

la rivista di **engramma**
giugno 2025

225

μετὰ τὰ κριτικά

La Rivista di Engramma
225



La Rivista di
Engramma
225
giugno 2025

μΕΤÀ ΤÀ ΚΡΙΤΙΚÁ

edited by

Vincenzo Damiani and Roberto Indovina

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filippini, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita piccichè, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore setti, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
225 giugno 2025
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioniengramma

ISBN carta 979-12-55650-88-1
ISBN digitale 979-12-55650-89-8
ISSN 1826-901X
finito di stampare luglio 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/225> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *μετὰ τὰ κριτικά. Debate and Polemic as Strategies of Knowledge in Ancient Greek Culture. Editorial*
Vincenzo Damiani and Roberto Indovina
- Polemics in Antiquity**
- 17 *Was können die Musen Hesiod lehren? Die Wahrheit und ihre Feinde in der Theogonie*
Mauro Tulli
- 31 *Un dibattito antico sulle strategie argomentative. Platone e la διαίρεσις come Begriffsspaltung*
Marianna Angela Nardi
- 47 *Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer*
Vincenzo Damiani
- 65 *Con o senza akribēia? Su filosofia e scienza nel dibattito ellenistico*
Selene I.S. Brumana
- 85 *Ancora sull'oúδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. L'anomalia olimpiodorea*
Luigi Trovato
- Modern and Contemporary Critical Debates**
- 123 *Critias' Pirithous and Aristophanes' Frogs. Metatheatrical Echoes and the Critical Debate*
Monica Centanni
- 147 *Lisistrata e il Commissario. Dialettica comica e identità performativa*
Alessandro Grilli
- 175 *De "magna muliere" in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur*
Paolo B. Cipolla
- 187 *Arqueología filológica y filología arqueológica. Interrogantes y controversias epistemológicas persistentes*
Roberto Indovina

Modern and Contemporary Critical Debates

Arqueología filológica y filología arqueológica

Interrogantes y controversias epistemológicas persistentes

Roberto Indovina

I. Introducción

La investigación sobre la cultura figurativa y textual de la Antigua Grecia, en las últimas décadas, ha dado lugar a una reconsideración radical de los paradigmas hermenéuticos tradicionales. En concreto, el estudio de la interacción entre el teatro ático y la cerámica figurada ha subrayado la división convencional entre las disciplinas filológicas y arqueológicas, y ha exigido el desarrollo de enfoques híbridos que puedan dar cuenta de la complejidad de los fenómenos transmediales.

En los estudios sobre cerámica griega de tema trágico, la perspectiva logocéntrica se contrapone a la iconocéntrica (Rebaudo 2015, 55-75). La posición logocéntrica entiende la imagen figurativa como mera ilustración del texto dramático, subordinándola invariablemente al relato literario (y por tanto privilegiando las fuentes textuales y el contexto arqueológico), mientras que el enfoque iconocéntrico defiende la autonomía del lenguaje visual y su capacidad para dar significado de modo independiente. Esta dicotomía es precisamente el eje de la polémica contemporánea. Estudios recientes han reabierto el debate entre quienes subrayan la preeminencia de las fuentes textuales y quienes defienden que la imagen puede operar como discurso autónomo. En este contexto, es necesario cuestionar los fundamentos epistemológicos que organizan el campo de investigación: ¿cómo leer una imagen cuando está cargada de sugerencias teatrales? ¿Qué tipo de conocimiento produce una figura, una escena, un mito pintado? ¿Y en qué medida el texto dramático puede, o debe, leerse como indicio de una praxis visual más amplia?

Este tipo de preguntas se ha intensificado a raíz de la irrupción, en el panorama académico, de estudios como los de Oliver Taplin, cuyos volúmenes *Comic Angels* y *Pots & Plays* (Taplin 1993; Taplin 2007) han situado en el centro del debate la relación entre el drama trágico y la figuración cerámica. Taplin propone concebir la pintura de vasos como un lenguaje autónomo y performativo, capaz de capturar, traducir y reconfigurar elementos de la experiencia teatral. Ante esta postura, la respuesta crítica de Luca Giuliani ha sido firme: en *Bild und Mythos* (Giuliani 2003) insiste en la necesidad de desconfiar de todo tentativo de ‘leer’ las imágenes

como transcripciones de escenas dramáticas, reivindicando, en cambio, una aproximación arqueológica centrada en los códigos visuales y los contextos de uso de los objetos figurados. De hecho, Giuliani aboga por la autonomía de las pinturas vasculares (influenciadas por motivos teatrales), pero defiende que no se tomen como simples transcripciones literales de escenas dramáticas. Cabe destacar que el tema ha sido abordado también por Luigi Todisco (Todisco 2002; Todisco 2004), que a lo largo de los años ha producido estudios que no se limitan a sugerencias, sino que categorizan pruebas de teatralidad, atribuyendo directamente vasos a tragedias específicas y presentando estos datos como si fueran verídicos, sin cuestionar el estatuto de la imagen.

Giuliani retoma críticamente el modelo interpretativo propuesto por Taplin en *Pots, Plots, and Performance* (Giuliani 2018), sin oponerle una refutación, sino desplazando el foco hermenéutico desde la cuestión del reflejo teatral hacia los procesos de transformación icónica. El reconocimiento hacia Taplin es inequívoco y forma parte explícita de su estrategia discursiva:

“Before 2007, the best book on the subject was Taplin’s *Comic Angels*, which appeared in the early 1990s. Since then, for more than twenty years now, any contribution about the relationship between theatre and vase painting in southern Italy has inevitably centred on Taplin’s work. I myself have greatly profited from his writings as well as from conversations we have had; they gave me the opportunity to revise some opinions and to correct certain mistakes. Taplin and I happen to be interested in very much the same kind of problems; between our approaches I see plenty of agreement with only marginal divergences” (Giuliani 2018, 125).

Esta afirmación enmarca una reconfiguración sustancial del problema: si bien ambos comparten el interés por los vasos como posibles vectores de teatralidad, Giuliani rechaza cualquier identificación directa entre la imagen y la escena dramática, proponiendo –en su lugar– una lectura orientada a la lógica medial y funcional del objeto figurado.

La divergencia entre Taplin y Giuliani no es solo metodológica: es también ideológica, en el sentido ‘foucaultiano’ del término. Cada uno representa un régimen del saber, una economía del signo, una forma de concebir la relación entre la representación, la tradición y la recepción. En este sentido, el debate puede ser leído como un caso ejemplar de lo que Michel Foucault llamó “lutte pour la vérité” (Foucault 1984) –es decir, disputas que no se resuelven en el plano de los hechos, sino que configuran los propios criterios de inteligibilidad del campo de investigación. Taplin, heredero de una filología británica abierta a la performatividad y al contexto escénico (Revermann, Wilson 2008), se inscribe en una tradición que considera que el teatro es un centro generativo de sentido. Giuliani, por su parte, formado en la crítica iconológica alemana y en el formalismo arqueológico, reclama la especificidad irreductible del objeto visual y su autonomía respecto a las lógicas narrativas.

Es precisamente en esta fricción donde emerge con fuerza la necesidad de una “archéologie philologique” (para usar una expresión presente en Séchan 1926) que no tematice solo los objetos –imágenes, textos y mitos–, sino que examine los dispositivos interpretativos mis-

mos. En otras palabras, se trata de pasar de una hermenéutica de la representación a una metacritica de la lectura: interrogarnos no solo sobre lo que vemos o leemos, sino sobre las condiciones mismas que hacen posibles y legítimas ciertas formas de ver y de leer. Desde esta perspectiva, el concepto de iconoðrama, acuñado en el marco del seminario *Pots&Plays*, emerge como herramienta teórica para idear la articulación entre imagen y mito teatral sin recaer en jerarquías disciplinarias. Como el mismo término indica, iconoðrama implica que ciertas composiciones vasculares funcionan como escenarios autónomos de acción visual donde se codifica la inspiración teatral y se reinscribe en el lenguaje plástico, sin limitarse a ilustrar pasajes textuales. Esta genealogía epistemológica se basa tanto en la tradición iconológica como en la semiótica de la *performance*, y se reactualiza en la crítica filológica contemporánea que cuestiona la capacidad del vaso para reactivar el mito teatral como forma de saber visual.

II. Genealogía del ‘iconoðrama’

La creación del concepto de iconoðrama –neologismo compuesto que concentra en su forma gráfica la conjunción dinámica entre εἰκών (imagen) y δρᾶμα (acción escénica)– constituye una respuesta teórica a un problema que abarca transversalmente los estudios clásicos contemporáneos: cómo imaginar la relación entre la representación visual y el mito teatral sin que la primera eclipse a la segunda. Este término, retomado con fuerza en el reciente volumen *Iconoðramma* (Cataldo, Indovina 2024b), cuya fase embrionaria son los trabajos colectivos del seminario *Pots&Plays* (Bordignon 2015; Cataldo, Indovina 2024a), cristaliza un giro epistemológico hacia una comprensión relacional, procesual y poética del mito en su circulación visual y performativa.

No se trata, sin embargo, de una invención *ex nihilo*. El término iconoðrama se inscribe en una genealogía que se remonta a los debates sobre la mimesis, el estatuto ontológico de la imagen y la naturaleza teatral del arte figurativo en el pensamiento griego antiguo. Nunca ha dejado de haber interrogantes sobre el vínculo entre texto e imagen, pero gracias al desarrollo de una crítica filológica atenta a los procesos de recepción y de transposición, y a las dinámicas transmediales (Grilli 2021) se hizo posible concebir esa relación en términos de coproducción semiótica.

En este sentido, la noción de iconoðrama implica una crítica a la forma representacional clásica, aquella que presupone una correspondencia unívoca entre signo visual y referente textual. Ante la tentación mimética o ilustrativa, este concepto propone concebir las imágenes vasculares como vectores de mitos teatrales, es decir, como superficies en las que se concentran, se reconfiguran o incluso se reinventan motivos escénicos y sintaxis dramáticas. La pintura de vasos –especialmente en el período del siglo IV a.C., objeto predilecto del corpus ‘tapliniano’– aparece como un espacio en el que el mito teatral se reelabora bajo las condiciones materiales, formales y simbólicas del medio figurativo.

Taplin fue el primero en sistematizar este enfoque con una metodología explícita, introduciendo una serie de categorías graduales para clasificar la relación entre una imagen y una obra

dramática. Estas tipologías, recogidas en *Pots & Plays* (Taplin 2007), han sido objeto de crítica por parte de estudiosos como Luca Giuliani, Monica Centanni y Alessandro Grilli, quienes ha subrayado los riesgos de un paralelismo abusivo entre texto e imagen, alertando contra las proyecciones anacrónicas del lector moderno sobre objetos cuya lógica interna responde a otros códigos. Para Giuliani, la imagen debe leerse en su especificidad medial y en su función dentro del contexto ritual, votivo, doméstico o funerario en el que se inscribe. La tesis central es clara: la figuración del mito no implica necesariamente una referencia directa a una representación teatral.

Ante esta crítica, Taplin ha reformulado su enfoque, desplazando el eje de la ‘representación’ a la ‘interferencia significativa’ (Taplin 2021). En este contexto se propone la noción de iconoórama como mediación conceptual: una categoría no esencialista, sino heurística, que permite cartografiar los puntos de contacto, convergencia y fricción entre texto e imagen. Como bien argumentan Centanni y Grilli (Centanni, Grilli 2021, 51-56), esta categoría no define un objeto, sino una operación: la activación de una dramaturgia visual en el seno de la figuración cerámica, que lleve un mito teatral creado específicamente por el dramaturgo para la puesta en escena y que remita a un imaginario colectivo mitológico.

Desde una perspectiva ‘foucaultiana’, se podría decir que el iconoórama funciona como un dispositivo: una red de relaciones discursivas y no discursivas que articula saber, poder y visibilidad. No se trata de identificar un origen del concepto, sino de trazar su diagramática: el conjunto de enunciados, prácticas, reglas de formación y exclusión que hacen posible su aparición en el campo académico. En este sentido, la historia de iconoórama es también la historia de una mutación en el campo de los estudios clásicos, donde la noción de texto se ha expandido hasta incluir formas visuales, materiales y performativas de inscripción cultural. Estas formas están filtradas por la convención iconográfica relativa a la producción vascular de los siglos V-IV a.C.

Por eso, más que una categoría taxonómica, iconoórama debe entenderse como una praxis crítica que permite romper con las jerarquías heredadas entre lo visual y lo verbal, entre lo arqueológico y lo filológico, entre el signo plástico y el signo literario-narrativo: habilitar una hermenéutica compleja que asuma la coimplicación de texto, imagen y mito teatral como zonas de creación, disputa y transformación del saber antiguo.

III. Taplin versus Giuliani: lógicas de interpretación

El enfrentamiento teórico entre Oliver Taplin y Luca Giuliani constituye uno de los puntos más intensos –y productivos– del debate contemporáneo sobre la relación entre el teatro griego y la figuración cerámica. Podría parecer una lectura superficial de la divergencia entre los casos específicos y las atribuciones iconográficas puntuales, pero en realidad el núcleo del desacuerdo radica en los fundamentos metodológicos que cada autor emplea para concebir el estatuto epistemológico de la imagen en relación con el mito teatral. En otras palabras, lo que está en juego no es solo cómo se interpreta una pintura o un texto, sino qué es, en última

instancia, interpretar: qué tipos de evidencias y qué régímenes de legitimidad se encuentran en cada lectura.

Oliver Taplin ha defendido desde sus primeros trabajos una lectura que podríamos definir como inductiva e intensiva (Taplin 1977; Taplin 1978). Ante cada vaso examinado, el investigador construye un campo semiótico en el que convergen múltiples vectores: el texto dramático, el repertorio mitológico, la praxis escénica y los códigos visuales. La clave de su enfoque reside en la identificación de *signals*, indicios formales que permiten inferir una relación directa o indirecta entre una imagen y una obra dramática específica. Estos *signals* pueden ser un gesto inusitado, un atributo iconográfico infrecuente, una interacción corporal que no tiene precedente en otras representaciones del mismo mito. En todos los casos, Taplin se muestra dispuesto a concebir la imagen como una respuesta –consciente o inconsciente– a una escena teatral concreta. En su visión más reciente (Taplin 2024, 3-6), esta disposición se matiza: en el caso de la tragedia, Taplin sostiene que el poder del mito radica precisamente en su encapsulamiento narrativo, lo que reduce la visibilidad de elementos metateatrales en la imagen. Así, los vasos trágicos –incluso si derivan de una tradición escénica– tienden a operar dentro de una “membrana experiencial” que protege la intensidad del mito y minimiza la referencia teatral explícita.

Por su parte, el enfoque de Luca Giuliani se sitúa en las antípodas. Giuliani ha sostenido una crítica frontal a lo que considera un exceso de proyección interpretativa sobre las imágenes (Giuliani 2009). Su propuesta metodológica es claramente disyuntiva: insiste en la necesidad de separar los códigos, de respetar la especificidad medial y funcional de la imagen vascular, y de no confundir analogía iconográfica con intertextualidad dramática. Para Giuliani, la tentación de ver en cada escena figurada una escena teatral (que recuerde a una hipotética puesta en escena real) es una forma de anacronismo hermenéutico. La lógica interpretativa de Giuliani es, en este sentido, más arqueológica, deductiva y extensiva. En lugar de partir del texto dramático para buscar su rastro en la imagen, propone analizar las imágenes desde sus propios contextos de producción y uso: su función votiva, ritual, funeraria y decorativa. Se pone el foco en la tipología, en la producción en serie y en la repetición de motivos, más que en aquellas representaciones que son únicas y excepcionales. En lugar de *signals*, Giuliani trabaja con repertorios de formas estandarizadas que definen un sistema de significación visual relativamente autónomo. Esta autonomía de la imagen no implica, para Giuliani, una negación absoluta del texto, pero sí una cautela metodológica extrema a la hora de postular influencias cruzadas.

Por tanto, la oposición entre Taplin y Giuliani no debe entenderse como una mera discrepancia de criterios, sino como una pugna entre paradigmas interpretativos. Uno parte de la escena y busca la imagen que la prolonga o la refracta; el otro parte de la imagen y tiende a preservar su autonomía frente a posibles interferencias textuales. Uno propone el caso excepcional como conexión entre texto e imagen; el otro privilegia la regla, la producción en serie, el contexto como clave de lectura. Uno lee el vaso como un archivo escénico, el otro como un ob-

jeto semiótico autónomo. Lo que está en juego es precisamente la posibilidad de plantear una *filología de las imágenes* como campo transversal: capaz de articular texto, representación y figuración sin jerarquías predeterminadas.

A tenor de lo anterior, el concepto de iconorama va más allá de una solución conciliadora entre las dos posturas, reapareciendo como espacio de articulación crítica.

IV. Estructuras retóricas de la polémica

Toda controversia epistemológica, más allá del contenido argumentativo explícito, despliega una economía retórica: una serie de estrategias discursivas orientadas no solo a demostrar una tesis, sino a establecer un *ethos*, a modelar un horizonte de recepción y a normar implícitamente los modos de enunciación legítimos dentro de una comunidad académica. En este sentido, las posturas de Oliver Taplin y Luca Giuliani sobre el estatuto interpretativo de la imagen vascular y su relación con el drama griego pueden leerse también como un dispositivo retórico complejo, en el que cada posición articula una performatividad discursiva específica que organiza su eficacia, su legitimidad y su resistencia.

Oliver Taplin opera mediante una retórica de la acumulación inductiva, del *close reading* contextual y del montaje analítico. Sus textos no proponen una teoría general de la relación texto-imagen, sino que la construyen paso a paso, a través del análisis minucioso de casos singulares, cuidadosamente documentados, visualmente descritos y narrativamente reconstruidos. El gesto retórico predominante es el de la conjectura prudente, sostenida por fórmulas de modalización calculada: “apparently related to”, “probably related to”, “just possibly related to”, “may be related to”, “more than probably related to”, “related to”. Esta retórica de la probabilidad, lejos de debilitar su argumentación, le otorga una densidad heurística: no pretende clausurar la interpretación con afirmaciones dogmáticas, sino abrir un espacio de verosimilitud interpretativa basado en la plausibilidad narrativa, la coherencia formal y la consistencia contextual.

La estrategia discursiva de Taplin se apoya también en la construcción de un *ethos* de investigador sensible a la complejidad, atento a las excepciones, dispuesto a aceptar la ambigüedad como dato, y no como fallo. En este contexto, las categorías de *signals* y *dramatic potential* operan como núcleos retóricos que estructuran el discurso: no son demostraciones categóricas, sino operadores heurísticos que activan la atención del lector hacia posibles vectores de teatralidad en la imagen. Esta dinámica se inscribe en una tradición filológica de inspiración anglosajona, que privilegia el análisis casuístico, la construcción progresiva de sentido y el respeto por la polisemia del objeto cultural.

Ante esta retórica inductiva, Giuliani propone una retórica de la delimitación, del control epistemológico y del disenso de las categorías. Sus intervenciones se estructuran como actos de clarificación metodológica, en los que el gesto dominante es el de la negación: no se trata de interpretar más, sino de interpretar mejor, o incluso de no interpretar allí donde no hay suficientes condiciones para hacerlo. Su discurso se apoya en una sintaxis de oposición (tex-

to-imagen, forma-contenido, función-representación) y en una semántica de la desconfianza: se invita constantemente al lector a desconfiar de sus propias asociaciones, a resistirse al deseo de encontrar rasgos de teatralidad en cada imagen mitológica, a cuestionar los cimientos de la hermenéutica iconográfica.

El *ethos* que Giuliani construye es el de un filólogo crítico que rechaza los atajos interpretativos, que insiste en la autonomía semántica de los medios, y que llama a una vigilancia epistemológica constante. En sus textos, la argumentación se sostiene en una serie de oposiciones binarias que organizan el campo conceptual: *Funktionskontext* frente a *Bedeutungsüberschuss*, iconografía frente a narración, código visual frente a relato textual. Esta arquitectura retórica está diseñada para separar lo que puede decirse legítimamente sobre una imagen y lo que solo se puede especular desde el deseo de lectura del investigador moderno.

Así, la polémica entre Taplin y Giuliani no solo evidencia dos paradigmas metodológicos, sino que inicia dos corrientes disciplinares distintas. Por un lado, Taplin construye una narrativa analítica que seduce al lector a través de la reconstrucción plausible de hipotéticas escenas teatrales; mientras que, por otro, Giuliani impone un régimen de control interpretativo que obliga a detenerse en el umbral de lo que no puede probarse formalmente. Ambos planteamientos son eficaces, pero lo son en sentidos opuestos: uno abre el campo de la interpretación, el otro lo restringe; uno trabaja con la excepción significativa, el otro con la regularidad tipológica; uno seduce, el otro exige actuar con cautela.

Desde la perspectiva de la teoría del discurso (Foucault 1969), podría decirse que estas dos corrientes se disputan no solo el sentido de los objetos, sino la autoridad sobre los criterios de lectura. De hecho, cada una instituye un régimen de verdad, una gramática interpretativa y un tipo de lector modelo.

Las estructuras retóricas de la polémica Taplin-Giuliani revelan, entonces, que lo que está en juego no es solo el acceso a los objetos antiguos, sino el acceso a las condiciones mismas del sentido. Por eso, su disputa no puede resolverse en términos de corrección o error, sino que debe plantearse como una escena fundacional de la metacrítica contemporánea: un teatro del desacuerdo que dramatiza –de manera emblemática– los conflictos epistemológicos y éticos de las ciencias de la Antigüedad.

V. Metacrítica del debate. Epistemología, ideología y ética hermenéutica

La confrontación metodológica entre Oliver Taplin y Luca Giuliani, leída a través del prisma de la teoría crítica contemporánea, revela dimensiones que exceden el plano puramente filológico o iconográfico. Más allá del desacuerdo técnico sobre la interpretación de ciertas imágenes cerámicas, lo que se despliega es un interrogante sobre las condiciones epistemológicas, ideológicas y éticas que configuran el campo y que organizan sus antagonismos internos.

Desde el punto de vista epistemológico, el debate se puede situar en el cruce de dos regímenes de verdad, en el sentido que les atribuye Michel Foucault: por un lado, un régimen indicativo y abductivo, que se nutre del archivo escénico, de las resonancias gestuales y de las coincidencias significativas (Taplin). Por otro lado, un régimen arqueológico y normativo, que privilegia la trazabilidad, la tipología y la función material de los objetos (Giuliani). El primero presupone que la imagen puede ser un testigo performativo del drama antiguo. El segundo insiste en que cada lectura se debe calibrar en función del código visual, el contexto de uso y la materialidad histórica del artefacto.

dimensión	Taplin	Giuliani
tipo de inferencia	inductiva, casuística	deductiva, normativizante
valor de la imagen	testimonio performativo	autonomía narrativo-visual
relación texto-imagen	red intertextual	convergencia tópica no intencional
lugar del espectador	comunidad teatral	receptor iconográfico genérico
retórica	hipotética, inclusiva	crítica, restrictiva

En este contexto, el concepto de evidencia se torna problemático: ¿qué cuenta como prueba?, ¿cómo se pondera la verosimilitud? y ¿qué grados de incertidumbre son aceptables? La interpretación no es un acto neutral: es una forma de apropiación, de enunciación situada y de toma de posición. En este sentido, la ética hermenéutica exige reconocer los límites de nuestro saber, pero también exige aceptar la carga creativa –y por tanto arriesgada– de todo gesto interpretativo.

La categoría de iconorama puede entenderse como un intento de elaborar una tercera vía: una ética del riesgo calculado, una epistemología del contacto, una ideología de la porosidad entre disciplinas. No se trata de resolver el conflicto, sino de asumirlo como forma de saber, exigiendo al intérprete una atención extrema a los códigos, a los contextos y a las mediaciones, así como una sensibilidad para lo excepcional, para lo disonante y para lo que escapa a las clasificaciones normativas.

VI. Hacia una topología de la controversia: estructura formal del disenso

Llegados a este punto, donde la metacritica ha permitido esbozar las condiciones epistemológicas, ideológicas y éticas del debate Taplin-Giuliani, es necesario trazar una topología del disenso, es decir, identificar no solo los contenidos del conflicto, sino su forma, su dinámica interna y su lógica de estructuración. Una topología no se interesa por la causa o la resolución de la polémica, sino por su cartografía interna, por los vectores de tensión, los puntos de bifurcación, y las zonas de contacto y de fuga. Este enfoque permite visibilizar la arquitectura del enfrentamiento como una forma de producción teórica en sí misma.

En primer lugar, una de las características notables es la bidimensionalidad asimétrica del conflicto. Taplin y Giuliani no ocupan el mismo plano de discurso: uno trabaja desde una lógica inductiva de caso por caso (el vaso como unidad analítica), el otro desde una lógica sistemática que privilegia los códigos visuales y sus estructuras de repetición. Este desfase metodológico genera una tensión constante: Taplin busca singularidades significativas, mientras Giuliani insiste en la normatividad del repertorio iconográfico. El resultado no es una contradicción directa, sino un desnivel epistémico: cada uno responde a preguntas distintas, con herramientas distintas y con claves de lectura que rara vez comunican entre sí. Este desequilibrio se hace aún más visible si consideramos que Taplin (Taplin 2024, 3-6) propone una analogía funcional entre los tipos de experiencia teatral (tragedia, comedia, drama satírico) y las formas de figuración cerámica asociadas a cada uno. Según esta lectura, la imagen cómica exhibe de forma manifiesta su teatralidad –a través de máscaras grotescas, objetos escénicos y arquitecturas alusivas–, mientras que la imagen trágica conserva una contención mimética que refuerza la intensidad emocional del mito. Esta diversidad, más que una oposición excluyente, apunta a una lógica de simbiosis cultural entre texto, *performance* e imagen.

En segundo lugar, como se menciona anteriormente, se observa una asincronía hermenéutica: Taplin interpreta desde la escena, Giuliani desde el objeto. Esto implica dos fases distintas de lectura. Para Taplin, el momento privilegiado es el del acto teatral: incluso si la imagen lo reconfigura, su valor semántico se mide por su cercanía a una representación escénica reconocible. Para Giuliani, el momento privilegiado es el de la recepción material: el contexto de uso del vaso, su circulación social y su inserción en un sistema decorativo. Esta divergencia temporal genera una disputa no solo sobre el qué de la imagen, sino sobre el cuándo y el cómo de su interpretación.

Otra dimensión clave es la torsión del punto de referencia. Mientras Taplin presupone la existencia de un punto de referencia dramático previo (el texto escénico), y lee la imagen como eco, traducción o reflexión de esa experiencia, Giuliani invierte la relación: el punto de referencia es la imagen en sí misma, en su lógica autónoma, y todo texto evocado debe justificarse como construcción posterior del lector moderno. Aquí se produce una inflexión ontológica: la imagen ya no es ‘ilustración de’, sino ‘presencia en’, y remitirse a un texto se vuelve potencialmente sospechoso. Esta inversión del eje referencial es uno de los nudos más tensos del conflicto.

Topológicamente, estas tensiones se distribuyen en torno a una serie de nudos conceptuales que operan como catalizadores del disenso. Podemos identificar al menos cinco:

1. el estatuto del testimonio: ¿la imagen puede ‘dar testimonio’ de una representación dramática específica, o solo ‘formar parte’ de un imaginario mítico general?
2. la lógica del índice: ¿un gesto, un atributo y una disposición espacial pueden ser considerados *signals* de teatralidad, o es necesario un repertorio codificado más estable?
3. la función de la escena: ¿la escena representada tiene un valor narrativo autónomo, o depende de una preexistencia textual para su decodificación?
4. el modelo de transmisión: ¿la relación texto-imagen debe leerse como influencia, traducción,

transposición o interferencia?

5. la economía de la lectura: ¿hasta qué punto es legítimo construir hipótesis interpretativas sobre objetos fragmentarios, ambiguos o polisémicos?

Estos nudos no se articulan de forma linear, sino como una red dinámica, donde cada punto tensiona al otro, generando una topología de la controversia que no se reduce a un simple binarismo. El campo que se configura es más bien rizomático (según Deleuze, Guattari 1980): no hay centro ni jerarquía fija, sino conexiones múltiples y trayectorias cruzadas.

Esta estructura formal del diseño permite comprender por qué el conflicto entre Taplin y Giuliani no ha producido una síntesis superadora, sino una proliferación de trabajos, enfoques, estudios de caso y discusiones metodológicas que han enriquecido el campo. El diseño actúa como matriz generativa: obliga a explicitar supuestos, a afinar criterios y a ensayar herramientas.

VII. Consideraciones finales. El conflicto como forma de saber

El recorrido desarrollado a lo largo de estas páginas ha mostrado que el debate entre Oliver Taplin y Luca Giuliani no constituye un *impasse* sobre la interpretación de ciertos vasos: se trata de un conflicto de paradigmas, de ontologías de la imagen, de metodologías y de valores que tensionan las fronteras entre disciplinas, entre objetos, entre lenguajes.

Finalmente, podría decirse que este conflicto obliga a los actores a reposicionar sus *habitus*, a abrirse a alianzas transdisciplinarias: pensar no es consensuar, sino habitar el diseño, hacerlo operativo, y convertirlo en motor de indagación. El saber no se produce en la certidumbre, sino en la interrogación persistente. Y toda filología –si quiere ser tal– debe empezar por cuestionar sus propias formas de mirar, de leer y de interpretar. En este sentido, el conflicto no es un fracaso del pensamiento, sino su expresión más alta. La fricción y la polifonía de lógicas interpretativas constituyen, así, un laboratorio abierto a revisar sus fundamentos desde el propio conflicto que lo impulsa. Actúan como catalizadores de una pluralidad de voces, sin buscar un veredicto definitivo ni la autoridad del *ipse dixit*. Más bien como apertura de ventanas de investigación que permitan a este tema mantenerse vivo y seguir generando producción científica, estímulos y desafíos de indagación, como ocurre en el proyecto iconorama.

Referencias bibliográficas

Bordignon 2015

G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.

Cataldo, Indovina 2024a

C. Cataldo, R. Indovina (a cura di), *Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)*, Venezia 2024.

- Cataldo, Indovina 2024b
C. Cataldo, R. Indovina (a cura di), *Iconoδramma. Miti plastici: teatro e pittura vascolare* (V-IV sec. a.C.), “La Rivista di Engramma” 216 (settembre 2024), 7-12.
- Centanni, Grilli 2021
M. Centanni, A. Grilli, ἄποξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare* (V-IV sec. a.C.), “La Rivista di Engramma” 183 (luglio-agosto 2021), 51-93.
- Deleuze, Guattari 1980
G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980.
- Foucault 1969
M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969.
- Foucault 1984
M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, Paris 1984.
- Giuliani 2003
L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Giuliani 2009
L. Giuliani, *Review of Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, “*Gnomon*” 81 (2009), 439-447.
- Giuliani 2018
L. Giuliani, *Pots, Plots, and Performance. Comic and Tragic Iconography in Apulian Vase Painting*, in L. Audley-Miller, B. Dignas (eds.), *Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlin-Boston 2018, 125-142.
- Grilli 2021
A. Grilli, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*, “La Rivista di Engramma” 183 (luglio-agosto 2021), 95-121.
- Rebaudo 2015
L. Rebaudo, *Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione. Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema. Il quadro degli studi*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 55-75.
- Revermann, Wilson 2008
M. Revermann, P. Wilson, *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008.
- Séchan 1926
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Taplin 1977
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1978
O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978.
- Taplin 1993
O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Oxford 1993.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

Taplin 2021

O. Taplin, *A Clue to the Riddle of the Dareios krater/vaso di Dario?*, “La Rivista di Engramma” 183 (luglio-agosto 2021), 13-20.

Taplin 2024

O. Taplin, *Reflections of Theatre in Vase-paintings: an Overview of their Variety*, in R. Morais, D. Leão, M. de Fátima Silva, D. Ferreira, D. Wallace-Hare (eds.), *Reading Ancient Objects Inside Out: Greek Figure-Decorated Pottery in Portugal*, Oxford 2024, 3-6.

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002.

Todisco 2004

L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2004.

English abstract

This essay revisits longstanding debates in text-image studies, from views that subordinate image to text, to those asserting the narrative independence of Greek vases, with particular reference to the scholarly dispute between Oliver Taplin and Luca Giuliani. On the basis of the indispensable state of the art, as framed by Rebaudo (2015), this research analyses the rhetorical strategies employed by modern interpreters, conceptualising the vase as a device for visual staging whereby composition and scenes enact myth and evoke cultural imagery. Moreover, it considers the metacritical role of ceramic iconography in either reinforcing or challenging canonical interpretations of classical drama, while underlining the epistemological limits inherent in the text-image dialogue and advocating for a critical, interdisciplinary approach to this interplay.

Keywords | Metacritique; Iconoðrama; Taplin; Giuliani; Text-Image Relations; Vase Painting; Theatrical Texts.



la rivista di **engramma**
giugno 2025
225 • μετά τὰ κριτικά

**μετά τὰ κριτικά. Debate and Polemic as Strategies of Knowledge
in Ancient Greek Culture**

Vincenzo Damiani and Roberto Indovina

Polemics in Antiquity

Was können die Musen Hesiod lehren?

Mauro Tulli

Un dibattito antico sulle strategie argomentative

Marianna Angela Nardi

Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer

Vincenzo Damiani

Con o senza akribēia?

Selene I.S. Brumana

Ancora sull’οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

Luigi Trovato

Modern and Contemporary Critical Debates

Critias’ Pirithous and Aristophanes’ Frogs

Monica Centanni

Lisistrata e il Commissario

Alessandro Grilli

De “magna muliere” in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur

Paolo B. Cipolla

Arqueología filológica y filología arqueológica

Roberto Indovina