Gregory L. Scott

Lo *Ione* di Platone e *poiēsis* come "musica-danza e versi"

Diotima è nota come la saggia donna che aveva insegnato a Socrate quale fosse il significato dell'amore, come racconta Platone nel *Simposio*. Il titolo allude a un tipo di cena con libagioni, conversazioni e intrattenimenti vari, ma quella sera gli uomini rinunciarono alle distrazioni per ragionare sulle diverse definizioni dell'amore. Se Diotima fosse una persona reale o semplicemente un personaggio di fantasia è ancora oggetto di discussione tra gli studiosi, comunque sia la sua teoria dell'amore ha conquistato l'attenzione generale. Ciò che è stato ignorato per secoli anche dai classicisti che, si suppone, dovrebbero comprendere e interpretare il suo discorso, è il modo in cui Diotima spiega a Socrate cosa sia la *poiēsis* e come questa spiegazione ci inviti a rivedere la teoria artistica occidentale, soprattutto per quanto riguarda la letteratura e il dramma recitato con coro[1].

Nei miei lavori precedenti ho esposto gli argomenti e i riferimenti testuali di Platone quando usa *poiēsis* non come «poesia», che secondo Noburu Notomi[2] è il

[1] Se non sbaglio, anche se non nominavo espressamente Diotima e mi limitavo a citare il passaggio del *Simposio* che la riguarda, chi scrive è stato il primo a sottolineare l'importanza del significato che assume nel contesto della teoria letteraria e teatrale in *The* Poetics *of Performance: The Necessity of Performance, Spectacle, Music, and Dance in Aristotelian Tragedy*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 15-48: 41, nota 11. Nel 2016, comunque, ho rimediato all'omissione del suo nome nella prima edizione di *Aristotle on Dramatic Musical Composition: The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics* (seguita dalla seconda edizione aggiornata indicata più avanti) e in una relazione del 12 settembre dello stesso anno al Joint Program in Classics and Ancient Philosophy della University of Texas Austin dal titolo "Diotima and Aristotle's *Poetics*". In proposito si veda il sito: https://liberalarts.utexas.edu/classics/events/gregory-scott-nyu-diotima-and-aristotle-s-poetics-2 (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

[2] N. Notomi, *Image-Making in Republic X and the Sophist*, in P. Destrée, F.-G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 299-326. Notomi è stato anticipato, almeno in qualche aspetto, da Bruno Gentili (*Poetry and its Public in Ancient Greece*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990). Secondo quanto è scritto in quarta di copertina, Gentili sostiene che «la

significato coniato da Gorgia soltanto verso il 415 a.C., quando Platone era un adolescente, ma come (1), in senso lato, il «fare» o la «creazione» oppure (2), in senso stretto, come «musica» e «versi (*mousikē kai metra*)», come Diotima chiarisce nel *Simposio* (205c)[3]. Lo stesso accade con Aristotele, anche se, come ho sostenuto, egli aggiunge «trama» al senso stretto di Diotima, rendendolo un termine tecnico nel suo *Arte drammatica*, il testo finora noto come *Poetica*. Con ciò si dissolvono molti paradossi rimasti insoluti per secoli[4].

Alcuni specialisti di *Arte drammatica* che conoscono le mie pubblicazioni non ten-

poesia greca differisce radicalmente nella sua modalità comunicativa da quella moderna perché era concepita non per la lettura ma per l'esecuzione con accompagnamento musicale alla presenza di un pubblico», idea che coincide esattamente con il significato generale diotimiano di *poiēsis*, che ovviamente condivido e che costituisce un' ulteriore conferma di quanto sostiene Gentili.

[3] Le argomentazioni più esaustive si trovano in G.L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition: The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, New York, Existence PS Press, 2018², di seguito *ADMC*. *Mousikē* nel nostro contesto ha tre diversi significati: (1) arti delle Muse, (2) musica o (3) musica-e-danza. Nei miei testi sostengo che spesso la scelta migliore nell'ambito del corpus platonico e aristotelico è quella che segue il modo in cui Platone impiega *mousikē* in *Leggi* II, 655a, e in *Alcibiade* 108c, vale a dire come musica e danza («fare i passi giusti»), e non soltanto «musica», termine di portata troppo limitata, e neppure «arti delle Muse», troppo generico. Se non si intende *poiēsis* come "musica-danza e versi" non si potrà mai spiegare quel passaggio di Platone (*Gorgia* 502) che ha disorientato e fatto disperare molti autorevoli studiosi (cfr. *ADMC*, pp. 125-129). Così, un *poiētēs* è essenzialmente qualcuno che, come i drammaturghi, crea per mezzo di musica, danza e versi, a meno che il termine non sia utilizzato nel senso di Diotima, vale a dire come «produttore (facitore)» o «creatore», nel qual caso è il contesto a far comprendere ciò che la persona sta creando. Il «prodotto» teatrale potrebbe consistere in una o più di queste tre pratiche, i cosiddetti «strumenti della mimesi» (*Arte drammatica* 1) o in qualsiasi altra cosa «fatta». Aristotele utilizza *mousikē* intendendo «musica-e-danza» sia in *Politica* VIII 6 e 7, 1341b15 sgg., che in *Arte drammatica* 26, 1462a16, anche se il passaggio nella *Politica* va compreso alla luce del fatto che egli segue l'accezione platonica di *rhuthmos* come «movimento (del corpo) ordinato» «oppure danza» (*Leggi* II 665a), e il secondo richiede la comprensione della concezione aristotelica del dramma come un'arte pienamente eseguita con un coro che canta e danza, non semplice letteratura come la si intende secondo una tradizione sbagliata. Per ulteriori informazioni circa l'importanza della performance, cfr. A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione*, atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palermo, Palumbo, 2011. Tuttavia, come discusso da Alessandro Iannucci nella propria recensione (*Byrn Mawr Classical Review 2013.04.37*, disponibile su https://bmcr.brynmawr.edu/2013/2013.04.37/ (ultima consultazione: 15 marzo 2023), anche se la musica o il canto o persino la danza sono valorizzati rispetto al semplice linguaggio parlato nel dramma, il che è in linea con il mio lavoro, la sezione sul *ritmo* di tre autori considera ancora il *ritmo* una proprietà della musica o del discorso orale o la danza come qualcosa di simile alla «temporalità ordinata» invece che *semplicemente* come «movimento ordinato del corpo» o «danza», secondo il significato più ricorrente in Aristotele e Platone *nel contesto delle arti performative* (l'utilizzo del *rhuthmos* in *Retorica* III 8, 1408b28sgg, è differente perché lì si tratta di discorsi giuridici e politici (cfr. *ADMC*, capp. 1-2, e soprattutto p. 192). In quanto «danza», il ritmo non può essere considerato, senza cadere nell'assurdità, una «proprietà» o una «qualità» della musica o del discorso.

[4] Cfr. *ADMC*, in part. il cap. 2.

tano di confutare i miei argomenti e si limitano semplicemente a riproporre *poiēsis* come «poesia» e *poiētēs* come «poeta», invece di intendere quest'ultimo come «creatore» (in senso lato) o «compositore» (in senso stretto), ovvero le due accezioni platoniche ragionevolmente autentiche in accordo con la spiegazione di Diotima.

Tre di questi specialisti che si sono espressi recentemente sono Malcolm Heath, Pierre Destrée e Dana Munteanu, in *The Poetics in its Aristotelian Context* (2020), e un altro è Stephen Halliwell in una relazione incentrata soprattutto sullo *Ione* di Platone e offerta in onore della sua ex collega alla St. Andrews University, Sarah Broadie, dopo la sua scomparsa nell'agosto 2021.

Non ripeto qui ciò che ho scritto su Heath, Destrée e Munteanu, ho affrontato alcune questioni correlate ma nuove in una recensione del loro libro (in *Ancient Philosophy* 42, 2022). Il caso di Halliwell è diverso forse perché Broadie era una sua collega e aveva sponsorizzato la mia chiamata come Visiting Research Fellow all'Università di Princeton a metà degli anni Novanta; Halliwell ha inviato copia della sua relazione al convegno in onore di Broadie ai partecipanti ed è stato poi così generoso da rispondere ai miei commenti e alle mie domande. Qui mi limito a riflettere se la sua accezione di «poesia» nello *Ione* sia giustificata, anzitutto alla luce della discussione su Tinnico di Calcide. Devo premettere però, che la sua relazione intitolata *Inspiration and Interpretation: Two Problems in Platonic Poetics*[5], costituisce secondo me una risposta ammirevole alla critica di Platone svolta da Joyce Carol Oates ed è augurabile che venga pubblicata al più presto per il grande pubblico accademico[6]. Mi soffermo qui soltanto sulla sua abitudine di continuare a riproporre ποίησις nella sua accezione moderna che, almeno nel caso di Aristotele, risale agli studiosi arabi nel nono secolo, dato che l'*Arte drammatica* era sconosciuta sia nell'antichità che in epoca bizantina[7]. A quando risalga la sua resa come «poesia» da parte dei traduttori di Platone lo lascio stabilire agli specialisti.

Qui di seguito intendo dimostrare che il passaggio su Tinnico conferma le mie precedenti affermazioni, contrariamente a Halliwell il quale sostiene che *poiēsis* e i suoi derivati sono meglio resi con «poesia», «poeta» e simili, che nell'inglese moderno assumono inevitabilmente il senso gorgiano di linguaggio (e soltanto linguaggio) in metro, vale a dire verso. Per fare ciò, inizio con la traduzione di un passaggio dello *Ione* che adotta il significato gorgiano di *poiēsis*, poi continuo con lo scambio tra Halliwell e me e, infine con una nuova traduzione che accetta i significati dioti-

[5] Sessione di Zoom online in onore e memoria di Sarah Broadie, 4 novembre 2021. Con i miei ulteriori complimenti agli organizzatori dell'evento, Ursula Coope e Barbara Sattler.

[6] J.C. Oates, *Is the Uninspired Life Worth Living?*, in Ead., *Soul at the White Heat: Inspiration, Obsession and the Writing Life*, New York, Ecco, 2016, pp. 3-31.

[7] Su questo punto e le questioni correlate, cfr. l'opera di riferimento per la paleografia e le tradizioni manoscritte: L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle Poetics: Editio Maior of the Greek Text with Historical Introduction and Philological Commentaries*, Leiden-Boston, Brill, 2012, anche se confuto una dozzina di loro affermazioni in *ADMC* (pp. 377-398, 409, 445-446, 448, 452-453, e 524 sgg.).

miani, lasciando al lettore il compito di giudicare se Halliwell o chiunque altro sia giustificato nell'utilizzare il significato attribuito da Gorgia. La mia conclusione è che se consideriamo il passaggio nello *Ione* e il resto del corpus platonico, possiamo, di solito se non sempre, dare un significato preciso e inconfutabile ai testi in ogni particolare istanza ricorrendo a uno dei significati proposti da Diotima, sempre ovviamente determinato dal contesto, senza mai ricorrere a quello del sofista.

La traduzione di riferimento per me è quella di W.R.M. Lamb dal Perseus Project[8], non perché sia la più aggiornata, ma perché ha avuto e ha tuttora una grande influenza che deriva dalla sua disponibilità gratuita e dal suo utilizzo da molti decenni. Inoltre, tutte le traduzioni più recenti dello *Ione*, a mia conoscenza, propongono «poesia» per *poiēsis*, quindi sceglierne un'altra non avrebbe alcun impatto sulle questioni qui discusse.

> [Platone, *Ione* 533e] ...la Musa ispira gli uomini stessi, e poi per mezzo di queste persone ispirate si forma una catena di altri presi da entusiasmo. Tutti i bravi poeti epici (*te tōn epōn poiētai*) recitano i loro bei poemi (*poiēmata*) non per arte (*technē*) ma come ispirati e posseduti, e allo stesso modo fanno i bravi poeti lirici (*melopoioi*); come coloro che partecipano ai riti coribantici [534a] non danzano quando sono nei loro sensi, così i poeti lirici (*melopoioi*) non compongono quei bei canti (*melē*) nei loro sensi, ma quando iniziano la melodia (*harmonian*) e il ritmo (*rhythmon*) sono presi da furore bacchico e posseduti, come le baccanti attingono dai fiumi miele e latte quando sono possedute, anche l'anima dei poeti lirici (*melopoiōn*) fa la stessa cosa, come essi stessi affermano. Infatti i poeti (*poiētai*) sostengono che i canti (*melē*, peana) che ci portano sono il miele [534b] derivante da ciò che hanno attinto come le api, volando nell'aria, come queste, nei giardini e le valli selvose delle Muse. E dicono il vero. Perché un poeta (*poiētēs*) è cosa leggera e alata e sacra, e non è mai in grado di comporre prima di essere ispirato e fuori dai propri sensi, e finché la sua mente non sia più in lui: finché ne conserva il possesso, ogni uomo è incapace di comporre un verso o pronunciare un oracolo (*adunatos pas poiein anthrōpos estin kai chrēsmō idein*). Poiché dunque non per arte essi compongono e dicono molte cose belle sulle gesta degli uomini, come tu fai con Omero, [534c] ma per disposizione divina ognuno è in grado di comporre a modo soltanto ciò a cui la Musa lo ha spinto, uno i ditirambi, un altro le odi elogiative, un altro i canti e le danze, un altro i poemi epici, un altro infine i giambi; ma ognuno di essi in qualsiasi altro genere è mediocre. Perché non è con l'arte (*technē*) che fanno queste cose, ma per l'influenza divina; poiché, se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene su tutto. Per questo il dio togliendo loro la mente li utilizza come propri ministri, come fa con gli indovini o i profeti, [534d] affinché noi che li ascoltiamo sappiamo che non sono loro a pronunciare queste parole

[8] Cfr. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0179 (ultima consultazione: 15 marzo 2025).

> di grande pregevolezza, quando sono fuori della propria mente, ma è il dio stesso che parla (*legōn*) e si rivolge a noi attraverso loro.
> Una prova convincente di ciò che dico è il caso di Tinnico il calcidese, il quale non aveva mai composto (*epoiēse*) in vita sua un solo poema (ποίημα) degno di attenzione, tranne il *Peana* che è sulla bocca di tutti, forse il più bel canto (*melōn*) che abbiamo e che è semplicemente – come egli stesso dice – "una invenzione delle Muse". Il dio, mi sembra, [534e] intendeva mostrarci, affinché non dubitassimo, che questi poemi (*poiēmata*) così belli non sono umani o opera di uomini, bensì divini e opera degli dei; il dio ha mostrato attraverso un poeta assai mediocre [535a] che i poeti (*poiētai*) sono soltanto gli interpreti degli dei, posseduto ciascuno dal dio da cui è posseduto. Per dimostrare questo, il dio ha cantato (*ēisen*) il più bello dei canti (*melos*) attraverso il più mediocre dei poeti (*poiētou*).

La questione per noi non è soltanto se in questo passaggio *poiēsis* significhi «poesia» o invece «composizione ("musicale")», «creazione» o simili, ma se, come lo legge Halliwell, Tinnico è un «semplice» poeta che poi crea una canzone favolosa. Ovvero: *poiētēs* è un «poeta» o piuttosto un «creatore» (o "colui che fa"), nel senso ampio di Diotima, o un «creatore musicale» con «versi», in senso stretto? Dopo aver scritto a Halliwell che pensavo che i significati del termine attribuiti da Diotima fossero migliori, mi ha risposto (le mie parentesi numerate sono inserite per la successiva analisi):

> Possiamo essere d'accordo che la traduzione solleva questioni difficili e che [1] "poeta" può non essere il termine ideale in tutti i contesti rilevanti, ma [2] neppure, a mio modo di vedere, lo è "compositore" (termine che lascerebbe confusi i lettori moderni in molti luoghi dove ricorre *poiētēs*). Anche le questioni storiche non sono facili. [3] Lei sembra supporre che i rapsodi (classici) abbiano sempre cantato, ma questo è tutt'altro che certo: probabilmente conosce l'articolo di West "The Singing of Homer". [4] Lo stesso *Ione* non è decisivo sul punto: il verbo *legein* ["dire" "parlare"] è utilizzato per le recitazioni di Ione, ad esempio in 535b2 e c6, sebbene [5] Socrate utilizzi *adein* ["cantare"] in 532d8. [6] Di sicuro non si può semplicemente affermare che gli dei 'cantano' *tout court* dato che in Socrate stesso ricorre *alegein* in 534d4. Comunque, sarebbe una bella impresa distinguere tutte le ricorrenze rilevanti qui e altrove. [7] In realtà, ciò su cui non siamo in disaccordo è il fatto che la performance, incluso il canto, sia molto importante in diversi luoghi della cultura greca e nel testo di Platone (anche se non per il Socrate di *Ione*: la sua unica preoccupazione è il contenuto semantico della poesia), ma [8] non mi sembra fattibile sostituire dappertutto "poeta" con "compositore"[9].

[1] Poiché un lettore potrebbe pensare che Platone tramite Socrate ricorra con *poiētēs* alla sineddoche per riferirsi a un cantore che utilizza i versi insieme alla musi-

[9] Corrispondenza privata, 5 e 29 novembre e 6 dicembre 2021.

ca, va sottolineato che lo Straniero ateniese (ragionevolmente da intendersi come una controfigura di Platone) nelle *Leggi* II 669d-3 se la prende con gli artisti che separano le parole dalla musica, almeno nel contesto dell'arte teatrale[10]. Togliere "musica" significa commettere un'ingiustizia nei confronti della sensibilità dei greci in generale e di Platone in particolare: una cosa sono i filosofi e, diciamo, i fabbricanti di lapidi con epitaffi (*poiētēs* nel senso ampio di Diotima, assumendo che il contesto sia qui l'incisione di parole sulla pietra), i quali ricorrono alla prosa o al verso nei loro rispettivi domini; altro è suggerire che gli artisti greci, al tempo di Platone e prima, preferissero l'espressione linguistica all'espressione pienamente musicale che includeva il linguaggio, con metrica o meno. In breve, «poeta» non è mai, o quasi mai, per Platone il termine giusto nel contesto delle *performance* ("musicali"). Basta notare, nel passo dello *Ione* citato, quante volte il cosiddetto «poeta» sta ricorrendo alla musica o al canto, il che difficilmente si accorda con il significato corrente di poeta; certo, un paio di passaggi restano ambigui, ma di questi tratteremo più avanti.

[2] Halliwell puntualizza correttamente che la semplice e meccanica traduzione di *poiētēs* come "compositore" in *ogni e qualsiasi contesto* sarebbe ugualmente fuorviante. Tuttavia, l'accezione di Diotima non richiede sempre «compositore». È soltanto uno dei due significati del termine, e un traduttore ha sempre la possibilità di ricorrere al significato esteso, ovvero a «creatore», «artefice » o simili.

[3] I rapsodi sembrano avere sempre o spesso cantato, fino all'epoca di Platone e Aristotele, da allora a volte apparentemente cantavano e a volte si limitavano a declamare. Se anche suonassero uno strumento mentre recitavano è talvolta una questione da chiarire. Alcuni riscontri sono forniti, ad esempio, nello stesso *Ione*, come vedremo più avanti, e in *Arte drammatica* 26, quando secondo Aristotele il rapsodo epico si esibisce chiaramente con la musica, anche se i capitoli 23-24 non sono chiari sul fatto che una musica sia *tassativamente* impiegata nell'epica[11]. L'articolo di West[12] che Halliwell cita discute se i citaredi e i rapsodi cantavano o semplicemente si producevano in qualche forma di recitazione da non confondere tecnicamente con ciò che per noi è il canto. In effetti, per West non si pone alcuna questione sui citaredi: essi «cantavano la poesia di Omero e di altri su melodie proprie, accompagnandosi con la cetra, e guardavano a Terpandro come a un su-

[10] Per un esame approfondito del passaggio, cfr. *ADMC*, pp. 119-125.

[11] Vedi *ADMC*, pp. 145, 164-167, 176-178, e 281. Poco prima di presentare questo articolo per la pubblicazione, ho scoperto che Antonio Attisani, un professore italiano di culture teatrali dell'Università di Torino, ha sostenuto indipendentemente, più di trent'anni fa, con sgomento di un suo mentore, che Ione cantava e che la musica, la recitazione e la danza (in quanto gesti) erano molto importanti nell'ambito delle arti teatrali per i Greci e per Platone (cfr. A. Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM, 1989, pp. 23, 28-29, 32-33, 37-39).

[12] M.L. West, *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, in «The Journal of Hellenic Studies», 101, 1981, pp. 113-129.

premo esponente di questa arte»[13]. Tuttavia West avrebbe potuto dire meglio, ossia che "cantavano *le canzoni (o i testi)* di Omero...", a meno che la sua affermazione implicita riguardi il fatto che la musica *in sé* non era conservata, data la mancanza di notazione musicale in quel periodo in Grecia, e dunque che i citaredi dovevano inventarne una propria da unire ai testi (le parole) conservati. Inoltre, per quanto riguarda i rapsodi, West conclude che:

> [...] il 'canto' omerico era veramente un canto, in quanto si basava su note e intervalli definiti, ma [...] era allo stesso tempo una forma stilizzata di discorso, in cui l'aumento e la diminuzione della voce erano governati dall'accento melodico delle parole (p. 115).

Se il «canto» omerico fosse sempre una combinazione *sincrona* del canto e del discorso stilizzato o se il cantante omerico alternasse il canto con un'antica forma di recitativo, proprio come i nostri cantanti d'opera a volte alternano le due modalità, utilizzandolo stile *secco* o lo stile *accompagnato* o il *recitativo misurato* (o *strumentato*), è difficile da dire. Tuttavia, è chiaro che West considera l'epica omerica come un *canto* musicale e non come un semplice verso, vale a dire non soltanto come un discorso in metro gorgiano «disadorno».

In ogni caso, qualunque cosa facessero i primi rapsodi, la mia convinzione ampiamente documentata [1] è che Platone stesso nel contesto del teatro e dello spettacolo preferiva e si preoccupava in verità soltanto degli interpreti che cantavano, anche se il canto ovviamente comportava l'uso delle parole. Quelle parole erano naturalmente interpretate, come tiene a sostenere Halliwell nella propria presentazione (e naturalmente la musica, anche senza parole, può sempre, di solito o spesso essere interpretata, ma poiché questa non era una preoccupazione di Halliwell è un argomento che tralascio di affrontare qui). Tutti i nostri cantautori, compositori d'opera e artisti di teatro musicale esprimono significati e idee con i loro testi, ma il fatto che noi ci concentriamo sulle parole e sulle idee non significa che la composizione sia avvenuta, o avvenga, nel contesto della (pura) poesia.

[4] Ha ragione Halliwell nel sostenere che lo *Ione* non è univoco nell'affermazione che i rapsodi cantassero? Sembra di no, o almeno non per le ragioni che egli fornisce, tra l'altro affermando che «il verbo *legein* è utilizzato per le recitazioni di Ione ad esempio in 535b2 e c6», come se questo escludesse che ci fosse la musica. Eppure 535b3 presenta il rapsodo che canta chiaramente una podia (*haidēs*) di Odisseo e il «dire» di c6 può essere una sineddoche. Dunque se il canto è il contesto e ci concentriamo sul «dire», ovvero sulle parole, come appena argomentato in [3], ciò comporta necessariamente che la musica *non* sia parte dell'evento in questione?

[13] Ivi, p. 113.

Sembra proprio di no. Infine, anche se Halliwell ignora il 535b3, riconosce (saggiamente) un'altra presenza del rapsodo che palesemente canta in [5].

[6] Halliwell dice poi: «Certo non si può semplicemente affermare che gli dei "cantano" *tout court* quando Socrate usa *legein* in 534d4». Tuttavia, Socrate qui o si riferisce agli dei che parlano ai *poiētai* o agli indovini (o a entrambi). Halliwell ipotizza la prima o la terza opzione, ma è probabile che Socrate si riferisca soltanto agli indovini, come dimostro più avanti. Concediamo per il momento che Halliwell sia nel giusto, ma ricordiamo che gli artisti si rivolgono a un pubblico. Non è necessario che il rapsodo a quel punto si limiti a parlare. Il rapsodo può prendere un pensiero e metterlo in musica, cioè può suonare uno strumento mentre dice ciò che il dio vuole che dica o può cantarne le parole. Allo stesso modo, i direttori d'orchestra e i registi di oggi danno istruzioni ai compositori musicali con parole semplici; non cantano (almeno di solito) le istruzioni ai compositori. I compositori poi tengono conto di quelle istruzioni e creano non soltanto altre parole, ma musiche o canzoni. Inoltre, nelle frasi dello *Ione* che seguono immediatamente, incontriamo la significativa discussione su Tinnico, sulla quale vale la pena di soffermarsi brevemente.

[7] Per ripetere ciò che scrive Halliwell:

> In realtà non siamo in disaccordo sul fatto che la performance, incluso il canto, sia molto importante in molti luoghi della cultura greca così come nel testo di Platone (anche se non per il Socrate di *Ione*, dove l'unica preoccupazione è il contenuto semantico della poesia).

Non sono assolutamente d'accordo che «l'unica preoccupazione di Socrate sia il contenuto semantico» espresso dal rapsodo. Può essere la sua preoccupazione primaria, ma in un passaggio che Halliwell aveva appena citato, il 535c, Ione sottolinea che i suoi occhi sono pieni di lacrime e i suoi capelli si rizzano a causa della paura provata (se l'espressione sia cantata o semplicemente declamata è in questo contesto quindi irrilevante). Infatti Socrate in 535d insiste nel sottolineare i sentimenti che il rapsodo suscita nella folla, e sebbene la fonte primaria dei sentimenti possa essere il contenuto, gran parte dell'effetto non può che essere determinato dall'elemento musicale. Vale a dire che è *il canto* nel suo insieme, parole incluse, a creare gli effetti voluti.

Inoltre, Halliwell e io siamo in forte disaccordo sul ruolo dell'esecuzione musicale per il «dramma serio» aristotelico (*tragōidia*), che mi rifiuto di tradurre come "tragedia" perché il greco del nord di Stagira afferma chiaramente tre volte nell'*Arte drammatica* che il dramma può trascorrere dalla fortuna alla sfortuna *o viceversa*[14]. Inoltre, nel capitolo 14 le opere migliori sono definite quelle con una conclu-

[14] Non sono il solo a riconoscere che la «tragedia» non è necessariamente «tragica» per il greco del nord. Tra gli altri studiosi che si soffermano su questa distinzione vi sono Susan Sauvé

sione felice, come *Cresfonte*, e *non* l'*Edipo re*, che di per sé è considerata soltanto la seconda e che si conclude notoriamente in modo orribile (questa è la *nostra* nozione di "tragedia")[15]. Nel 2003[16], Halliwell ha mirabilmente cercato di difendere l'alta considerazione di Aristotele per la lo spettacolo teatrale contro Sir Oliver Taplin e altri classicisti che denigrano lo Stagirita, letto per quasi mille anni come se considerasse decisivo soltanto il linguaggio. Nonostante ciò, purtroppo, Halliwell conclude che la performance è soltanto facoltativa per lo Stagirita, specialmente nel capitolo sei dove si tratta della definizione e spiegazione di *tragōidia*, mentre io sostengo che la performance (e la musica, la danza e lo spettacolo) sono assolutamente imprescindibili per Aristotele, siano essi derivanti o inclusi nelle condizioni essenziali dell'arte, e confuto le varie argomentazioni di Halliwell su questo tema[17]. Un altro studioso che contraddice Halliwell sulla necessità dello spettacolo (comprendendo maschere, scenari e costumi) è G.M. Sifakis in *The Misunderstanding of* Opsis *in Aristotle's* Poetics[18].

Meyer, con la quale ho discusso della questione, sebbene limitatamente a come si presenta in Platone, in *ADMC*, p. 372, ft. 541 (il tema è da lei affrontato in *Pessimism and Postponement: Comments on André Laks "Postponing the Laws"*, unpublished conference presentation, Princeton University Colloquium, December 1996); e Diego Lanza (*La tragedia e il tragico*, in S. Settis, a cura di, *I Greci*: *storia, cultura, arte, società*, Einaudi, Torino 1996, pp. 469-505). Anche Richard Janko riconosce che secondo lo Stagirita la cosiddetta «tragedia» può concludersi non tragicamente e in proposito cita *Lynceus* (nel cap. 11 del suo *Aristotle: Poetics, with the Tractatus Coisilianus, Reconstruction of Poetics II, and the Fragments of the On Poets*, trans. R. Janko, Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1987), p. 95. Per concludere questa nota è bene ricordare che quasi tutti gli specialisti pensano che *tragōidia* derivi da «canto del capro» o qualcosa di simile e fino a oggi nessuno ha dimostrato *come* il termine *tragōidia* sia arrivato a significare «tragedia». Quindi, da un punto di vista filologico, il concetto di «dramma serio» ha lo stesso valore di «tragedia», anzi, in base alle ragioni qui esposte, è probabilmente più motivato.

[15] Anche se l'argomento è riassunto in *ADMC*, maggiori dettagli sono forniti nel mio *Aristotle's Favorite Tragedy: Oedipus or Cresphontes?*, ExistencePS Press, New York 2018[2]. Lì confronto il capitolo 14 con il capitolo 13, in cui l'*Edipo re* è indicato come il più bel dramma serio. Per un riassunto delle conclusioni cui sono giunto in oltre diciassette anni di lavoro su *Arte drammatica* si veda: https://epspress.com/ADMCupdates.html#GeneralRemark (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

[16] S. Halliwell, *Aristotelianism and anti-Aristotelianism in Attitudes to Theatre*, in E. Theodorakopoulos (ed.), *Attitudes to Theatre from Plato to Milton*, Bari, Levante Editori, 2003, pp. 57-75.

[17] Vedi *ADMC*, pp. 285-289, per la questione del tentativo altrimenti lodevole di Halliwell di accreditare lo Stagirita di un certo interesse per il teatro e la rappresentazione.

[18] G.M. Sifakis, *The Misunderstanding of* Opsis *in Aristotle's* Poetics, in G.W.M. Harrison and V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston, 2013, pp. 46-58. Una "riedizione", con alcune correzioni e aggiunte (soprattutto nelle note finali), è disponibile su *Academia.edu*. Un altro specialista che ha scritto sull'importanza dell'elemento visivo per lo Stagirita è Benedetto Marzullo nel suo *Die Visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, in «Philologus», 124, 1, 1980, pp. 189-200. Non ricordo di avere mai incontrato il lavoro di Marzullo nella letteratura secondaria anglosassone o francese da quando, nel 1986, ho cominciato a

[8] Ancora, Halliwell scrive: «Non vedo in alcun modo realizzabile la sostituzione di "poeta" con "compositore"». Come ho precedentemente notato in [2], ciò ignora la spiegazione completa di Diotima in *Simposio* 205c: se «compositore» (in senso stretto) non funziona, si può ricorrere al senso più ampio di "facitore" o "creatore". Sfido Halliwell o chiunque altro a trovare una sola occorrenza nell'intero corpus platonico (o aristotelico) in cui il termine «poeta» sia effettivamente richiesto o sia migliore rispetto ai due significati indicati da Diotima, cioè assumendo, *mutatis mutandis*, che le parole siano prese in considerazione e rese correttamente nei rispettivi contesti. Quindi, ad esempio, a proposito della definizione «poeti epici» (*te tōn epōn poiētai*) nel passo precedente dello *Ione* (533e) si potrebbe davvero intendere *poiētai* nel senso largo di Diotima – «facitori dell'epica» – anche se volendo sottolineare l'aspetto musicale dell'epica ci si potrebbe altrettanto efficacemente attenere al senso stretto di Diotima, «compositori di epica»". «Poeti» è semplicemente inutile e ingannevole.

Ho poi risposto a Halliwell con alcune riflessioni finali, ma lui ha risposto senza reagire (forse non avendone il tempo) e suggerendo educatamente che desiderava terminare lo scambio:

> We don't disagree about any of the musical facts or values of much Greek poetry [*sic!*], but we'll have to agree to disagree about the implications for how to translate the ποιεῖν word family in various contexts.
>
> (Non siamo in disaccordo su alcuno degli elementi o dei valori musicali presenti in molta poesia greca [*sic!*], ma dovremo essere d'accordo nel dissentire sulle implicazioni relative al come tradurre la famiglia di parole *poein* in vari contesti).

Con queste premesse, io, a differenza di Halliwell, continuo ad attribuire una importanza decisiva agli «elementi e ai valori musicali (e di danza)» per i greci.

Ora sottopongo al lettore alcune considerazioni finali. Naturalmente, se Halliwell decidesse di impegnarsi di nuovo in un dialogo, ascolterei volentieri i suoi pensieri, così come, per continuare sul tema del disaccordo a proposito dell'*Arte drammatica*, sono stato comunque molto felice di leggere in *Between Ecstasy and Truth* (2011) il suo tentativo di confutazione delle opinioni dei "petruševskiani", ovvero di quelli che come me e Claudio William Veloso seguono M.D. Petruševski nel negare che Aristotele stesso abbia inserito la famigerata parola *katharsis* nella definizione del dramma serio[19]. Halliwell è rimasto l'unico della "vecchia guardia", vale a dire gli specialisti che continuano a credere che la *katharsis* del capitolo sei sia autentica,

lavorare su questi argomenti per la mia tesi dottorale. Sarebbe stato un articolo importante da citare a sostegno della mia interpretazione.

[19] S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

ad aver seriamente cercato di confutare gli articoli miei e di Veloso su «Oxford Studies in Ancient Philosophy», rispettivamente del 2003 e del 2007[20]. Lo scambio con Halliwell, chiunque abbia ragione, ha a mio avviso migliorato enormemente la nostra comprensione della visione del dramma del greco settentrionale[21].

Le considerazioni finali rivolte a Halliwell erano queste:

> [...] guardi l'esempio di Tinnico che segue immediatamente [la Sua citazione del 534d]. È un poeta o uno scrittore di canzoni colui che compone «quasi la più bella canzone che abbiamo?» Consideri la rabbia e lo sdegno di Bob Dylan quando gli è stato assegnato il premio Nobel per la letteratura per la sua "poesia". Immaginiamo che tra mille anni tutta la sua opera sia perduta e resti soltanto una traccia del suo premio Nobel. Gli uomini del futuro non sbaglierebbero a chiamarlo poeta invece che compositore di canzoni? A me sembra che sia un compositore di canzoni, anche se i testi delle canzoni sono degni di lode, si sminuirebbe il lavoro straordinario o le limitazioni che Dylan ha dovuto accettare per assicurarsi che le parole fossero adatte alla musica, qualcosa di cui i poeti propriamente detti non devono preoccuparsi, seguono soltanto le regole della poesia (e per favore non deduca che ho pensato che Dylan fosse meritevole del premio, considerando tutti i meravigliosi poeti – puri – che abbiamo avuto negli ultimi cinquant'anni).

[20] G.L. Scott, *Purging the Poetics*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 25, 2003, pp. 233-264; C.W. Veloso, *Aristotle's* Poetics *without Katharsis, Fear, or Pity*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 33, 2007, pp. 255-284.

[21] Chi fosse curioso di sapere a che punto è il dibattito sulla catarsi nella definizione della tragedia, tenendo conto degli scambi tra i petruševskiani e la vecchia guardia, soprattutto Halliwell, si vedano: M. Rashed, *Katharsis versus mimèsis: simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie*, in «Littérature», 182, giugno 2016, pp. 60-77; le argomentazioni aggiuntive – che confutano *Between cstasy and Truth* di Halliwell – di Veloso e Rashed (autore della Prefazione) in *Pourquoi la "Poétique" d'Aristote? Diagogè*, Vrin, Paris 2018; il cap. 6, e specialmente le pp. 393 sgg., in *ADMC*; e, infine, una sintesi delle questioni recenti e della storia nel mio *Book Review* di *Pourquoi la "Poétique" d'Aristote?*, in «Ancient Philosophy», 39, 2, Fall 2019, pp. 498-505. In breve, gli argomenti di Halliwell sono stati sistematicamente e pienamente confutati da me, Veloso e Rashed, e chiunque cerchi di difendere l'autenticità della catarsi nella definizione di «tragedia», se ha a cuore il rigore, dovrebbe replicare a quelle confutazioni (devo aggiungere che la mia presenta alcune differenze anche da quelle di Veloso e Rashed). Per i lettori che non sanno degli sviluppi rivoluzionari derivanti dagli studi di Petruševski e miei, e che naturalmente possono leggere il resto di queste pagine anche senza consentire alle mie argomentazioni, può essere utile il confronto con la recensione di Gene Fendt molto favorevole dell'*ADMC* apparsa in «Ancient Philosophy», 39, 1, Spring 2019, pp. 248-252. Il valore degli argomenti qui proposti è ribadito inoltre, a vari livelli, in tre continenti e in almeno cinque lingue. Il nocciolo della questione è se il *poiētēs* Tynnichus è, come afferma Halliwell, un «poeta» o, come sostengo, un «cantautore». In quest'ultimo caso, ecco un ulteriore supporto alle mie tesi pubblicate in precedenza, poiché una delle mie affermazioni fondamentali è che il greco del nord abbia ereditato il significato del termine *poiētēs* da Platone-Diotima e, per *Arte drammatica*, abbia aggiunto (un creatore anche di) trama (*muthos*) per significare, nel proprio Liceo, *poiētēs* e i termini affini, risolvendo così alcuni dilemmi fino allora insoluti.

> In altri termini, Lei cita la discussione su Tinnico per sostenere che compose prima poesie pure e poi di punto in bianco una canzone meravigliosa? Mi sembra che il significato più preciso dell'intero passaggio sia che Tinnico componeva molte canzoni puerili, insipide o mediocri (= le «composizioni musicali» secondo Diotima) (*epoiēse poiēma*), dimostrando la propria mancanza di talento, e poi, poiché gli dei avevano deciso di ispirarlo, a un certo punto e per un motivo qualsiasi, ha composto un meraviglioso canto (con musica *e parole*).
> Inoltre, consideri gli esempi che precedono quello di Tinnico (utilizzo la traduzione di Lamb): «[...] per disposizione divina, ognuno è in grado di comporre soltanto ciò per cui la Musa lo ha stimolato, quest'uomo i ditirambi, un altro le odi elogiative, un altro le danze cantate, un altro versi epici o giambici».
> Le prime tre sono chiaramente arti musicali. Lei ammette che l'epica è controversa (secondo me con il passare del tempo a volte mutava, ma soltanto a volte, nella pura recitazione o nella recitazione mista al canto verso la fine del quinto e quarto secolo, ma ho dimostrato – nel mio *ADMC* 2018 – che Platone e Aristotele apprezzavano maggiormente lo stile musicale) e quindi l'unica vera questione che resta è il verso giambico.
> Affinché il Suo punto di vista regga, dovrebbe trattarsi sempre di un puro discorso, mai svolto nel contesto di una canzone, no? Intende davvero continuare a sostenere questo punto di vista? E anche ammesso che si possa sostenere, cosa di cui dubito, che i giambi fossero *sempre* un puro discorso e non mescolati alla musica, perché "poesia" è ora più appropriato quando tre dei cinque esempi sono sicuramente musicali e il quarto discusso?

In sintesi, nonostante le persuasive riflessioni di Halliwell in risposta alla critica di Oates su ispirazione e interpretazione, non sembra esserci alcuna buona ragione per mantenere «poesia» per *poiēsis* e «poeta» per *poiētēs*. A conferma di ciò, oltre a piccoli altri cambiamenti, sostituisco la traduzione del ricorrente *poi-* nella resa di Lamb con i significati di Diotima, così che i lettori possano giudicare autonomamente se l'intero passaggio è più, o almeno ugualmente, sensato, mettendo in evidenza comunque l'importanza fondamentale della musica per i greci e per Platone:

> [...] è la Musa stessa a ispirare gli uomini, poi per mezzo di queste persone ispirate l'ispirazione si trasmette ad altri e li unisce in una catena. Perciò tutti i grandi creatori epici (*te tōn epōn poiētai*) pronunciano tutte quelle belle composizioni (*poiēmata*) non per arte, ma da ispirati e posseduti, e lo stesso accade ai bravi compositori musicali [corali] (*melopoioi*); come gli adepti Coribanti non ballano quando sono nei loro sensi, così i compositori [corali] (*melopoioi*) non compongono quei bei canti (*melē*) con i loro sensi, ma quando hanno iniziato il canto (*harmonian*) e danzano (*rhuthmon*)[22] cominciano a essere frenetici, ed è in

[22] Sul motivo per cui *harmonian* e *rhuthmon*sono qui resi come «canto e danza», si veda, ad esempio, Platone, *Leggi* II 665a, e gli argomenti addotti in *ADMC*, soprattutto alle pp. 28-100 e 168 sgg.

questo stato di possessione– come lo sono le baccanti, e non con i loro sensi, ma quando attingono miele e latte dai fiumi – che all'anima dei compositori lirici accade la stessa cosa, da sé. Infatti i compositori (*poiētai*) ci dicono, credo, che i canti (*melē*) da loro eseguiti provengono dai dolci raccolti dalle fonti di miele che si trovano in certi giardini e selve delle Muse, e che essi sono come le api e volano nell'aria come queste.
E ciò che dicono è vero. Poiché un compositore (*poiētēs*) è una cosa leggera e alata e sacra, e non è in grado di scrivere finché non è stato ispirato e tratto fuori dai propri sensi, e la sua mente non è più in lui: ogni uomo, finché ne conserva il possesso, è impotente a comporre o a profetizzare (*adunatos pas poiein anthrōpos estin kai chrēsmōidein*). Vedendo dunque che non è con l'arte che essi compongono [traduzione di Lamb] e raccontano molte belle cose sulle gesta degli uomini – come fai tu con Omero – ma per una disposizione divina, ognuno è in grado di comporre soltanto ciò a cui la Musa lo ha ispirato, uno il ditirambo, un altro le odi elogiative, un altro canti di danza, un altro versi epici o giambi (*iambous*); ma ognuno è in difetto in ogni altro genere. Infatti, non è con l'arte che essi realizzano queste cose, ma per autorità divina; infatti, se avessero imparato con l'arte a esprimersi su un singolo tema, saprebbero esprimersi su tutti. E per questa ragione il dio priva della mente questi uomini [i compositori] e li utilizza come propri ministri, *proprio come fa con gli indovini e i veggenti divini*, affinché noi che li ascoltiamo [i compositori o gli indovini o entrambi?] possiamo sapere che non sono loro a pronunciare queste parole di grande rilevanza, quando sono fuori dalla propria mente, ma che è un dio stesso che parla (*legōn*) e si rivolge a noi tramite loro.
Una prova convincente di ciò che dico è il caso di Tinnico il calcidese, il quale non aveva mai composto (*epoiēse*) una sola composizione musicale (*poiēma*) degna di menzione e infine creò il peana che è sulla bocca di tutti, *quasi il più bel canto* (*melōn*) *che esista*, semplicemente – come ammette lui stesso – «una invenzione delle Muse». Perché il dio, così parea me, intendeva darci un segno affinché non vacillassimo o dubitassimo che queste belle composizioni musicali (*poiēmata*) non sono umane o opera di uomini ma divine e opera degli dei; e che i compositori (*poiētai*) sono soltanto gli interpreti degli dei, ciascuno posseduto da una delle potenze celesti. *Per dimostrare ciò, il dio ha cantato (ēisen) la più bella delle canzoni (melos)attraverso il più mediocre dei compositori* (*poiētou*).

Tre commenti finali. Una ragione per cui credo che Halliwell e altri traduttori abbiano avuto un grande seguito è che hanno sempre inteso *melopoioi* come «compositori musicali», che in questo contesto *melē* significhi (soltanto) «canto» e *rhuthmon* (soltanto) «ritmo». Quindi, per contrasto, *poiētai* sarebbero coloro che creano soltanto con parole o versi. Tuttavia, se *rhuthmon* significa «movimento ordinato (del corpo)» o «danza», come in *Leggi* II 665a, e se *melē* significa «canto (o musica) e danza», come in *Arte drammatica* 6[23], dove a volte è sinonimo di «arte corale», e

[23] Vedi *ADMC*, p. 152, 229 n; pp. 154-159; e 168 segg., in part. pp. 203-204. In breve, se si cerca di rendere le istanze di *melos* e la relativa *melopoiia* in *Artedrammatica* 6 (nell'ambito della di-

soprattutto dato che «arti» (*melē* significa letteralmente braccia e gambe, gli arti del corpo) è il significato primario del termine nell'antica Grecia[24], allora i «semplici» *poiētai* sono per contrasto implicito coloro che compongono soltanto con musica e parole, *senza la danza*.

In secondo luogo, Lamb non è davvero perdonabile nel tradurre *adunatos pas poiein anthrōpos estin kai chrēsmōidein* come «un uomo qualunque è incapace di iniziare un verso o cantare un oracolo». «Iniziare un verso» è qualcosa di troppo difficile per il semplice *poiein*. Ciò che trae in inganno è che Socrate qui non sta parlando soltanto dell'inizio di una creazione bensì dell'intera creazione. Infine, anche se*chrēsmōidein* potrebbe effettivamente comprendere un canto, e potrebbe sempre aver compreso un canto iniziale, a volte sta a significare semplicemente l'atto di profetizzare o pronunciare un oracolo. Lo stesso fenomeno si è verificato con il termine *lyrics*, «testo»: derivando dal termine"lira", *lyrics* oggi indica le parole in una canzone, senza alcun suggerimento circa gli eventuali strumenti musicali.

Tuttavia poco importa quale traduzione di *chrēsmōidein* scegliamo, la posizione di Halliwell è assai debole, per le seguenti ragioni. Se concediamo a Lamb il «canto di un oracolo» la mia interpretazione [6] è confermata: gli dei, come Halliwell ha sottolineato, in determinate circostanze parlano (*legōn*) agli indovini; ma, come Halliwell ha omesso, gli indovini poi aggiungono una componente musicale per il pubblico umano e cantano, come è confermato dal finale di questo passaggio: «Per dimostrare ciò, il dio ha cantato (*ēisen*) la più bella delle canzoni (*melos*) attraverso il più meschino dei compositori (*poiētou*)». Se rendiamo invece *chrēsmōidein* semplicemente come «profetizzare» (o «pronunciare un oracolo»), quando Socrate afferma che «per questo il dio priva della mente questi uomini [i *poiētai*] e li utilizza come propri ministri, proprio come fa con gli indovini e i veggenti divini», è ancora più ovvio che la sua osservazione non riguarda il modo dell'espressione verbale, ovvero se gli indovini parlino o cantino, ma il fatto che anche loro sono soggetti al controllo mentale divino tramite la *poiētai*. Insomma, come già per il malinteso contrasto tra *melopoioi* e *poiētai*, Lamb fraintende il contrasto tra *chrēs-mōidein* e *poiein*, laddove quest'ultimo significa semplicemente «comporre» (l'intero) e non soltanto *iniziare* a comporre.

Il terzo e ultimo commento ci riporta al punto [6] e riguarda il fatto che il passaggio relativo agli dei che parlano (*legōn*) dovrebbe essere letto come lo legge Halliwell, come 1) gli dei che parlano *soltanto* attraverso i *poiētai*, comunque si traduca la parola – oppure 2) tanto attraverso i *poiētai*, che tramite gli indovini – o se, come Halliwell non sembra considerare, gli dei parlano 3) *soltanto* attraverso gli

scussione sulla definizione di τραγῳδίᾳ) semplicemente come «canto» o «musica», e «fare canto» o «fare musica», non si risolveranno mai i relativi dilemmi in corso da centinaia di anni. Soltanto la «musica-e-danza» e il «fare musica-e-danza» dissolvono i rispettivi i paradossi.

[24] Secondo LSJ, che, specifico per i non classicisti, è l'acronimo per del classico lessico Greco-Inglese di Liddell, Scott e Jones, aggiornato da McKenzie.

indovini, i predecessori più immediati. Se accettiamo quest'ultima opzione, il mio punto di vista è ancora di più confortato. Halliwell sembra credere al fatto che l'indovino non stia cantando (un oracolo) ma semplicemente parlando, perché parlare è il modo in cui gli dei hanno comunicato con lui nell'atto di impadronirsi della sua mente. Non gli autori di canzoni sono coloro a cui si parla (3), ma soltanto gli indovini. Quanto ai *poiētai*, essi sono cantati dalle divinità, come si è appena visto nel finale dell'intero passo: «il dio ha cantato (*ēisen*) la più bella delle canzoni (*melos*) attraverso il più mediocre dei compositori (*poiētou*)». Tutto ciò rivela decisamente, mi sembra, che il «dire» è meramente ellittico o una pura sineddoche. In ogni caso, come ho spiegato in [6], gli dei possono a volte effettivamente parlare ai loro agenti artistici (o trasmettere pensieri attraverso una sorta di rivelazione, «parlare» è metaforico) invece che cantare, ma questi ultimi aggiungono sempre una musica al discorso allorché si esibiscono per un pubblico.

Per concludere: innegabilmente ciò che accade nei passaggi su Tinnico non riguarda soltanto i versi ma anche le parole e la musica, vale a dire il canto. Non c'è un solo caso in cui il termine «poeta» richieda di essere utilizzato nella traduzione di questa sezione dello *Ione*. Allo stesso modo, si può rileggere e ritradurre il resto del corpus platonico e rendere i *poi-* più correttamente, a patto di intenderli secondo il significato attribuito loro da Diotima[25].

[25] Ci si potrebbe ora chiedere come gli Alterati, un sodalizio rinascimentale fiorentino quasi sconosciuto agli studiosi angloamericani, che per alcuni decenni si sarebbe riunito per lo più in segreto per discutere o commentare l'*Arte drammatica* alias *Poetica*, interpretassero *poiēsis* nel contesto aristotelico e in quello platonico. Déborah Blocker presenta, o ripresenta, gli Alterati in *Shedding light on the readings of Aristotle's* Poetics *developed within the Alterati of Florence (1569-c. 1630)*, in B. Brazeau (ed.), *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 97-132; treated again in her new book from 2022: https://www.lesbelleslettres.com/livre/9782251452746/le-principe-de-plaisir (ultima consultazione: 15 marzo 2023). Il motivo principale per cui gli Alterati erano sconosciuti ai commentatori moderni angloamericani e francesi di *Arte drammatica*, almeno quelli delle ultime tre generazioni, dipende dal fatto che Bernard Weinberg, uno dei maggiori conoscitori degli studiosi italiani della "Poetica" del Cinquecento, al quale io stesso ho fatto abbondantemente ricorso per la mia ricostruzione storica in *ADMC*, non ne ha fatto cenno nei propri studi in inglese che trattavano di Robortello *et al*. Tuttavia, come segnala Blocker, Weinberg aveva pubblicato anche due articoli riguardanti gli Alterati su riviste italiane: uno in inglese in «Italica», 31, 4 (1954) e uno in italiano sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 131 (1954), ciò oltre ad altri "discorsi" tra i membri degli Alterati in un'opera italiana in 4 volumi nel 1970 (per i dettagli della pubblicazione, cfr. 2020, p. 106, nota 6). Blocker ha precisato inoltre che molti degli Alterati si basavano sulla traduzione e i commenti del 1560 e del 1573 di Piero Vettori (1499-1585), il quale «aveva insegnato greco allo *Studio Fiorentino* per oltre quarant'anni» (2020, p. 98). L'ampio commentario da lei riportato alla luce potrebbe far comprendere (se non altro a qualcuno con una conoscenza del latino migliore della mia) se Vettori o gli Alterati interpretassero *poiēsis* in senso diotimiano o gorgiano-moderno o in qualche altro modo. Per il commento del 1573 si veda: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54033940.r=Pietro%20vettori?rk=128756;0 (ultima consultazione: 15 marzo 2023).