

Monika Osvald

Io, Argos, Hermes in Siringa. Primer vpliva Ovidijevih *Metamorfoz* na rimsko slikarstvo

I. RAZISKOVALNI PROJEKT METAMARS

Ovidijeve *Metamorfoze* so eden najpomembnejših antičnih literarnih virov, iz katerih je likovna umetnost vse od srednjega veka dalje črpala vsebine in motive za posvetno ikonografijo. Posamezne epizode in opisi narave so namreč prikazani tako plastično ali slikovito, da se bralcu pred očmi tako rekoč naslikajo podobe. Vprašanje se torej ponuja samo od sebe: če so imele *Metamorfoze* tolikšen vpliv na veliko kasnejše umetnike in njihovo občinstvo, ali je to veljalo tudi za Ovidiju sočasno rimsko likovno ustvarjanje?

V strokovni literaturi – vzemimo za zgled *The Cambridge Companion to Ovid* iz leta 2002, v katerem se tega vprašanja dotakne Stephen Hinds¹ – je povsem sprejeto prepričanje o nujnosti in logičnosti odmeva *Metamorfoz* v rimski umetnosti. A čeprav so *Metamorfoze* najbolj pogosto citirano delo v študijah iz antične ikonografije, se ni doslej nihče analitično lotil problematike Ovidijevega vpliva na rimsko umetnost. Vpliv *Metamorfoz* na antično (in kasnejšo zahodnoevropsko umetnost) je sumarno predstavila le podatkovna baza ICONOS, v kateri so zbrani tako številni viri kot podobe, razporejeni v kronološkem smislu, vendar brez kritičnega razmisleka o sovpadanjih in razhajanjih med literarno naracijo in figuralnim repertoarjem.²

Takšno je bilo stanje stvari, dokler se ni skupina raziskovalk iz Univerze v Padovi pod vodstvom prof. Francesce Ghedini lotila ambicioznega raz-

¹ Hinds, »Landscape and figures«, 141.

² Gl. www.iconos.it (spletna stran Univerze La Sapienza v Rimu).

iskovalnega projekta z »udarnim« naslovom *MetaMARs: Le Metamorfosi di Ovidio. Mito, Arte, Società* (Ovidijeve Metamorfoze: mit, umetnost, družba), projekta, katerega širši namen je prikazati »podobo družbenega okolja avgustejskega obdobja preko primerjave med Ovidijevimi teksti in z njimi povezanimi upodobitvami«.³

Francesca Ghedini in njena skupina so se pri raziskovanju (so)vplivov Ovidija in likovne umetnosti njegove dobe naslonile na metodologijo, ki so jo izoblikovale ob študiju in pripravi monografije o Filostratih (Starejšem in Mlajšem), retorjih z Lemnosa, avtorjih ekfrastičnih spisov, znanih pod latinskim naslovom *Imagines*, v katerih so v smislu retoričnih vaj opisane imaginarne pinakoteke.⁴ Ovidijeve *Metamorfoze* sicer niso ekfrastičen tekst v ožjem pomenu besede, toda lahko jih beremo tudi z vidika ikonografije, kajti Ovidij je bil pravi mojster ustvarjanja podob.

Prvi rezultati raziskovalnega projekta so bili predstavljeni na simpoziju AIPMA (*Association internationale pour la peinture murale antique*) v Neaplju leta 2007⁵ in v začetnih prispevkih je bila pozornost usmerjena zlasti na pompejanske stenske poslikave, ki predstavljajo temeljni repertoar bodisi zaradi številnosti bodisi zaradi časovne bližine objavi posnitve.

Skupina, ki sta jo na začetku poleg Francesce Ghedini sestavljali še Isabella Colpo in Monica Salvadori, se je sčasoma razširila in pritegnila tudi strokovnjake z drugih področjih antičnih študij. Pričevanja bogatega dela sta dva strokovna posveta leta 2008 in 2010,⁶ katerih rezultati so bili objavljeni v reviji z naslovom *Eidola*,⁷ ter simpozij septembra letos, ki je privabil širok krog raziskovalcev antike.⁸ Sčasoma so bili poleg slikovnega gradiva vključeni tudi drugi mediji, zlasti geme ter sarkofagi in mozaiki,⁹ sedaj pa je raziskovalna vnema dosegla oblo plastiko z namenom, »da bi ugotovili, ali so bile znotraj dekorativnih programov rimskih hiš in vil Ovidijeve tematike

3 Ghedini, »MetaMARs« in »Ovidio e il Progetto MARs«.

4 Ghedini, *Le Immagini di Filostrato Minore*.

5 Ghedini, »Ovidio e la cultura figurativa coeva«; Colpo in Salvadori, »Ovidio e la pittura della prima età imperiale«.

6 *Progetto MetaMARs: Le Metamorfosi di Ovidio. Mito, Arte, Società* (Padova, 1. april 2008) in *Tra testo e immagine: Riflessioni ovidiane* (Padova, 24. maj 2010).

7 *Eidola: International Journal of Classical Art History*, ur. Francesca Ghedini in Irene Favaretto. Revija izdaja Oddelek za arheologijo Filozofske fakultete Univerze v Padovi, cfr. Favaretto in Ghedini, »Eidola: International Journal of Classical Art History«. Prispevki na posvetu leta 2010, objavljeni v reviji *Eidola*: Ghedini, »Ovidio e il Progetto MARs. Torre, »*À rebours*: Dalle immagini al testo«; Santoro, »L'instabilità dell'essere«; Menichetti, »Metamorfosi: Una trama di sguardi«; Grassigli, »Metamorfosi: Una trama di sguardi«; Colpo, »Tutte le Ariane di Ovidio«; Salvadori in Baggio, »Lo svelamento di Marte e Venere«; Toso, »Non vanno d'accordo«; Baldo, »*Splendidior vitro*«; Ghedini, »Spunti di riflessione sulla casa romana«; Slavazzi, »Ovidio nelle residenze di Augusto«; Sperti, »Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana«; Ghedini, »Ovidio sommo pittore?«.

8 *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Padova, 15. –17. september 2011).

9 Ghedini, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«; Colpo, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«; Salvadori, »*Captaeque erat urbis imago*«; Toso, »Intorno all'altare«; Ghedini, Colpo in Salvo, »Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo«.

priljubljene ali ne.«¹⁰ Pozornost nameravajo usmeriti tudi v poklasično likovno produkcijo.

Francesca Ghedini je v prispevku na simpoziju o gliptiki v Akvileji meto poenostavila takole:

V prvi fazi, ko poskušamo vzpostaviti do teksta in podob kar se da objektivni odnos, zberemo *vsa pričevanja* na izbrano vsebino, tako *literarna* kot *ikonografska*. Na podlagi tega nabora ugotovimo, iz katerih raznolikih in pogosto tudi nasprotujočih si variant mita se je navdihoval Ovidij (včasih postane očitna tudi pesnikova izvirnost glede na tradicijo) in katera/e verzija/e mita so bile prevedene v figuralni repertoar.

Nadalje se lotimo branja Ovidijevega teksta iz ikonografskega zornega kota, branja, ki z ene strani zoži naracijo, ki je po svoji naravi dinamična, v sekvence, ki jih lahko prevedemo v statične podobe, z druge strani izbere iz pesnitve figuralne elemente in jih loči od tistih, ki so le pripovedni. S pomočjo tega postopka razdelimo pripoved v posamezne epizode, ki jih lahko, s sposojenjo iz gledališkega jezika, imenujemo *dejanja* in *prizori*. Slednji so najmanjše enote, pri katerih se kraj in čas dogajanje ter število protagonistov ne spremeni.

Istočasno klasificiramo ikonografski repertoar po *temah*, tako da izberemo izključno prizore, ki sovpadajo z Ovidijevo verzijo, in izločimo vse ostale, ki so sicer sorodni, vendar nimajo vzporednice v obravnavanem tekstu. Izbrane podobe nadalje klasificiramo po *shemah*, da bi v seriji odkrili notranjo logiko in določili arhetip, variante ali predelave.

Ob koncu tega postopka imamo na razpolago dve vzporedni seriji (na eni strani tekst, razdeljen v *dejanja* in *prizore*, na drugi podobe, klasificirane po *temah* in *shemah*), tako da lahko nemudoma prepoznamo sovpadanja in razlikovanja med Ovidijevimi opisi in figuralnim repertoarjem.¹¹

V našem prispevku bomo torej skušali, sledeč predstavljeni metodologiji, dodati repertoarju raziskovalk iz Padove nov motiv: ikonografijo Io, Argosa in Hermesa, ki je ohranjena v enajstih primerih rimskega stenskega slikarstva iz Rima, Pompejev in Herkulaneja.

II. IO, ARGOS, HERMES IN SIRINGA

Literarna tradicija

Zgodbo o Io, ki je del argoškega mitološkega cikla, je literarna tradicija do Ovidijevega časa ohranila v obliki naslednje pripovedi.¹² V Io, hčerko argo-

¹⁰ Ghedini, »Ovidio e il Progetto MARs«, 12.

¹¹ Ghedini, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«. Prevod M. O.

¹² Literarni viri so zbrani v: Yalouris, »Io«, 661–64.

škega kralja in rečnega boga Inaha, se zaljubi Zevs. Da bi jo zavaroval pred svojo ljubosumno ženo Hero, jo spremeni v telico. Ko ga žena odkrije, ji telico podari in Hera jo izroči v varstvo stookemu pastirju Argosu. Po Zevsovem naročilu Hermes Io-telico reši ujetništva, tako da ubije čuvaja Argosa. Toda Hera pošlje nadnjo obada, ki jo nenehno nadleguje. Po dolgih blodnjah po Grčiji in Sredozemlju končno prispe v Egipt, kjer ji Zevs vrne človeško podobo in z njim spočne sina Epafa.

Ovidij je pripoved o Io in njenih preoblikovanjih vpletel v prvo knjigo *Metamorfoz* (v. 568–750), kjer ji je namenil kar 83 verzov (če štejemo še ekskurz o Panu in Siringi).¹³ Po zgledu v prejšnjem poglavju opisane metodologije lahko pesnikove verze razdelimo v naslednja dejanja in prizore:

Prolog: Pesnik uvede mitološko zgodbo z daljšim opisom soteske Tempe in reke Peneja, s čimer se naveže na žalovanje rečnega boga Inaha ob izgubi hčerke Io.

Prvo dejanje, prvi prizor: Zevs zagleda deklico Io, ko se vrača od očetove struge, se vanjo zaljubi in jo poskuša s sladkimi besedami privabiti v sosednji gozd.

Prvo dejanje, drugi prizor: Deklica zbeži, toda bog ovije lep kos zemlje v gosto meglo in nimfo zapelje.

Drugo dejanje, prvi prizor: Hera tedaj obrne svoj pogled na Argolido, kjer zagleda nenavadno meglo. Takoj postane sumničava, kajti moža ni na nebu. Nemudoma se spusti na zemljo in ukaže meglicam, naj se umaknejo.

Drugo dejanje, drugi prizor: Zevs, ki je predvidel ženin prihod, spremeni Io v belo telico. Na ženino vprašanje, odkod žival, si izmisli, da se je porodila iz zemlje. Da bi odvrnil Herino ljubosumno jezo, ji telico podari.

Tretje dejanje, prvi prizor: Boginja zaupa Io-telico v varstvo stookemu pastirju Argosu, ki nikoli povsem ne zaspi, kajti zadremlje le z dvema očesoma hkrati, vsa ostala ostanejo budna.

Tretje dejanje, drugi prizor: Rečni bog Inah na svojo veliko žalost prepozna hčerko.

Četrto dejanje, prvi prizor: Zevs naročil Hermesu, naj deklico reši. Hermes se Argosu približa v pastirski opravi: potem ko si sname petazos in krilca, obdrži le čarobno palico in siringo, na katero ubere melodijo. Argos, očaran nad prijetnim zvokom, povabi glasnika bogov, naj prisede in mu igra.

Ekskurz o Panu in Siringi

Četrto dejanje, drugi prizor: Hermes s pripovedjo o Panu in Siringi uspava vseh sto Argosovih oči, ki jih potem zavije v trden spanec s pomočjo čarobne palice. Nato mu z mečem odseka glavo.

Peto dejanje, prvi prizor: Hera pobere Argosovih sto oči in jih posadi v pavov rep. Nad Io-telico pošlje nedležnega obada, ki jo preganja po vsej zemlji, dokler ne prispe na bregove Nila, kjer se obrne k nebu po pomoč.

¹³ Ovidij je vključil Io in Argosa tudi v svoji zgodnji pesnitvi *Amores* (3,4) in *Ars Amatoria* (1.108–13, 478–81; 3.688–97, 914–25), vendar ju navaja le kot *exemplum*, ne da bi razlagal mitološko ozadje.

Peto dejanje, drugi prizor: Zevs pomiri ženino jezo in Hera spremeni teli-co nazaj v deklico. Le-ta spočne z Zevsom Epafa in je v Egiptu čaščena kot boginja.

Po mnenju komentatorja nemške izdaje *Metamorfoz* Franza Bömerja je element siringe (po naši razdelitvi četrto dejanje, prvi prizor) Ovidijev izvirni doprinos k sicer že ustaljeni mitološki verziji.¹⁴

Nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra
ferre potest natumque vocat, quem lucida partu
Pleias enixa est letoque det imperat Argum.
Parva mora est alas pedibus virgamque potenti
somniaferam sumpsisse manu tegumenque capillis.
Haec ubi disposuit, patria Iove natus ab arce
desilit in terras; illic tegumenque removit
et posuit pennas, tantummodo virga retenta est:
hac agit, ut pastor, per devia rura capellas
dum venit abductas, et structis cantat avenis.
Voce nova captus custos Iunonius 'at tu,
quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo'
Argus ait; 'neque enim pecori fecundior ullo
herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram.'
Sedit Atlantiades et euntem multa loquendo
detinuit sermone diem iunctisque canendo
vincere harundinibus servantia lumina temptat.
Ille tamen pugnat molles evincere somnos
et, quamvis sopor est oculorum parte receptus,
parte tamen vigilat. Quaerit quoque (namque reperta
fistula nuper erat), qua sit ratione reperta. (Ovidij, *Metamorfoze* 1.668–88)

Niti vladar nebeščanov prenašati dlje več ne zmore
vsega gorja Foronêjeve vnukinje; sina iz zveze
s svetlo Plejado pokliče, veli mu, naj Arga ubije. 670
Trajalo hip je, da krila nadel si Merkur je na noge,
s silno rokó uspavalno je palico zgrabil, poveznil
brž si prek las pokrivalo, in Jupitrov sin je, opremljen,
izpred palače očetne je zdrsnil na zemljo; peruti
tam je odlóžil, snel si klobuk in obdržal le šibo: 675
z njo po odročnih stezàh, preoblečen v pastirja, si žene
koze, ukradene spotoma; svira na trstno piščalko.
Novi napev očara čuvarja v Junonini službi.
»Kdorkoli si, bi lahko prisedel«, mu Argus predlaga,
»k meni na skalo; nikjer ni obilnejše trave za pašo, 680
senca drevesna, kot vidiš, je kakor nalàšč za pastirje.

14 Bömer, P. *Ovidius Naso: Metamorphosen I-III*, ad 1.691 (str. 205).

Vnuk Atlánta je sédel; s pripovedjo gostobesedno
čas mimobežnega dne je zapolnil; budna očesa
skuša uspavati zdaj, igraje na svirko iz trstja.
Vendar se Argus bori, ne vda se zaspanosti sladki;
sen mu je sicer zaprl oči, a samo nekatere,
druge prežijo kot prej. Ker trsténke so novo glasbilo,
zvedel bi rad še, kako je prišlo do iznajdbe te svirke.
(Prevod Barbara Šega Čeh)

685

Siringa in sploh celoten prvi prizor četrtega dejanja sta torej ključna pri ugotavljanju morebitnega vpliva Ovidijevih *Metamorfoz* na upodobitev mitološke zgodbe o Io v sočasnem in nekoliko kasnejšem rimskem slikarstvu.

Ikonografska tradicija

Ikonografsko temo Io, Argosa in Hermesa lahko v kontekstu rimskega stenskega slikarstva razdelimo v dva sklopa:¹⁵ (1) *dvofigurene upodobitve*, to je prizor z Io in Argosom (poznana ena shema), in (2) *trifigurene upodobitve*, kjer so upodobljeni vsi trije protagonisti (ta sklop se nadalje deli v tri skupine, saj so izpričane tri različne sheme). Dvofigurene upodobitve lahko naveženo na prvi prizor tretjega dejanja, kjer Hera zaupa telico-Io v varstvo stookemu Argosu. Skorajda vse trifigurene upodobitve vključujejo element siringe in so prava ilustracija prvega prizora četrtega dejanja, v katerem Hermes v pastirski opravi očara Argosa z melodijo čuvaju dotlej neznanega instrumenta. Ravno te podobe so očiten dokaz Ovidijevega vpliva na rimsko slikarstvo.

Dvofigurene upodobitve (Io in Argos) so se ohranile na sedmih poslikavah iz Pompejev:¹⁶

- 1) Pompeji, Hiša ruske carice (ni ohranjena, poznana iz virov)¹⁷
- 2) Pompeji, IX, 9, d (ohranjena *in situ*)¹⁸
- 3) Pompeji, Tržnica (ohranjena *in situ*)¹⁹
- 4) Pompeji, Hiša Dioskurov (ni ohranjena, poznana iz virov)²⁰
- 5) Pompeji, Hiša bankirja ali angleške kraljice (ni ohranjena, poznana iz virov)²¹
- 6) Pompeji, Meleagrove hiša (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²²
- 7) Pompeji, IX, 2, 18 (ni ohranjena, poznan le skop opis)²³

15 Likovne upodobitve so zbrane v: Yalouris, »Io«, 5/1, 66–73; 5/2, 442–52.

16 Yalouris, »Io«, 5/1, 668; 5/2, 446–47.

17 Bragantini, »VI 14, 42: Casa dell'Imperatrice di Russia« (3. slog).

18 Sampaolo, »IX 9, d« (3. slog).

19 Sampaolo, »VII 9, 7: Macellum« (4. slog).

20 Bragantini, »VI 9, 6.7: Casa dei Dioscuri« (4. slog).

21 Sampaolo, »VII 14, 5: Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra« (4. slog).

22 Bragantini, »VI 9, 2.13: Casa di Meleagro« (4. slog).

23 Sampaolo, »IX 2, 18«.

Trifigurne upodobitve vključujejo element siringe ali pa tudi ne (siringe ni v Livijini hiši); poznane so naslednje stenske slike:

- 1) Rim, Livijina hiša na Palatinu (ohranjena *in situ*)²⁴
- 2) Herkulanej, Hiša Io in Argosa (ni ohranjena, poznana iz virov)²⁵
- 3) Pompeji, Kitarojdova hiša (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²⁶
- 4) Pompeji, Izidin tempelj v Pompejih (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²⁷

Gulio Emanuele Rizzo, avtor doslej edine monografije o Livijini hiši na Palatinu,²⁸ je leta 1939 povzel takrat že uveljavljeno tezo, da je prizor z Io verodostojna kopija originala atiškega poznoklasičnega slikarja Nikiasa iz Aten (ok. 350–300 pr. Kr.), katerega sliko z naslovom *Io omenja Plinij Starejši v Naravoslovju* (35.132: *fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda*).²⁹

Z vprašanjem omenjene Nikiasove predloge se je med zadnjimi ukvarjal Burkhardt Wesenberg, ki meni, da izhajajo prav vse zgoraj omenjene dvo- in trifigurne kompozicije iz Nikiasovega originala, a da je prišlo zaradi novega elementa siringe (!) do določenih premestitev v posameznih likih, tako da posledično ločimo štiri različne sheme:³⁰

Prva shema: Livijina hiša na Palatinu

Druga shema / varianta 1: Hiša ruske carice, Hiša IX, 9, d; Tržnica, Hiša Dioskurov, Hiša bankirja ali angleške kraljice v Pompejih

Druga shema / varianta 2: Meleagrova hiša v Pompejih

²⁴ Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'* (2. slog).

²⁵ *Casa d'Io ed Argos* (2.–3. slog).

²⁶ de Vos, »I 4, 5.25: Casa del Citarista« (ok. 70 po Kr.).

²⁷ Sampaolo, »VIII 7, 28: Tempio di Iside« (4. slog)

²⁸ Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'*.

²⁹ »V istem času je živel Kidias, čigar sliko Argonavti je govornik Hortenzij kupil za 144 000 sestercijev in dal na svojem posestvu pri Tuskulu zanj narediti posebno sobo. Evfranorjev učenec pa je bil Antidot. Njegova dela so *Bojevnik s ščitom* v Atenah, *Rokoborec* in *Trobentač*, ki prav posebej slovi. Ustvaril ni veliko, je bil pa pri delu zelo skrben ter strog pri izbiri barv; a najbolj je zaslovel s svojim učencem Nikijem iz Aten, ki je z izjemno skrbnostjo upodabljal ženske. Pazil je na svetlobo in sence in skrbel, da so naslikane podobe izstopale iz ozadja. Med njegovimi deli so: *Nemeja*, ki jo je dal iz Azije v Rim pripeljati Silan in zanj smo povedali, da je razstavljena v kuriji; dalje je tu *Dioniz* v svetišču Konkordije; *Hiacint*, ki je navdušil Cezarja Avgusta in ga je ta po osvojitvi Aleksandrije odpeljal s seboj (in zato je Tiberij Cezar v Avgustovem svetišču dal posvetiti to sliko in *Danao*); v Efezu je nagrobnik Megabiza, svečenika Artemide v Efezu, v Atenah Homerjeva *Nekromantija*. Te slike kralju Atalu ni hotel prodati za 60 talentov; in ker je bil premožen, jo je raje podaril rodnemu mestu. Ustvarjal je tudi velike slike, med katerimi so *Kalipso*, *Io* in *Andromeda*; Nikiu pripisujejo tudi *Aleksandra* v Pompejevem stebrišču in *Sedečo Kalipso*. Od štirinožnih živali je najbolj posrečeno upodabljal pse. To je tisti Nikias, o katerem je Praksitel na vprašanje, katera svoja dela najbolj ceni, odgovoril: 'Tista, na katero je roko položil Nikias.' Tolikšen pomen je pripisoval njegovi barvni poslikavi. Ni mogoče z gotovostjo potrditi, ali je umetnik, ki ga nekateri umeščajo v čas 112. olimpijade, kdo drug ali ta. (Plinij Starejši, *Naravoslovje* 35.130–33; prevod Matej Hriberšek.)

³⁰ Wesenberg, »Zur Io des Nikias«. O zidni poslikavi v Hiši IX, 2, 18 nisem našla nobenih natančnejših pričevanj, zato je ne morem umestiti v predlagani okvir.

Tretja shema: Hiša Io in Argosa v Herkulaneju, Kitarojdova hiša v Pompejih

Četrta shema: Izidin tempelj v Pompejih

Na stenski slikariji v *Livijini hiši* je dogajanje postavljeno v kamnito krajino (prva shema). Kompozicija je osredotočena na Io, ki sedi na nekoliko nižji polici sicer masivne skale. Iz skale se na visokem podstavku dviguje pozlačen kip ženske boginje (najverjetneje Here), za njo se košati vejevje dveh dreves, ki zapolnjuje celoten zadnji plan. Io je prikazana v človeški podobi in na njeno metamorfozo spominjajo le mali rogovi na čelu. Oblečena je v hiton svetlo modre barve in ima pogled usmerjen v Argosa na desni strani kompozicije. Slednji je upodobljen kot atletski mladenič in prav nič ne spominja na stooko pošast. Argos se z desno nogo opira na precej visok kamen, desno roko pa naslanja na osrednjo skalo, zato daje vtis, da Io ne varuje le z budnim pogledom, ampak s celotnim telesom. Upodobljen je povsem gol, razen plašča, ki ga skupaj s pastirsko palico in mečem naslanja na desno nogo. Zadaž za skalo se z leve strani približuje Hermes, ogrnjen v rumeno rjavo hlamido in s sivo modrim petazom na glavi, vendar brez drugih božanskih atributov.

Poslikave, ki smo jih navedli kot *prvo varianto druge sheme* (Hiša ruske carice, Hiša IX, 9, d; Tržnica, Hiša Dioskurov, Hiša bankirja ali angleške kraljice), so najštevilčnejše in se po kompoziciji skorajda povsem ujemajo s prejšnjo stensko sliko, le da sta tu prikazana le dva protagonista, to je Io in Argos. Postavitev figur je tako rekoč identična, toda opazna je velika razlika v kakovosti izdelave, saj so pompejski izdelki daleč od anatomske spretnosti in barvne prefinjenosti rimske umetnine.

Kompozicija iz *Meleagrove hiše* (druga varianta druge sheme) se od prejšnjih nekoliko razlikuje, čeprav gre tudi v tem primeru za upodobitev z dvema figurama. Io je v skorajda enaki drži kot prej, le da je njen odnos do Argosa veliko bolj provokativen, saj ji je skorajda prozorni hiton zdrsnil z levega ramena, zlato-modri himation pa ima ovit le okoli spodnjega dela telesa. Dekle ne sedi več na skalni polici, temveč na kamnitem podstavku in tudi skala v ozadju ima bolj vlogo atributa kot prizorišča dogajanja. Argos, ki je prikazan kot postaven mladenič, se z desno roko ne opira več na skalovje, ampak jo naslanja na še vedno dvignjeno desno nogo, levico pa v opira ob levi bok; drži v celoti učinkuje precej nastopaško.

Pri treh stenskih poslikavah, ki se neposredno navezujejo na Ovidijeve verze, se položaj treh protagonistov precej spremeni (*tretja shema*). Zdi se, kot da bi novi element siringe in z njim povezano dogajanje zahteval novo razmerje sil. Če sta bila v *drugem prizoru tretjega dejanja*, ki mu odgovarja *druga shema*, v središču dogajanja Io in Argos, pa sedaj deklica stopi v ozadje, saj je v prvem prizoru četrtega dejanja vsa pozornost usmerjena v Hermesovo opravilo z Argosom. V *Kitarojdovi hiši* v Pompejih (podobno kot v *Hiši Io in Argosa* v Herkulaneju) so osebe še vedno vključene v skalnato krajino,

le da na kamnito polico sedaj – s hrbtom obrnjen proti gledalcu – sede Argos, medtem ko Hermes prevzame njegov položaj s prejšnjih slik. Argos je tokrat oblečen v pastirsko opravo, Hermes je naslikan v herojski goloti, in sicer v kontrapostu s prekrižanimi nogami (desno stopalo pred levim). Levica mu sega čez prsa, dlan, čez katero visi plašč, naslanja na palico; z desnico ponuja siringo Argosu. Med junakoma leži bela telica, Io pa je, v skladu z vsebino prizora, nekoliko v ozadju, kjer sede na skali opazuje dogajanje. Prizor in njegovi protagonisti skorajda dobesedno sledijo Ovidijevim verzom, edino neskladje je v perutih na Hermesovih sandalih, saj je v *Metamorfozah* zapisano, da je »božji sel peresa snel« (*posuit pennas*, 1.675).

Zidna slika iz *Izidinega templja* v Pompejih je zasnovana v povsem originalni *četrti shemi*, pri kateri gre, po mnenju Heide Lauter-Bufe, za kontaminacijo dveh grških predlog, Nikiasove in neke starejše.³¹ Junaki so tukaj postavljeni vzporedno drug ob drugem, brez večje prepletenosti, ki je očitna na drugih shemah. Sedeča Io, ki ima ob sebi belo telico (navezava na Kitarojdovo hišo?), se zdi precej osamljena. Lika Hermesa in Argosa sta, če ju primerjamo s tretjo shemo, zamenjala položaja, obenem so očitne tudi druge razlike. Hermes sledi postavitvi Argosa s prve in druge sheme, le da je zrcalno obrnjen. Argos je, podobno kot na tretji shemi, upodobljen sede, vendar je tu njegovo telo usmerjeno proti gledalcu in skorajda povsem golo (razen plašča, ki mu ovija noge); obe roki sta naslonjeni na pastirsko palico. Burkhardt Wesenberg sicer povzame tezo Heide Lauter-Bufe, da gre pri četrti shemi za kontaminacijo dveh predlog, toda po njegovem mnenju je slikar poleg Nikiasove poznal tudi poslikavo *Vile P. Fanija Sinistorja v Boscoreale*, saj naj bi bil lik Argosa povzet po enem od sedečih moških likov tamkajšnje megalografije.³²

III. NAMESTO ZAKLJUČKA

Preden se povsem zadovoljimo z zadnjo razlago nemškega profesorja Burkhardta Wesenberga, si dovolimo, da nam precej starejša razmišljanja Olge Elia nekoliko omajejo poenostavljeni razvoj štirih shem in morda odprejo še kako novo vprašanje.³³ Omenjena avtorica monografije o Kitarojdovi hiši v Pompejih je ob motivu Io, Argosa in Hermesa podala nekoliko bolj previdno razlago likovnih predlog, na podlagi katerih naj bi nastala pompejanska dela. O dveh variantah upodobitve mita o Io in Argosu (prva je poznana s poslikav v Livijini hiši na Palatinu ter Tržnice, Meleagrove hiše in Hiše Dioskurov v Pompejih, drugo, pri kateri je uveden element siringe, razberemo v Hiši Io in

31 Lauter-Bufe, *Zur Stilgeschichte* (povzeto po Wesenberg, »Zur Io des Nikias«).

32 Vprašanje ikonografije likov na megalografijah Vile P. Fanija Sinistorja je zapleteno vprašanje, zato se vanj na tem mestu ne bom spuščala, cfr. Torelli, »The Frescoes of the Great Hall«.

33 Elia, *Le pitture della 'Casa del citarista'.*

Argosa v Herkulaneju ter v Izidinem templju in v Kitarojdovi hiši v Pompejih) sta namreč menila, da druga ne more izhajata iz istega prototipa kot prva, to je iz znamenite Nikiasove slike *Io*.

Glede na dejstvo, da najdemo znotraj iste slikarske tradicije in tako rekoč sočasno še eno kompozicijo, ki se precej razlikuje od Nikiasovega dela, lahko sklepamo, da se je druga varianta zgledovala po ravno tako znamenitem originalu, katerega avtor nam je žal neznan. Najverjetneje gre za delo aleksandrijskega izvora iz 2. ali 1. stoletja pr. Kr., delo, ki je upodobilo varianto mita v skladu s helenistično poezijo, in varianto, ki je najverjetneje služila tudi Ovidiju pri zasnovi obravnavane epizode *Metamorfóz*.³⁴

Za zaključek namesto enostavnega sklepa vprašanje. Kako se je torej odvila naša zgodba vplivov v smislu *ut pictura poesis*? Ali smo še vedno prepričani, da so Ovidijevi verzi vplivali na pompejanske slikarje tudi v tem primeru? Ali ni morda helenistična likovna mojstrovina navdihnili Ovidija, da je v svojo zgodbo o *Io*, Argosu in Hermesu vnesel siringo?

BIBLIOGRAFIJA

- Baldo, Gianluigi. »*Splendidior vitro*: Idee per uno studio del paesaggio nella poesia augustea.« *Eidola* 8 (2011): 119–28.
- Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*, Buch I–III. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1969.
- Bragantini, Irene. »VI 9, 2.13: Casa di Meleagro.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, IV, 660–61; 681, fig. 50. Roma: Enciclopedia Italiana, 1993.
- . »VI 9, 6.7: Casa dei Dioscuri.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, IV, 860–61; 683, fig. 44. Roma: Enciclopedia Italiana, 1993.
- . »VI 14, 42: Casa dell’Imperatrice di Russia.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, V, 409–10. Roma: Enciclopedia Italiana, 1994.
- Colpo, Isabella. »Temi ovidiani nel repertorio glittico: Dedalo e le ali di Icaro.« *V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno “Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana” (Aquileia, 19–20 giugno 2008)*, 183–94. Trst: Editreg, 2009.
- . »Tutte le Ariane di Ovidio.« *Eidola* 8 (2011): 65–78.
- Colpo, Isabella, in Monica Salvadori. »Ovidio e la pittura della prima età imperiale.« *V: Irene Bragantini, ur., Atti del X Congresso internazionale dell’AIPMA (Napoli, 17–21 settembre 2007)*, *Annali di archeologia e storia antica* 18, št. 1 (2010): 277–88.
- Elia, Olga. *Le pitture della ‘Casa del citarista’*. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Terza. La pittura ellenistico-romana. Pompei, Fasc. I. Roma: La Libreria dello stato, 1937.
- Favaretto, Irene, in Francesca Ghedini. »*Eidola*: International Journal of Classical Art History: Le ragioni di una scelta.« *Eidola* 1 (2004): 9–21.
- Ghedini, Francesca. »MetaMARS: Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio: Un progetto di ricerca.« *Eidola* 5 (2008): 47–64.

34 Povzeto po Elia, *Le pitture della “Casa del citarista,”* 24.

- . «Temi ovidiani nel repertorio glittico: Il ruolo di Eros nel mito di Apollo e Dafne.» V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19-20 giugno 2008), 171-81. Trst: Editreg, 2009.
- . «Ovidio e la cultura figurativa coeva: Polifemo e Galatea.» V: Irene Bragantini, ur., *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli, 17-21 settembre 2007)*, *Annali di archeologia e storia antica* 18, št. 1 (2010), 267-76.
- . «Ovidio e il Progetto MarS.» *Eidola* 8 (2011): 11-14.
- . «Spunti di riflessione sulla casa romana nelle Metamorfosi di Ovidio.» *Eidola* 8 (2011): 129-42.
- . «Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini.» *Eidola* 8 (2011): 179-98.
- Ghedini, Francesca, Isabella Colpo in Marta Novello, ur. *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*. Roma: Quasar, 2004.
- Ghedini, Francesca, Isabella Colpo in Giulia Salvo. «Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo medio e tardo imperiale.» V: Olof Brandt in Philippe Pergola, ur., *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, 613-34. Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2011.
- Grassigli, Gian Luca. «Metamorfosi: Una trama di sguardi tra Grecia e Roma: Il caso di Atteone e Diana (2).» *Eidola* 8 (2011): 51-54.
- Hinds, Stephen. «Landscape and figures. Aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition.» V: Philip Hardie, ur., *The Cambridge Companion to Ovid*, 122-49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lauter-Bufe, Heide. *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*. Erlangen: Hög, 1969.
- Menichetti, Mauro. «Metamorfosi: Una trama di sguardi tra Grecia e Roma: Il caso di Atteone e Diana (1).» *Eidola* 8 (2011): 45-50.
- Rizzo, Giulio Emanuele. *Le pitture della «Casa di Livia» (Palatino)*. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Terza. La pittura ellenistico-romana. Roma, Fasc. III. Roma: Libreria dello Stato, 1936.
- Salvadori, Monica. «*Captaeque erat urbis imago*: Il tema della Centauromachia fra Ovidio e la tradizione iconografica.» V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19-20 giugno 2008), 195-204. Trst: Editreg, 2009.
- Salvadori, Monica, in Monica Baggio. «Lo svelamento di Marte e Venere: Fra repertorio iconografico e narrazione ovidiana.» *Eidola* 8 (2011): 79-96.
- Sampaolo, Valeria. «VII 9, 7: Macellum.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VII, 328-29; 346, fig. 25. Roma: Enciclopedia Italiana, 1997.
- . «VII 14, 5: Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VII, 663-64; 948, fig. 169. Roma: Enciclopedia Italiana, 1997.
- . «VIII 7, 28: Tempio di Iside.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VIII, 732-34; 825, fig. 188. Roma: Enciclopedia Italiana, 1998.
- . «IX 2, 18.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, IX, 58. Roma: Enciclopedia Italiana, 1999.
- . «IX 9, d.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, X, 63; 91, fig. 36. Roma: Enciclopedia Italiana, 1999.
- Santoro, Sara. «L'instabilità dell'essere e l'irrappresentabile metamorfosi.» *Eidola* 8 (2011): 29-44.

- Slavazzi, Fabrizio. »Ovidio nelle residenze di Augusto e della sua corte.« *Eidola* 8 (2011): 143–55.
- Sperti, Luigi. »Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia.« *Eidola* 8 (2011): 155–78.
- Torre, Chiara. »À rebours: Dalle immagini al testo (o brevi istruzioni, dedicate ai filologi, per l'uso di MARs).« *Eidola* 8 (2011): 15–28.
- Torelli, Mario. »The Frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale: Iconography and Politics.« V: David Braund in Christopher Gill, ur., *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T. P. Wiseman*, 217–56. Exeter: University of Exeter Press, 2003.
- Toso, Sabina. »Non vanno d'accordo ... la maestà e l'amore: Lo scottante caso di Giove ed Europa.« *Eidola* 8 (2011): 97–118.
- . »Intorno all'altare: Segni del sacro nelle gemme a soggetto mitologico.« V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19–20 giugno 2008), 205–18. Trst: Editreg, 2009.
- de Vos, Mariette. »I 4, 5.25: Casa del Citarista.« V: *Pompei: Pitture e mosaici*, I, 117–19; 129, fig. 50. Roma: Enciclopedia Italiana, 1990.
- Wesenberg, Burkhardt. »Zur Io des Nikias in den pompejanischen Wandbildern.« V: Margot Schmidt, ur., *Kanon: Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, 343–50. Basel: Vereinigung der Freunde antiker Kunst, 1988.
- Yalouris, Nicolas. »Io I.« V: *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, 5/1, 661–676, 5/2, 442–52. Zürich in München: Artemis Verlag, 1990.

IO, ARGUS, HERMES, SYRINX: AN EXAMPLE OF THE INFLUENCE EXERCISED BY OVID'S *METAMORPHOSES* ON ANCIENT ROMAN PAINTING

Summary

Although a main source of iconography ever since the Middle Ages, the influence of Ovid's *Metamorphoses* on Ancient Roman visual arts has been presupposed rather than researched in detail. This lacuna in ancient iconography has been filled by the research project *MetaMARs, Le Metamorfosi di Ovidio: Mito, Arte, Società*, headed by Professor Francesca Ghedini of Padua University. The aim of the project is the systematic study of mutual influences between Ovid and the art of the Roman period. The research is based on a four-step methodology: (1) selecting the subject-matter and compiling an inventory of all literary and iconographic testimonies relating to it; (2) dividing Ovid's narrative into episodes, i.e. acts and scenes; (3) classifying the iconographic repertoire by themes and schemes; (4) identifying the convergences/divergences between the two parallel series.

Following the above methodology, the paper focuses on the myth of Io woven by Ovid into Book 1 of the *Metamorphoses* (ll. 568–750). The lines have

been divided into a prologue and five acts, with each of the latter subdivided into two scenes, while Act 4 subsumes the passage on Pan and Syrinx as well. In the opinion of Franz Bömer, it is the Syrinx element that is Ovid's original contribution: thus both the Syrinx figure and the entire first scene of Act 4, which has Hermes in a shepherd's attire beguile Argos by playing a new instrument, are crucial to establishing a potential influence of the *Metamorphoses* on select Roman iconography.

The iconographic theme of Io, Argos, and Hermes is represented in Roman wall painting by eleven pictures, which may be divided into bi-figural and three-figural depictions, with the former corresponding to Act 3, Scene 1, and the latter to Act 4, Scene 1. In terms of composition, the images follow four schemes, the second of which includes two variants. Schemes 3 (in the House of the Citharist at Pompeii) and 4 (in the temple of Isis at Pompeii) directly allude to Ovid's verse, encompassing the Syrinx motif and thus practically serving as illustrations to Act 4, Scene 1. According to Burkhardt Wesenberg, all four schemes stem from a common prototype – the painting *Io* by a late Attic painter, Nicias of Athens (Pliny, *Natural History* 35.132). What seems likely, however, is that Ovid's new version with Syrinx influenced a rearrangement of the figures in the original composition, which led to the formation of new schemes.