

GIOVANNI BECATTI

40

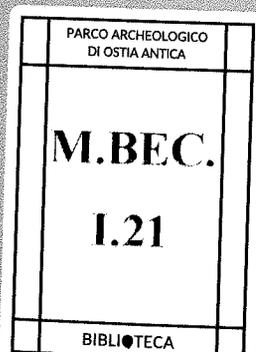
# UN GRUPPO OSTIENSE DI LOTTATORI

3652-3

CON 1 TAVOLA E 11 ILLUSTRAZIONI

ESTRATTO DALL'ANNUARIO DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE  
E DELLE MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE - VOLUME XXIV-XXVI

ROMA  
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO  
1950



## UN GRUPPO OSTIENSE DI LOTTATORI

(Tav. XXI)

Alessandro Della Seta oltre che nei suoi scritti vive nel ricordo di discepoli che lo udirono dinanzi alle opere d'arte dei vari musei della Grecia, in quelle esercitazioni e in quelle lezioni pratiche dove si rivelavano le doti più essenziali della sua personalità. L'opera d'arte era sottoposta dal suo vigile occhio a un'analisi fine, penetrante e sorvegliatissima di tutti gli elementi concreti del linguaggio formale, ritmo, nudo, panneggio, composizione; sceverandone ogni dettaglio, intendendone ogni aspetto, egli rimaneva sempre lontano da ogni esteriore retorica, da ogni commento estetizzante e superficiale.

Con questa lettura attenta e completa anche il mutilo frammento riacquistava agli occhi degli ascoltatori le sue linee originarie; di ogni elemento ritmico, di ogni notazione anatomica veniva chiarito il significato logico e artistico, e dall'analisi di tutti i dettagli si penetrava così nello spirito creativo, costruttivo e organico che articolava l'opera d'arte, per arrivare poi a comprenderne il contenuto essenziale.

Proprio questo problema principalmente ritmico e compositivo dei frammentari lottatori ostiensi mi era piaciuto di sottoporre al suo giudizio in una sua breve visita agli scavi; ma quella discussione che avrei voluto fare con Lui in un secondo tempo è stata per sempre impedita dal tragico destino che per follia di uomini esiliò il Maestro, frustrando poi con la morte le speranze di riaverlo ancora operante in quel campo dell'archeologia italiana che tanto a Lui deve. Questo lavoro che ha il suo inizio nella lontana conversazione ostiense dedico perciò con animo memore e commosso di discepolo alla sua cara memoria.

La mutila scultura (tav. XXI e figg. 1-2) fu trovata nel 1939, negli sterri superficiali eseguiti nell'area della « Schola del Traiano » nella regione IV.

È in marmo bianco grechetto a grana fine, e misura oggi m. 0,70 × m. 0,70. Rimane soltanto la metà superiore del gruppo di due efebi avvinghiati strettamente, e le brutte rotture che hanno spezzato gambe e braccia ne rendono poco attraente la visione e alquanto difficile la lettura. Il gruppo interessa peraltro per la novità del tema e dello schema e per le qualità stilistiche.

Il primo e più arduo problema che si presentava era naturalmente quello ricostruttivo per la mancanza di tutta la parte inferiore. Il gruppo si era infatti spezzato secondo una linea di minore resistenza all'altezza della vita dell'efebo portante, la cui testa fu trovata poco distante staccata dal collo, e sulle cui spalle gravitava la massa dell'altro efebo: rottura violenta che

aveva portato di conseguenza anche quelle della gamba destra dell'efebo incombente nel punto in cui essa si distaccava dalla massa del tronco, dell'avambraccio destro dell'altro efebo che doveva essere collegato con il braccio sinistro dell'avversario, oltre alla parte inferiore della gamba sinistra di quest'ultimo che doveva poggiare a terra e che si è spezzata sotto al ginocchio nel punto di minor resistenza. L'avambraccio destro sollevato e sporgente di questo efebo superiore non si era invece rotto, ma si è distaccata l'imperniatura interna — di cui rimangono l'incasso centrale quadrangolare e due incassi laterali per grappa — perchè era lavorato a parte ed è così andato perduto. Alla caduta del gruppo sono invece da attribuire le scheggiature dei due nasi e del mento dell'efebo sottostante, al piccone qualche graffiatura del dorso, mentre la superficie della scultura è in genere ben conservata e fresca.

Purtroppo il gruppo fu trovato in superficie nell'angolo S-E del cortile della « Schola del Traiano », e perciò non è possibile sapere a quale edificio appartenesse in origine, perchè il terreno ostiense è in genere molto rimescolato e inoltre sono pochi i casi di sculture trovate *in situ*. Può anche darsi che quando saranno ripresi gli scavi possa venire in luce anche in un punto diverso, come spesso è accaduto, la parte inferiore del gruppo insieme con la base; ma poichè appare ancora lontana la continuazione della campagna di scavi, e la ricerca non si può affrontare con semplici saggi, ho tentato la ricostruzione del gruppo in base agli elementi conservati, che, se domani si potrà completare per fortunati trovamenti l'originale, costituirà sempre una utile esperienza anche per gli eventuali errori.

La ricostruzione, che era essenziale per la comprensione del ritmo e dello schema costituenti la sostanza dell'opera, veniva ad essere molto costosa e più impegnativa in un calco dell'originale, e ho preferito perciò affrontarla in un bozzetto ridotto, non troppo rifinito per mantenerlo nei limiti di una funzione puramente indicativa della composizione. Debbo alla intelligente ed esperta opera degli scultori Marelli e Picconi la realizzazione di questo bozzetto (figg. 3-5), che qui presento allo scopo, come ho detto, unicamente di aiutare a comprendere lo schema compositivo del frammento.

L'osservazione dei singoli elementi di questo groviglio di corpi, della anatomia e delle linee generali, della posizione delle teste, del punto di vista che presentano le varie parti in rapporto al modellato e alla lavorazione tecnica, hanno portato a questa ricostruzione.

Innanzitutto la piegatura quasi ad angolo retto del ginocchio sinistro dell'efebo superiore, che dava un prolungamento su una linea obbligata della gamba, veniva a costituire l'elemento principale per fissare la posizione e l'inclinazione del gruppo, perchè evidentemente il piede sinistro doveva poggiare a terra: altrimenti la gamba così piegata, con una posizione più orizzontale e più sollevata dell'efebo, sarebbe venuta ad essere sollevata in aria, sporgente lateralmente e poco organicamente dall'insieme del gruppo. Proprio questa piegatura della gamba impediva così di pensare a un momento della lotta in cui l'efebo sottostante tenesse sollevato sulle spalle l'avversario, perchè quest'ultimo sarebbe apparso troppo sgambettante e molto espanso orizzontalmente sulla debole base costituita dalla figura dell'avversario. Quest'ultima, sia per la curvatura del dorso, sia per la massa incombente dell'efebo che lo afferra, non si poteva pensare eretta, e la linea obliqua segnata dal solco della spina dorsale suggeriva una diversità nella posizione delle due gambe, in modo che i fianchi venissero ad altezze diverse.



FIG. 1 - OSTIA - GRUPPO DI LOTTATORI (DI FRONTE)



FIG. 2 - OSTIA - GRUPPO DI LOTTATORI (DI DORSO)

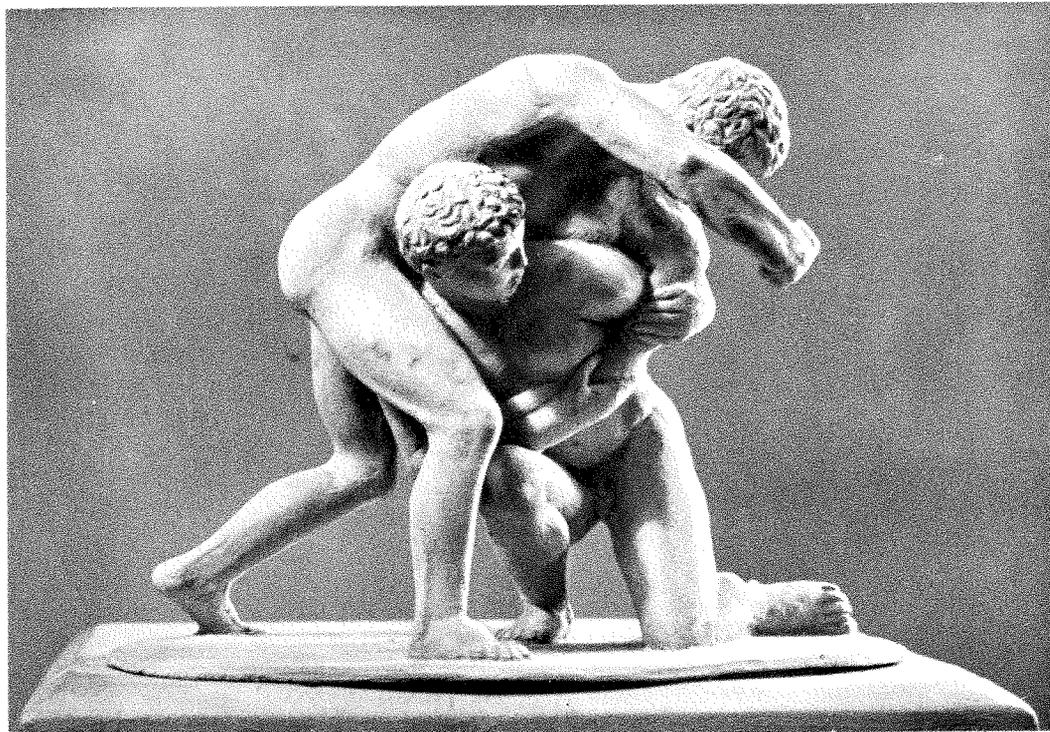


FIG. 3 - BOZZETTO RICOSTRUTTIVO DEL GRUPPO OSTIENSE

Questi elementi e queste osservazioni hanno dunque portato a ricostruire l'efebo sottostante con la gamba destra piegata in avanti e con il ginocchio sinistro poggiato a terra, l'efebo superiore obliquamente gravitante sulle spalle dell'avversario, e poggiante al suolo con i due piedi, divaricando largamente le gambe piegate al ginocchio.

Il gruppo raffigura cioè non un momento della lotta in piedi, la *ὄρθη πάλη*, il tipo di lotta che dai tempi omerici in poi rimase quella classica dei grandi giochi, ma della lotta a terra, della *ἀλνδηςις* o *κόλισις*, che si usava nelle palestre e nella quale era permesso anche l'uso dei pugni che caratterizzava invece il pancrazio.

I due efebi che nudi si esercitano nella lotta a terra, pur non essendo tipi di lottatori di professione, appaiono frequentatori della palestra ed esercitati nei vari aspetti della ginnastica antica, come rivelano le orecchie gonfie per abitudine al pugilato. Il momento raffigurato è incerto riguardo all'esito, è di tensione e di bilanciamento di opposte forze contrastanti. Alla incombente gravitazione dell'efebo soprastante, che preme verso destra, quello che è sotto cerca di opporre resistenza puntellandosi a terra con il ginocchio sinistro obliquamente verso sinistra, e facendo forza con la gamba destra piegata su cui grava tutto il peso.

L'efebo sovrastante ha afferrato l'avversario attraverso il petto, con il braccio sinistro, ha tentato cioè una *περιπλοκή*, una *παροθέσις*, ma l'altro tenta di sfruttare questa presa a suo vantaggio afferrando con ambedue le mani il braccio avvinghiante, circondandolo vicino alla spalla con il braccio sinistro conservato e stringendolo all'altezza del gomito con la mano destra, come dimostra l'attacco di un dito che rimane sotto il pettorale sinistro, cercando cioè

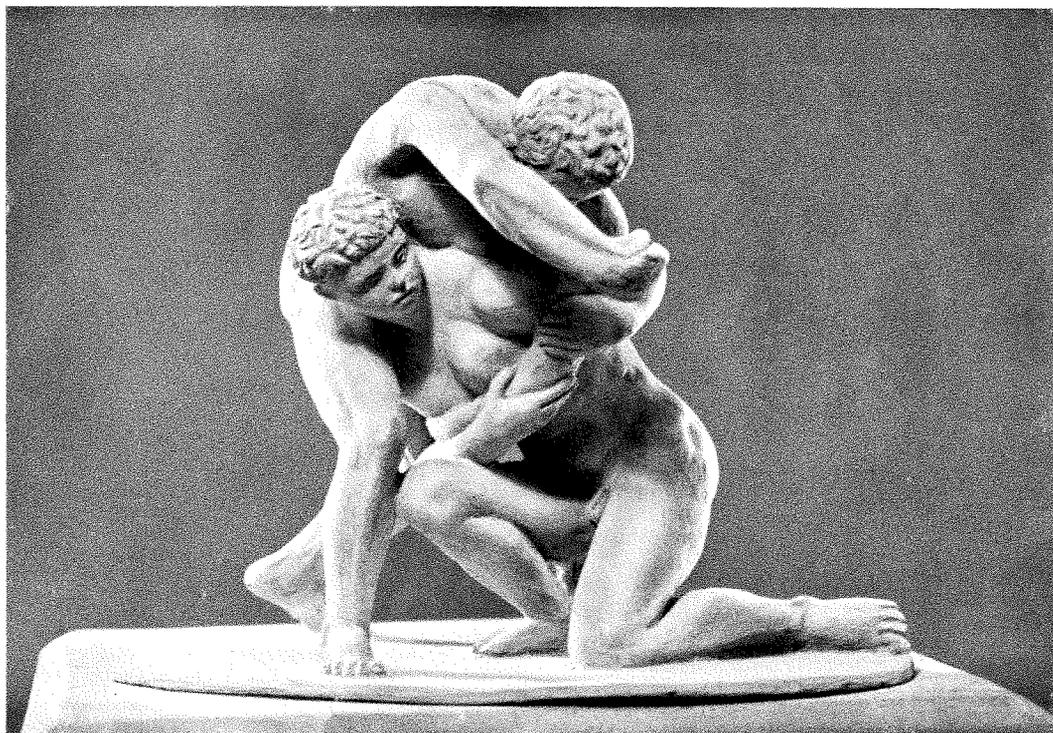


FIG. 4 - BOZZETTO RICOSTRUTTIVO DEL GRUPPO OSTIENSE

di tirar giù l'avversario facendolo sollevare da terra con le gambe (*ἀναβαστάζειν εἰς ὕψος*) e scivolare sulle spalle inarcate nello sforzo (*γυροῖν*), rovesciandolo poi al suolo (*ἀνατρέπειν ο στρέφειν*).

Al pericolo di questo sollevamento e rovesciamento l'efebo avvinghiante tenta di opporsi, sia divaricando ampiamente le gambe e avanzando la destra che cerca di piantare fortemente al suolo, sia cercando di allentare la presa dell'avversario dando pugni con la mano destra sollevata nel polso sinistro dell'altro. Infatti la parte del braccio lavorata separatamente, e oggi mancante, non possiamo ricostruirla che leggermente incurvata e girante intorno alla testa e con pugno chiuso, perchè, se facciamo l'avambraccio disteso in avanti e la mano aperta, si crea una linea che esce troppo fuori dalla composizione serrata del gruppo, e determina uno squilibrio ritmico e schematico oltre a non trovare una giustificazione logica nell'azione. Ma anche il dettaglio tecnico dell'avambraccio lavorato a parte e imperniato conferma a mio parere tale ricostruzione, perchè significa che l'avambraccio era progettato in posizione tale da impedire la lavorazione della testa che doveva in parte circondare, piuttosto che farci pensare a una mancanza del blocco di marmo. Che la testa non fosse pienamente visibile lo conferma del resto un puntello che è stato lasciato nella stessa intercapedine fra il braccio e il collo. La ricostruzione con il pugno chiuso aderisce inoltre al genere di lotta a terra, dove, come ho detto, era ammesso l'uso dei pugni e con il pugno chiuso è stato anche restaurato il braccio destro del lottatore sovrastante nel celebre gruppo degli Uffizi.

Mentre nel gruppo fiorentino il lottatore sottostante è più curvo a terra, schiacciato dal peso dell'avversario che sembra avere la meglio, in questo ostiense così ricostruito i lottatori

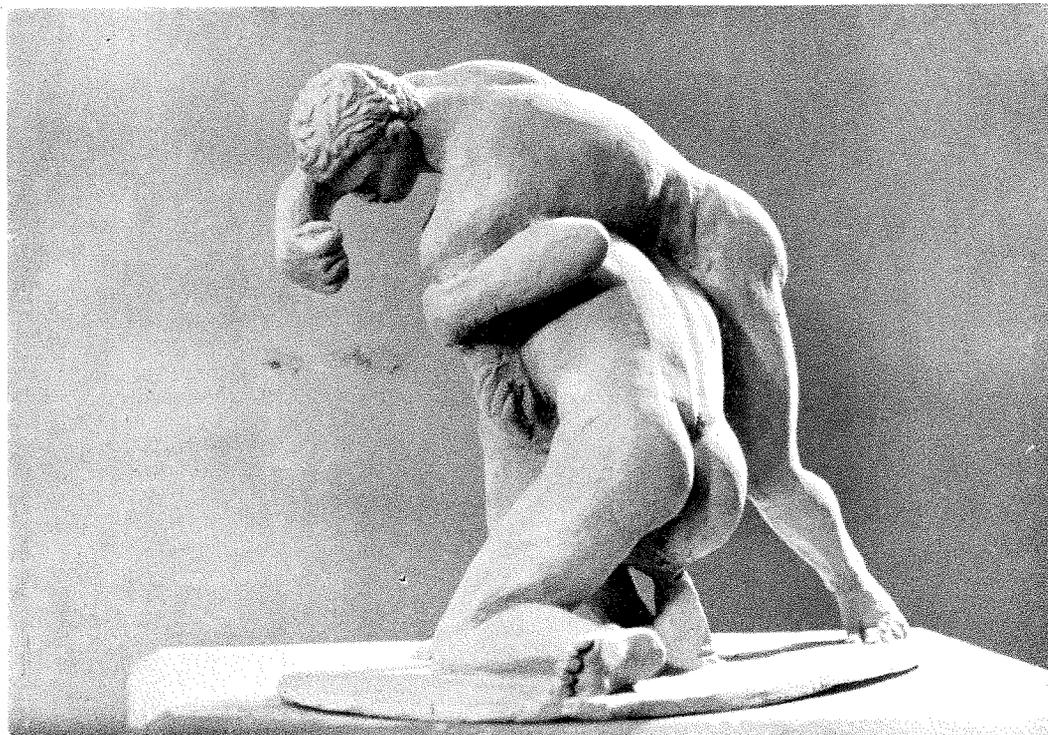


FIG. 5 - BOZZETTO RICOSTRUTTIVO DEL GRUPPO OSTIENSE

vengono ad essere più sollevati, e la composizione si basa su una convergenza piramidale di linee e di volumi.

Le teste sono di piccole proporzioni rispetto ai corpi, e hanno un ovale che si affina verso il piccolo mento sfuggente, con guance senza risalto di zigomi e di mascellari, dove tutta l'impalcatura ossea scompare sotto uno spesso e molle rivestimento carnoso che arrotonda i piani. Piccola è la bocca dalle labbra dischiuse; gli occhi hanno un taglio molto arcuato, con la palpebra superiore spessa mentre quella inferiore tende a sfumare; sono molto infossati all'angolo interno creando una profonda ombra ai lati dell'attacco del naso, mentre la palpebra superiore tende invece a gonfiarsi verso l'esterno fondendosi con l'estremità carnosa e sfumata delle sopracciglia dall'arco molto ribassato e obliquamente convergente verso il centro. La fronte è liscia come le guance, solo nell'efebò soprastante vi è una leggera ruga orizzontale che crea una lieve ombra. La calotta cranica è sferiforme, e la fitta capigliatura è a piccole ciocche molto corte che si arricciano in direzioni diverse e si aggropano con un risalto leggermente più accentuato sulla fronte (figg. 6 e 7).

Anatomicamente il gruppo presenta molte e singolari sproporzioni che rivelano una creazione ad effetto, lontana ormai da canoni e da interessi per teorie di proporzioni e di struttura. Molto lungo è infatti il dorso dell'efebò incumbente, e larghe sono le sue spalle espanse; esagerato è inoltre il risalto dei pettorali rigonfi sotto la stretta del braccio dell'avversario nell'efebò inginocchiato tanto da far pensare a un seno femminile, mentre piuttosto ridotto di dimensioni è il braccio sinistro, la cui mano è delicatamente molle e priva di tensione: ciò



FIGG. 6 E 7 - OSTIA - GRUPPO DI LOTTATORI: DETTAGLI DELLE DUE TESTE

che può forse anche interpretarsi come un'abbandono della stretta dovuto ai colpi del pugno avversario, perchè sarebbe invero singolare la raffigurazione di un simile inerte rilasciamento in tale momento di lotta. Molto disorganico è poi il modo in cui sono rappresentati il petto dell'efebò incombente e l'attacco del braccio destro.

Il tipo dell'atleta qui è comunque di forme molto slanciate, dalle membra sottili; il nudo non è di contrazione; non c'è quell'analisi minuta di muscoli tesi e salienti, non troviamo quella struttura salda, quella impalcatura ossea e quelle masse muscolari affioranti ben marginate e dettagliate che, dopo le prime insistenti e minutissime notazioni dei maestri dei primi decenni del V secolo, tutti presi dal gioco attraente delle scoperte anatomiche e ritmiche, diviene concentrazione poderosa e scansione mirabilmente articolata con Policletò, fino a giungere un secolo dopo alle guizzanti ed elastiche nervosità lisippee. Qui ossa e muscoli sono rivestiti di un molle strato carnoso che arrotonda tutti i piani, sfuma tutti i contorni, attutisce ogni vibrazione e ogni risalto di contrazioni violente. Quello che l'artista vede e sente è solo l'involucro della carne, il molle distendersi dell'epidermide, il tenero gonfiarsi di una plastica massa, il delicato trapasso di soffici piani.

Con tale mancanza di interesse per la struttura interna si accordano appunto la singolare disorganicità nelle proporzioni, nella costruzione sostanziale delle figure, e i difetti anatomici che non sono da ascrivere completamente all'imperizia dello scultore, il quale si rivela nel modellato non privo di fresca e fine delicatezza, ma che trovano forse una giustificazione nel suo temperamento e nella sua visione.

È un artista cioè che non ha più interesse per i problemi costruttivi, anatomici e proporzionali, ma che mira all'effetto d'insieme, ed è volto verso ricerche di composizioni ardite e

complesse che appaghino e attraggano l'occhio, verso ritmi nuovi che facciano colpo, che sente il modellato come superficie carnosa, come delicato gioco di piani, che ha un ideale di grazia e non di vigoria, di mollezza e non di saldezza.

Questo tema che un artista mironiano o policleteo o lisippeo avrebbe preso come fertile campo per esprimere la propria visione di un nudo atletico ricco di notazioni dettagliate, colmo di energia ed elasticità, diviene attraverso il temperamento di questo scultore un pretesto per un complicato intreccio ritmico, spoglio di ogni analisi anatomica, e gli atleti rimangono i molli e aggraziati efebi del suo mondo figurativo.

Una tale interpretazione stilistica di un tema atletico ci allontana evidentemente dal periodo classico almeno fino a fatto il IV secolo; e, oltre alla concezione, il modellato potrà circoscrivere meglio la cronologia dell'opera.

La composizione non sembra avere dei precedenti diretti, e questo gruppo ci appare isolato per quanto ho potuto ricercare. Se l'avvinghiamento potrebbe richiamare un mutilo gruppo di due lottatori o di due personaggi mitici, oggi a Oslo (figg. 8 e 9), che conserva caratteri severi, diverso ne appare il ritmo, poichè le due figure di Oslo non dovevano essere piegate e curvate come le ostiensi<sup>1</sup>. Nella numerosa serie di raffigurazioni di vari momenti della lotta sui vasi dipinti non c'è un motivo simile al gruppo ostiense; e tanto meno ve n'è nella plastica, compresi i rilievi di sarcofagi con scene di palestra dove pure troviamo diversi schemi di lotta e di pugilato tra efebi e fanciulli.

Nel periodo ellenistico specialmente nel campo dei bronzetti troviamo temi vari di lottatori che muovono da un gusto analogo a quello che detta il soggetto ostiense, ma con schemi diversi. Abbiamo a esempio l'avversario afferrato alla vita e sollevato in aria a testa in giù da un lottatore stante in un ardito bronzetto di Parigi<sup>2</sup>; abbiamo una serie di altri bronzetti da Alessandria, da Antiochia, a Firenze, a Parigi<sup>3</sup>, che ripetono un gruppo di due atleti, di cui uno inginocchiato a terra soggiacente al vincitore che, stante, gli tiene afferrato un braccio e gli piega la testa. Abbiamo varianti di un motivo di un atleta steso a terra di dorso che tenta con le gambe sollevate di reagire contro l'avversario stante<sup>4</sup>; e tutti questi tipi esprimono una ricerca di ritmi complessi, di composizioni originali e complicate, dettata dal gusto ellenistico.

Accanto a questi motivi diffusi liberamente attraverso i piccoli bronzi, l'opera plastica più significativa in questo campo rimane il gruppo marmoreo di Firenze, creazione di maggiore impegno e di tono più elevato, dovuta a un notevole artista, forse intorno alla seconda metà del III secolo a. C. Le teste sono di restauro, ma il nudo ci rivela che l'autore è un post-lisippeo, che con le sue masse muscolose contratte e tondeggianti, con l'esaltazione del volume e con l'insistente analisi del dettaglio anatomico, aspira a portare alle estreme conseguenze, a trarre il massimo effetto dal gioco plastico del nudo atletico sul solco lisippeo e già lontano dalla misura classica<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Debbo le fotografie alla cortesia del prof. H. P. L'Orange. Il gruppo è stato pubblicato anche da L. CURTIUS, in *Rend. Pont. Acc.*, XX, 1943-44, p. 264, figg. 6-8.

<sup>2</sup> CLARAC, 802, 2014 (REINACH, p. 472); S. REINACH, *Bronzes figurés*, 124, p. 211 ss.

<sup>3</sup> Cf. REINACH, *Rép. St.*, II, p. 538, I, 3, 5; III, p. 155, 10, 11; DAR.-SAGLIO, s. v. «lucta», p. 1344.

<sup>4</sup> REINACH, *Rép. St.*, II, p. 538, 6; p. 539, 4.

<sup>5</sup> A. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 572 ss.

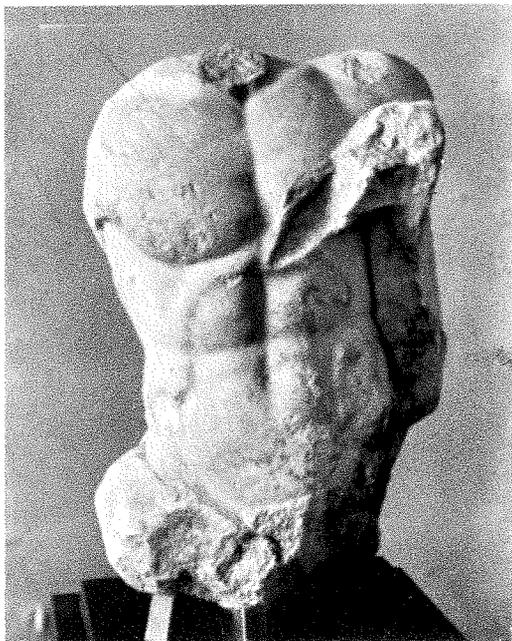


FIG. 8 - OSLO - TORSI DI LOTTATORI



FIG. 9 - OSLO - TORSI DI LOTTATORI

Insieme al guerriero di Agasias, dal nudo ancor più minutamente esasperato in ogni fibra, i lottatori degli Uffizi possono considerarsi l'espressione ellenistica più matura e più tipica del nudo atletico, il punto di arrivo di quel problema e di quel tema che erano stati impostati con tanto interesse dai maestri dei primi del V secolo, a partire da opere come, a esempio, la base con giochi atletici dal muro di Temistocle.

Il gruppo ostiense muove certamente come concetto da quella medesima corrente culturale che determina i temi dei vari gruppi atletici tardo-ellenistici diffusi in bronzetti, di cui la manifestazione più saliente e più antica rimane quella dei lottatori degli Uffizi. Di fronte a questi il gruppo ostiense, pur presentando analogie tematiche, rivela uno stile quanto mai diverso, anzi di un gusto del tutto opposto. Quanto l'artista del gruppo fiorentino tende ad accentuare e ad analizzare ogni muscolo, tanto l'artista del gruppo ostiense tende ad attenuare e a sintetizzare; l'uno quasi depella per far affiorare le masse contratte dei muscoli, l'altro riveste di carne per ammorbidire i piani; l'uno è elastico, l'altro è molle; l'uno ha proporzioni salde e forti, l'altro snelle e delicate; l'uno trae le massime possibilità espressive dal nudo atletico nella scia tradizionale classica, l'altro sfrutta il tema per tutt'altro scopo formale.

Questa concezione e questo modellato mi fanno perciò porre il gruppo ostiense non agli inizi ma alla fine dell'ellenismo. Le teste sono tipologicamente nella tradizione del IV secolo, ma la piccolezza della bocca, il mento minuto, la struttura carnosa e tondeggiante le allontanano di molto da quel tempo. La testa dell'efebo inginocchiato si può così avvicinare come gusto e come costruzione a quella della Fanciulla di Anzio, appunto perchè così delicatamente molle e con caratteri quasi più femminili che atletici. La testa dell'altro efebo, un po' più quadrata, presenta elementi generici comuni a teste tardo-ellenistiche, come a esempio quelle di

Eracle con la cerva nel gruppo bronzeo da Torre del Greco a Palermo<sup>1</sup> o di Teseo in lotta con il minotauro nel gruppo bronzeo di Berlino<sup>2</sup>, per citare confronti che appartengano anche a composizioni rientranti nella medesima cerchia del gruppo ostiense, limitando il paragone alla visione ritmica, che tende verso schemi complessi e decorativi, facendo astrazione dallo stile perchè quei gruppi svolgono ancora le formule tradizionali del nudo atletico post-lisippeo.

Il modellato e la struttura del gruppo ostiense trovano invece confronto stilistico più stretto con alcune opere create nell'ambiente più tipicamente neo-attico, e che rappresentano l'ultimo sviluppo dei presupposti prassitelici. Opere spesso eclettiche, in quanto si ispirano al linguaggio stilistico di grandi maestri rielaborandolo con gusto nuovo, con caratteri più accentuati e con accostamenti diversi, creando degli originali che non hanno precedenti diretti mentre lasciano sentire molti riecheggiamenti lontani.

Tale è il caso dell'Icaro ai Musei Capitolini<sup>3</sup>, finemente analizzato dal Mustilli, che può essere il più significativo esempio di una rielaborazione di spunti policletei nello stile attico dell'ultimo ellenismo in età romana, dove alla salda e ferma concentrazione plastica tipica del maestro del V sec. si sostituisce un molle disfacimento dei piani in un accentuato gioco carnoso di superfici sopra una struttura resa delicata e sottile. Come sensibilità del modellato sia del corpo, sia della testa, l'Icaro può costituire uno dei confronti più aderenti con i nostri lottatori.

Per il tipo della testa, per la struttura e per il senso carnoso della superficie del corpo, si può anche richiamare l'Ermete con la tartaruga di Leptis Magna (figg. 10 e 11)<sup>4</sup> rielaborazione di un tipo di cui, come mi segnala l'amico E. Paribeni, si possono citare tre copie: un torso restaurato come Apollo al Museo del Prado, molto rilavorato<sup>5</sup>, una statuetta del Museo delle Terme dalle falde del Quirinale, di stile convenzionale e corrente<sup>6</sup>, e un torso nel Pal. Guicciardini a Firenze<sup>7</sup>, tutte senza il piccolo Dioniso sulla gamba destra, che è forse un'aggiunta dello scultore della statua di Leptis, mentre questo tipo appare anche come Perseo in un gruppo con Andromeda<sup>8</sup>. Siamo con tutte queste opere di fronte a creazioni di una originalità un po' eclettica il cui gusto comincia in genere verso il II secolo a. C. con sculture come l'Efebo di Tralles, di una raffinata eleganza e di una grazia singolare<sup>9</sup>, e perdura fino a tutta l'età augustea e oltre, con una ultima ripresa in età adrianea. Il Mustilli, proprio per questa sensibilità accentuata della carnosità, ha avvicinato l'Icaro alla creazione di Antinoo.

È difficile distinguere le opere dell'ultimo ellenismo da quelle di età romana, specialmente adrianea, perchè in questa perdura la medesima visione artistica e non molto discernibili sono le differenze tecniche; come è difficile giudicare spesso se si tratti di originali o di copie.

Anche per il gruppo ostiense non si conoscono, come ho detto, altre riproduzioni, e la scultura rimane isolata, tanto che si può anche pensare a un originale di qualche scultore probabilmente greco di età romana, nonostante i difetti di proporzioni, il braccio riportato, il

<sup>1</sup> P. MARCONI, *Il Museo Naz. di Palermo*, pp. 23 e 56.

<sup>2</sup> CONZE, *38. Berl. Winckelmannsprog.*, 1878; NEUGEBAUR, *Griech. Bronzen*, Berlino, 1923, p. 15, fig. 26.

<sup>3</sup> D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, 1939, p. 93, n. 16, tav. LIII; *Boll. d'Arte*, 1934-1935, p. 466 ss.

<sup>4</sup> R. BARTOCINI, *Le Terme di Leptis*, p. 132 ss.

<sup>5</sup> *Einzelaufnahmen*, n. 1521.

<sup>6</sup> R. PARIBENI, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, 1932, p. 214 (inv. 14).

<sup>7</sup> *Einzelaufnahmen*, n. 4108.

<sup>8</sup> *Einzelaufnahmen*, n. 1074; K. F. HERRMANN, *Göttinger Winckelmannspr.*, 1851.

<sup>9</sup> G. BECATTI, «Attikà», in *Riv. Ist. Arch. e St. dell'arte*, VII, 1940, p. 75.

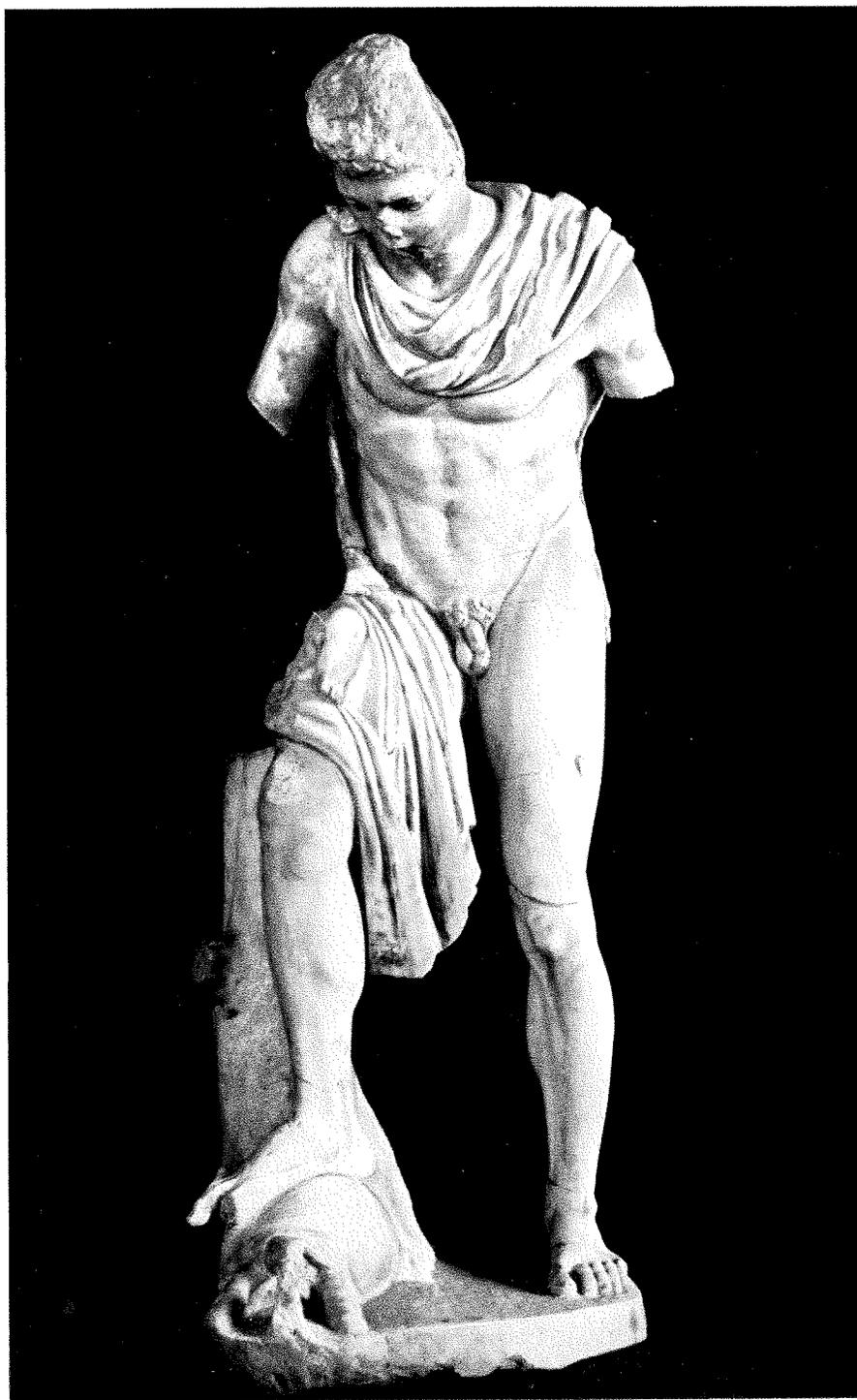


FIG. 10 - LEPTIS MAGNA - ERMETE CON TARTARUGA



FIG. 11 - LEPTIS MAGNA - ERME TE CON TARTARUGA: DETTAGLIO

verso il problema proporzionale e costruttivo, retaggio classico che si spegne solo con il tramonto del puro spirito greco e con l'allontanamento dalle vere fonti classiche in età romana quando si spostano i centri di produzione artistica.

Direi insomma che soggetto e concezione del gruppo ostiense muovono dall'ellenismo greco ma che modellato e stile rivelano una visione più sciolta e libera, più decorativa e più di effetto, più disorganica e più molle, che si inquadra meglio in un ambiente già romano.

puntello. Oltre alla larga schiera dei copisti non dovevano mancare dei greci, di non grande talento ma di grande esperienza tecnica, che tentavano creazioni nuove per la clientela romana, rielaborando con gusto personale linguaggi classici, e qualche volta giungendo ad espressioni di notevole grazia.

A Ostia abbiamo la testimonianza di Criton ateniese, che scolpisce in età forse traiana il gruppo di Mitra, di intonazione tutta classicheggiante e di tipo completamente nuovo.

Io credo che anche i lottatori ostiensi, più che una copia di un originale ellenistico, siano creazione di un greco di età adrianea, proprio per questo senso della carnosità, per questa assenza di interesse sia verso il nudo atletico, che vediamo perdurare per tutto l'ellenismo, sia

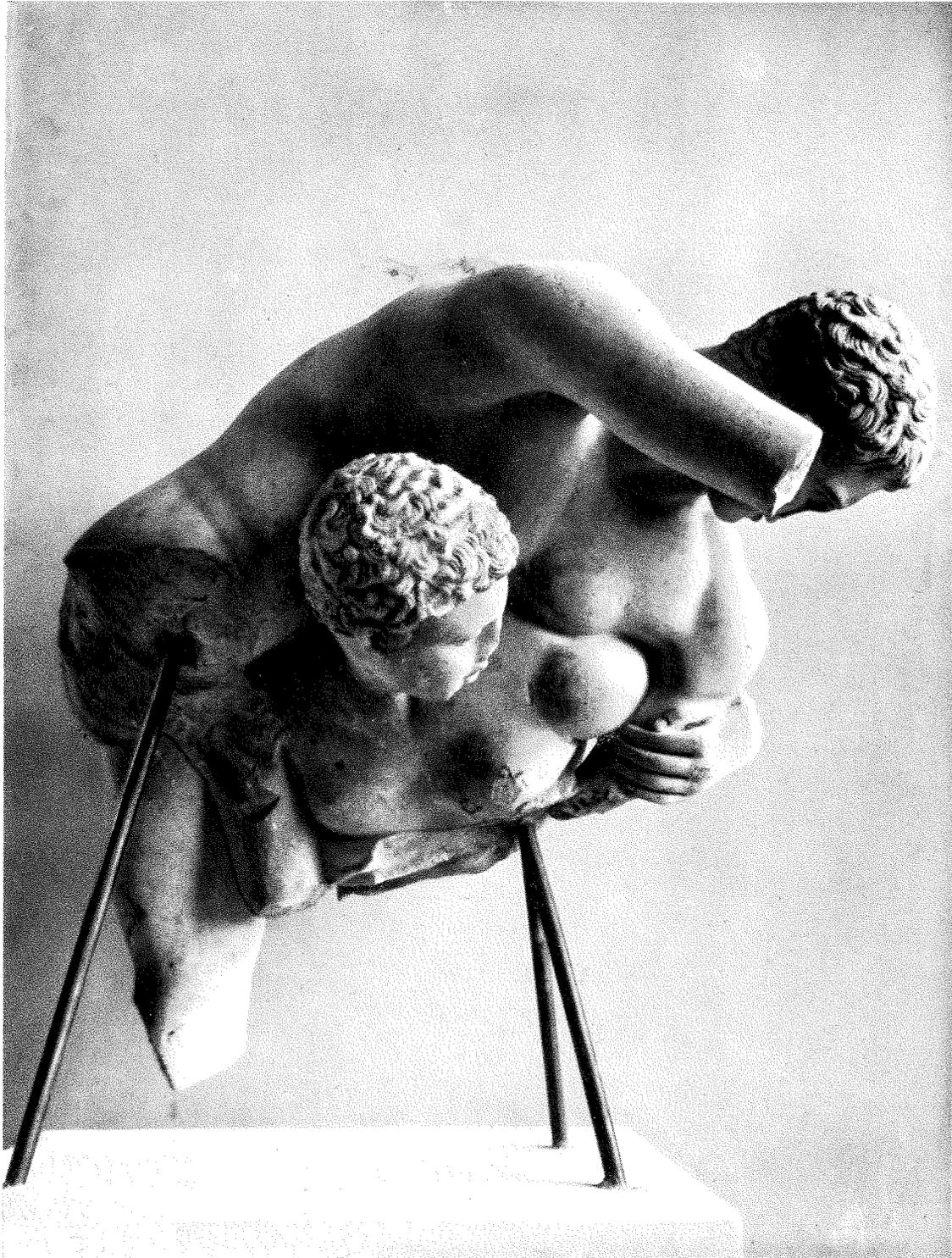
Penso perciò inutile richiamare a questo proposito i lottatori di un Aristodemo della fine del IV (PLIN., *N. H.*, XXXIV, 51), o gli atleti di Chalkosthenes (PLIN., *N. H.*, XXXIV, 87), oppure tutti gli altri artisti dell'ellenismo elencati da Plinio (*N. H.*, XXXIV, 91) fra quelli creanti *athletas autem et armatos et venatores sacrificantesque*, soggetti ellenistici di cui forse alcuni erano ritratti.

Tutte queste statue ellenistiche di atleti li immaginerei piuttosto nel solco della tradizione lisippea, come lo sono del resto i lottatori dei bronzetti già citati, mentre il gruppo ostiense rivela nel modellato un'altra visione, che mi pare indice di un ambiente e di un'epoca diversi.

Ha cioè tutti quei caratteri che maggiormente piacevano e interessavano ai Romani: il soggetto anzitutto, uno dei più accessibili alla mentalità romana per la parte che giochi ed esercizi fisici avevano nella vita; inoltre la complessità virtuosistica e decorativa della composizione, quell'ideale di grazia ellenica spinta fino a divenire quasi leziosaggine, in un certo contrasto con il soggetto atletico, infine quel gusto del modellato carnoso accentuato fino ad assumere toni veristici.

Se fosse una creazione del periodo ellenistico sarebbe più strano non trovarne alcuna eco in bronzetti, in terrecotte, in altre copie marmoree, mentre si spiega meglio il suo isolamento, così come quello di opere quali l'Icaro, se creazione originale di un modesto scultore greco, nutrito di tradizione ellenistica e operante nell'ambiente adrianeo.

GIOVANNI BECATTI



OSTIA — GRUPPO DI LOTTATORI