: Αἰτὸ Πύλον θ' ἡμεῖς Νηληϊῶν ἄστῳ λιπόντες. Dopo la dieresi bucolica questo verso presenta una sequenza vocalica (α, υ, ι, ο, ε) che corrisponde così, pur con differenze di timbro e quantità e quantità, alla sequenza iniziale (αι, υ, υ, ο, η), e, dentro questa sequenza, in responsione, troviamo una specie di allitterazione (-ὺ Πύλον θ' - / -υ λιπόντες-) in cui il π e il λ si corrispondono inversamente e il τ corrisponde all'aspirata θ; e, ancora, la parola iniziale del verso, Αἰτὸ, rima con la prima dopo la cesura: ἄστῳ.

Ma non si tratterà di un fatto casuale e sporadico, per di più riscontrato — altro motivo di sospetto — in un verso dubbio, rifatto dagli editori? Penso proprio di no. Se ho scelto questo verso per iniziare questa parte della mia esposizione, è precisamente perché quanto da esso traspare mi sembra, come spiegherò tra poco, una valida conferma della lezione proposta. Si ricordi, da una parte, che non mancano giochi allitteranti — anche se molto misurati — nei poeti contemporanei a Mimnermo, come Alcmane per esempio²⁶. Ma, soprattutto, è bene rilevare che fenomeni di questo genere si trovano un po' dappertutto in altri passi delle sue elegie. Mi limiterò ad accennarne alcuni, senza alcuna pretesa di essere esaustivo. Così, si può verificare che, nel primo verso del *fr.* 7, le due ultime sillabe, -δίτης, pre-

sentano un vocalismo che, con altri mutamenti di quantità, coincide con quello dell'inizio dello stesso verso: τίς δέ; e per quanto riguarda il consonantismo, si nota pure una responsione inversa; τί δέ, d'altra parte, è una ripetizione voluta di τίς δέ; la sillaba prima e ultima di due parole medie, con cui iniziano i piedi terzo e quarto dell'esametro, sono identiche: τέρνον ἄτερ, costituendo così una specie di eco interna nel verso. A tutto ciò andrebbe aggiunto che, nei pentametri 2 e 4 dello stesso frammento, le due sillabe di ogni emistichio presentano un vocalismo identico: -ε μοι / -έλοι; ἄνθεα / -αλέα. La stessa situazione si osserva nelle due ultime sillabe precedenti la cesura e finali del verso nell'esametro 9: παίσιν / -αιζίν²⁷.

E non sono questi i soli echi interni. Ce n'è più di uno, come per esempio nel verso primo del *fr.* 8 (ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὄρη), φύ- / φύ- e -υλ- / -λυ-; o ancora nel primo del *fr.* 5 ('Ἡέλιος μὲν γὰρ ἔλαχεν πόνον ἤματα πάντα), -έλ- / ἔλ-, oppure, con variazione di timbro vocalico, πόν- / πάν-. La rima più sopra citata nel *fr.* 7.9 tra le parole finali di ogni emistichio del pentametro si può trovare, altrove, stabilita tra le parole iniziali; e così, nel *fr.* 5.4, troviamo ὤκεανὸν προλιποῦσ' οὐρανὸν εἰσαναβῆ.

Queste che si potrebbero chiamare, seguendo Jakobson, ricorrenze fonologiche regolari²⁸, presentano, nella poesia di Mimnermo, un esempio d'eccezione per capire come possono aver rafforzato il significato, come possono aver influito sul pubblico: mi riferisco ai due frammenti che Gentili e Prato hanno raccolto, con buon criterio, nel loro n. 1. Addirittura, nel primo verso si trova un'abbondanza spiccata di gutturali (ἔδοκεν ἔχειν κακόν), mentre nel secondo il gruppo ῥύγιον ἀργαλέον sembra produrre un tremito di freddo, perché lo ι esprime la intensità, mentre il ρ e il γ non sono senza rapporto con le due idee di freddo e di dolore; e non in maniera casuale, se prendiamo in considerazione il fatto che precisamente questi due suoni, ρ e υ, costituiscono il semantema, il nucleo di significazione della parola «vecchiaia», γῆρας, intorno a cui ruota, come hanno riconosciuto in maniera unanime gli interpreti, tutta l'intensità significativa del frammento.

Ma il verso evidentemente costruito con una particolarissima attenzione alle combinazioni delle gutturali — quella muta, soprattutto, ora più squallida, ora più minacciosa — e la liquida — mai così vibrante — è il 5: γῆρας ὕπερ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέματα. Non solo presenta ben quattro gutturali (due mute, una sonora, un'aspirata), ma anche tre vibranti — una delle quali si trova, come una delle gutturali, nella parola chiave, γῆρας, in enjambement rispetto al verso precedente, nel cui secondo emistichio vi sono altre due ρ in termini qualificativi della vecchiaia —. Le due gutturali mute sono in combinazione con la ρ (ρκ una volta, ρκρ l'altra; e sempre precedute e seguite da ε, sempre precedute dalla stessa sillaba, ὕπ-) e hanno

la medesima collocazione metrica nell'emistichio del pentametro:

— — — — —
γῆρας / ὑπὲρ κε / φαλαῖς
αὐτίχ' / ὑπερκρέ / μαι

A mio avviso, quando Ermesianatte definì Mimnermo (*test.* 2) come il poeta ἦδὸν δς εἴρετο.../ ἤχον voleva riferirsi precisamente ai giochi allitteranti interni, sul piano fonico, che abbiamo visto ora. E penso anche che la constatazione di un fatto simile in un poeta greco arcaico sorpassi i limiti della stessa constatazione fatta su un testo di un poeta moderno — dove si può trattare di un metalinguaggio poetico forse inconscio, una struttura linguistica subliminale, o un semplice gioco grafico, in un messaggio scritto che cerca occhi e non orecchi. Nella poesia greca arcaica, infatti, l'eco di cui parla Ermesianatte è, da una parte, elemento essenziale della comunicazione orale, della ricezione del testo poetico tramite l'orecchio; d'altra parte, non può essere capito se non si considera il carattere comprensivo dell'espressione musicale.

Mimnermo cantava le sue elegie al suono del flauto; per questo la tradizione ha fatto della famosa Nanno — di cui, sempre secondo Ermesianatte, si sarebbe innamorato — una flautista (*test.* 22 e 27). E non c'è da obiettare sul fatto che una donna di nome Nanno abbia accompagnato le interpretazioni vocali del poeta. Strabone, che visse in un'epoca in cui un flautista era soltanto un flautista e un poeta un poeta, in un passo (14.1.28 = *test.* 4) giudicò notevole che Mimnermo fosse stato ἀλλητῆς ἄμα καὶ ποιητῆς ἐλεγείας; d'altro canto, dal *De musica* dello pseudoPlutarco, possiamo adesso dedurre che era ἀλφῶδός (*test.* 5). Non sembra che vi possa essere difficoltà a pensare che una persona, che a volte suona il flauto, altre volte canti accompagnandosi col flauto. Ma è evidentemente impossibile cantare e suonare il flauto insieme. Il fatto che Nanno fosse una suonatrice di flauto e accompagnasse il poeta quando questi lasciava l'esecuzione dello strumento e si concentrava sull'interpretazione vocale, sull'espressione verbale dei suoi poemi, non è, ovviamente, impossibile, e, alla luce delle testimonianze che oggi possediamo, si rivela piuttosto come un'ipotesi altamente verosimile.

Le testimonianze, dunque, sia nei riferimenti alla professione di Nanno, sia nella attribuzione al poeta Mimnermo della condizione di suonatore di flauto e cantante, sembrano mettere in rilievo con una certa unanimità il ruolo giocato da questo strumento nell'effetto che la sua poesia — e naturalmente la sua musica — poteva avere sui suoi contemporanei. Questo fatto sarebbe, a mio parere, da mettere in rapporto con l'insistenza che la *Suda*, nell'articolo dedicato al poeta, dimostra nell'uso dell'aggettivo λιγύς. In primo luogo, fa di Mimnermo il figlio di un certo Ligirtiade, poi dice che il poeta era anche detto Ligistade (cf. anche Solone, *fr.* 26), spiegando questo nome διὰ τὸ ἔμμελές καὶ λιγύ.

Λιγύς può significare solo «sonoro», in genere e senza ulteriore importanza. Ma, più specificatamente, vuol dire «acuto», «penetrante»: cioè, si tratta di un aggettivo non inadeguato per alludere tecnicamente alle caratteristiche del suono del flauto. A questo punto, tuttavia, possiamo avere il sospetto che qualsiasi aggettivo che potesse applicarsi al carattere della musica di Mimnermo sarebbe anche da applicare alle parole dei suoi versi, alla materia fonica adoperata dal poeta. Platone fa dire a Socrate, nel *Cratilo*, che le parole, i nomi delle cose, sono una forma di *mimesis*, come pure lo è la musica; e per il Socrate platonico lo strumento dell'imitazione, nel caso delle parole, è la voce (423b), la quale nella sua articolazione — per mezzo di sillabe e lettere (423e, 424a, 433b) — produce sia un'«imitazione dell'essenza» sia una «dimostrazione della cosa». A parte la tesi discussa nel *Cratilo*, quell'imitazione o dimostrazione della realtà mediante la materia fonica può essere applicata al modo in cui Mimnermo usava le sillabe e ogni suono dei suoi versi; e queste sillabe avevano, con ogni evidenza, un valore metrico e una funzione ritmico-musicale. La musica, il flauto, doveva essere solidale con l'imitazione fonica — e questa, a sua volta, articolarsi in funzione del significato.

I due aggettivi della *Suda*, ἐμμελής e λιγύς, si addicono, difatti, a una poesia curata in tutti i suoi dettagli, solcata, come abbiamo visto, da echi interni, da effetti fonici che aiutavano, con la musica da cui erano accompagnati, con il suono del flauto, a mettere in rilievo il senso delle parole del poeta, a fare sì che l'uditorio capisse il suo messaggio artistico, non soltanto le parole. Ed ἐμμελής si combina a meraviglia con πολλὸν ἀνατλάς, come dice Ermesianatte di Mimnermo compositore²⁹; e si adatta perfettamente — sonoro, penetrante, incisivo — all'arte di chi avrebbe inventato la dolce eco (*test.* 2); dolce eco che trovava il suo sfondo adeguato, dunque, nell'acutezza di suono del flauto che, in modo solidale, rendeva insieme più penetrante, più sicuro, l'effetto, l'impatto che la materia del significato poteva suscitare sul pubblico.

E, per finire, nel contesto di tutto ciò che è stato detto finora, mi sembra opportuno riproporre un'antica ipotesi di Della Corte, sostanzialmente basata sulla stessa argomentazione, che oggi appare più credibile³⁰. Fosse quello di Nanno il vero nome di una donna, o, forse più probabilmente, un *nomen fictum*, la donna in questione era una suonatrice di flauto: la musica che eseguiva doveva adattarsi con fedeltà, con precisione, ad un testo così elaborato sul piano fonico; non credo impossibile che taluni dei giochi con le vocali e le consonanti che oggi scopriamo sulla carta siano serviti, all'epoca, come indicazioni musicali. Ed è anche possibile (questa l'ipotesi di Della Corte) che Nanno fosse un nome le cui due sillabe si siano corrisposte, nel linguaggio degli auleti, con due note musicali.

Dietro il nome di Nanno non si deve, dunque, costruire una storia di amore personale. Non c'è proprio niente che ci autorizzi a farlo. Quel che

il nome evoca deve essere qualcosa di tipo tecnico-musicale. Non c'è bisogno nemmeno su quest'argomento di far diventare troppo moderno il nostro poeta; e ancor meno di confonderlo con un romano: qui non ci sono né Delie né Cinzie; ci troviamo davanti il nome di una suonatrice di flauto, probabilmente molto legata nell'esecuzione ad un penetrante, sonoro accompagnamento di flauto che doveva mettere in rilievo, nel testo, gli echi interni, le allitterazioni, tutta una varietà di effetti — anche naturalmente di significato. La poesia di Mimnermo dipendeva da Nanno dal punto di vista tecnico, probabilmente, in tutto ciò che andava riferito alla necessaria penetrazione tra parole e musica, tra *mimesis* fonica e *mimesis* musicale: entrambi collaboravano per creare l'effetto cercato.

A questo punto, spero di aver apportato qualche elemento e rintracciato qualche indizio per una comprensione della poesia di Mimnermo meno convenzionale e più inserita nel suo tempo. Le sue elegie interessarono a poeti ellenistici e romani e la visione che essi ebbero del poeta è stata determinante senza dubbio per quel poco che di lui possiamo ancora oggi leggere. Nonostante ciò, attraverso i poeti ellenistici e romani, intravediamo un poeta arcaico, padrone consumatissimo della sua arte, ma distante — come non poteva essere altrimenti — da qualsiasi tipo di poetica ellenistica. Il contemporaneo di Tirteo può sorprenderci: per la differenza di temi, di mezzi, di arte; per tante e tante ragioni. Ma resta fermo che si tratta di un contemporaneo di Tirteo. Ciò che, insomma, non fa altro che rilevare, nella sua giusta misura, la sua importanza.

Barcellona

Carles Miralles

¹⁾ Tranne il *fr.* 21 Gentili-Prato (v. n. 2), due versi di tradizione papiracea, la cui *editio princeps* (*Papiri della R. Università di Milano*, 1 1937, 51) dobbiamo ad A. Vogliano.

²⁾ B. Gentili - C. Prato, *Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta*, pars I, Leipzig 1979. Tutte le testimonianze e frammenti di elegiaci arcaici, citati in quest'articolo, seguono quest'edizione.

³⁾ *Mimnermo*, interventi di F. Della Corte, V. De Marco, A. Garzya, A. Colonna, L. Alfonsi, B. Gentili, *Maia* n.s. 17, 1965 (= F. Della Corte, *Opuscula*, I, Genova 1971, 24; De Marco).

⁴⁾ Sulla base del fatto che Solone nel suo *fr.* 26 si riferisce ad una sentenza di Mimnermo conservataci (*fr.* 11), ci sono state speculazioni — senza fondamento, a mio avviso — sulla giovinezza o meno di Mimnermo al momento della composizione; cf. De Marco in *Mimnermo*, 24-25, e M. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974, 72-73.

⁵⁾ Cf. M. West, *Studies*, 73 («concerned with the Smyrneans' battle against Giges»).

⁶⁾ Naturalmente rifiutare la seconda ipotesi non vuol dire che altre poesie di Mimnermo non potessero essere state composte per una battaglia (ad esempio, il *fr.* 23, per la cui discussione in questo senso, v. *infra*).

Invece nel *fr.* 22 la notizia di Pausania ci induce a credere che il poema avesse un prologo con un'invocazione alle Muse, fatto che certo non ha parallelo nell'elegia marziale e che, da quanto conosciamo, si addice meglio all'ipotesi di un poema narrativo.

- 7) Per Ἄστυκαλαῖός, che anche la *Suda* ci dà, può esser giusta la spiegazione di West (*Studies*, 72) secondo cui la parola potrebbe essere adoperata per indicare il motivo di un qualsiasi distretto conosciuto come «la città vecchia», o può aver origine dalla corruzione, sicuramente antica, del v. 1 (ora emendato, a mio parere bene, nell'edizione Gentili-Prato) del *fr.* 3.
- 8) M. West, *Studies*, 72.
- 9) G. Serrao, *La poetica del «nuovo stile»: dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità. Callimaco*, in AA. VV., *Storia e civiltà dei Greci*, 9, Milano 1977, 222 n. 93; R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Roma 1984, 131 ss.
- 10) A. Garzya, *Ricerche intorno a Mimnermo e la sua opera*, AFLN 1, 1951, 7 ss, in part. 21 ss (= *Studi sulla lirica greca da Alcmane al primo impero*, Messina-Firenze 1963, 47 ss). L'anacronistico luogo comune di vedere in Mimnermo un epicureo deriva per lo meno da uno scoliasta ai vv. 65-66 di Hor. *Ep.* 1.6.
- 11) Cf. K.M.T. Chrimis, *Ancient Sparta*, Manchester 1949, 266; D.L. Page, *Alcman. The Parthenion*, Oxford 1951, 68 ss; G.L. Huxley, *Early Sparta*, London 1962, 63; P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica*, I, Roma 1965, 97 ss.
- 12) G. Pasquali, *Mimnermo*, SIFC 3, 1923, 283 ss, poi in *Pagine meno stravaganti*, Firenze 1935, 113 ss (in part. 119-22).
- 13) H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962², 239.
- 14) Interpretando ἐτ' ἀμεινότερος come «multo etiam praestantior» (*fr.* 23,9), Gentili-Prato (59) dicono esplicitamente di intendere che, dato che egli era migliore dei suoi nemici, «ignaviam atque inertiam suorum aequalium — i destinatari, dunque, della sua elegia, ai quali, come Callino, rimprovera l'intenzione di fargli cambiare comportamento — Mimnermus tacite significare videtur». Cf. M. West, *Studies*, 10.
- 15) J.P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris 1969, 66, definisce così l'epoca dei sette saggi: «moment de crise, qui s'amorce à la fin du VII^e siècle et se développe au VI^e, période de troubles et de conflits internes dont nous apercevons certaines des conditions économiques, et que les Grecs ont vécus, sur un plan religieux et moral, comme una mise en question de tout leur système de valeurs, une atteinte à l'ordre même du monde, un état de faute et de souillure».
- 16) C. Miralles, in BIEH 4, 1970, 63-64 (rec. da C. Prato, *Tirteo*. Intr., testo critico, testimonianze e commento, Roma 1968).
- 17) Cf. *Mimn.* *fr.* 21.2 e *Tyrt.* *fr.* 10, 15.
- 18) Che non leggo, è chiaro, in maniera romantica, come espressione di una posizione personale, irriducibile, di fronte agli altri: l'«io» del v. 3 va senz'altro assunto individualmente, ma è chiaramente generalizzante nell'intenzione di Saffo, come dimostra l'infinito della frase seguente; la contrapposizione «ha valore del tutto strumentale» (G. A. Privitera, *Su una nuova interpretazione di Saffo*, *fr.* 16 LP, QUCC 4, 1967, 184) e non quindi di esaltazione dell'«io» personale, come è stato più volte suggerito.
- 19) Le modalità di trasmissione del frammento, a cui ho già accennato, sembrano escludere la possibilità che si trattasse di un'esortazione a un determinato individuo. Ma anche se non si trattasse di un epigramma completo, e il *tu*, invece, fosse un determinato individuo (come è il caso nel *fr.* 14W di Archilo-

co che ho prima confrontato con Mimnermo), credo che la parenesi possa, nella lirica arcaica, essere rivolta ad un individuo in particolare, ad un destinatario individuale e, nello stesso tempo, essere ricevuta e accettata da un pubblico più ampio. Non solo dal punto di vista della diffusione del poema: anche per quanto riguarda la sua *performance*, come può mostrare il fr. 13 W di Archiloco: Pericle (v. 1, v. 6), noi (v. 7) e voi (v. 10); Pericle è, dunque, soltanto uno tra i «noi» che devono comportarsi da veri uomini (tra i quali c'è anche il poeta — «noi» —).

- 20) B. Gentili in *Mimnermo*, 38-39.
- 21) Morire è bello (Tyr. fr. 6) se si cade in prima fila. C'è più di una volta coincidenza e nello stesso tempo opposizione tra i due poeti. Sia in uno che nell'altro caso (anche nel fr. 7.2) il perfetto al posto del presente ha valore enfatico (cf. E. Degani - G. Burzacchini, *Lirici Greci*, Firenze 1977, 86).
- 22) A. Garzya in *Mimnermo*, 30.
- 23) Si avverta che γλυκός in Callimaco (fr. 1.11 Pf) corrisponde a ἡδός in Ermesianatte (fr. 7.35 Pow.), così come κατὰ λεπτόν nell'uno corrisponde a πολλὸν ἀνατλάς (cf. *infra* nel testo e n. 30) nell'altro.
- 24) R. Pretagostini, *Ricerche*, 121 ss.
- 25) B. Gentili in *Mimnermo*, 36.
- 26) Si ricordi, a proposito, il verso che nel Partenio del Louvre (fr. 1.36 P) è all'inizio della strofa che marca il passaggio tra la sezione mitologica e quella successiva: ἔστι τις σῶν τίσις. Cf. anche, su questo argomento, il fr. 39 P, su cui B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, 57 ss.
- 27) B. Gentili in *Mimnermo*, 37.
- 28) R. Jakobson, *Structures linguistiques subliminales en poésie*, in *Huit questions de poésie*, Paris 1977, 109 ss.
- 29) A sua volta paragonabile al πολλὰ μογήσας di un frammento (10 Pow.) di Fileta di Cos.
- 30) F. Della Corte in *Mimnermo*, 32-33.