

IL FILOTTETE FERITO DI PITAGORA DI REGGIO

Antonio Arcudi

Secondo le fonti antiche e fino alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente, Pitagora di Reggio viene considerato il più famoso artista della Magna Grecia¹. I suoi capolavori scultorei furono apprezzati per lo stile armonioso, che unito alla minuziosa attenzione per i particolari, rendevano le sue opere uniche e riconoscibili. Pertanto non ci deve sorprendere che il suo nome venisse accostato a quello dei più importanti scultori dell'arte greca di V e IV sec. a.C., come dimostrerebbe il primo trattato di critica artistica dell'antichità, redatto da Senocrate di Sicione² e intitolato *De toreutice*, che Plinio il Vecchio riprende e riporta nella sua "Naturalis Historia". In queste opere, per quanto concerne l'evoluzione della scultura di V e IV secolo a.C., Pitagora viene posto per importanza e innovazione tecnica dietro ai celebri Lisippo e Fidia; mentre per dovizia e cura dei dettagli anatomici, davanti ad artisti del calibro di Policleto e Mirone³.

Se appare evidente il particolare apprezzamento di cui Pitagora godeva nell'antichità, per gli studiosi moderni rimane ancora un enigma da risolvere, in quanto la perdita pressoché totale delle opere in bronzo e la lacunosa testimonianza rappresentata dalla copie in marmo di età romana, non permettono di valutare pienamente il grado di innovazione che gli autori antichi attribuiscono a Pitagora. In poche parole, non è altrettanto chiaro il ruolo che egli avrebbe avuto nella fase di passaggio della scultura greca del V secolo a.C. dalla tradizione severa a quella della prima età classica. Inoltre, ad una attenta lettura delle fonti, emergono diverse criticità che si focalizzano essenzialmente sui dati biografici legati alla presunta dualità Pitagora di Samo / Pitagora di Reggio, sulla sua formazione artistica non riconducibile direttamente ad una tradizione locale di bronzisti reggini e infine sulla sua prolifica attività di scultore che ha visto Pitagora protagonista nei santuari panellenici della Grecia (Olimpia e Delfi) e nelle più influenti città elleniche di Sicilia e Italia.

Generalmente gli studiosi, basandosi quasi esclusivamente sulle testimonianze di Plinio il Vecchio⁴, Pausania⁵ e Diogene Laerzio⁶, suddividono la produzione del bronzista reggino in opere giovanili, databili grazie alle vittorie degli atleti negli agoni olimpici, e opere della maturità non databili che hanno come soggetti eroi e divinità. Pur accettando con qualche riserva questa polarizzazione della carriera artistica di Pitagora, in questo contributo ci soffermeremo su una delle opere più celebri dello scultore reggino, ovvero la statua bronzea del Filottete ferito, il tragico eroe tessalo, che grazie ad un passo di Plinio sappiamo ubicata a Siracusa.

L'attribuzione del "*claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur*"⁷ è dovuta a una felice intuizione di Gotthold Lessing⁸, che nel suo saggio di critica estetica intitolato "Laocoonte - ovvero dei confini della pittura e della poesia" del 1766, identifica nel "claudicante" la statua del dolorante Filottete. L'entusiasmo generato dall'interpretazione del passo pliniano di Lessing, avvierà una vivace fase di studi su Pitagora di Reggio di tipo enciclopedico, che avrà il suo climax con la monumentale opera filologica dello studioso tedesco Johannes Overbeck⁹ del 1868 intitolata "Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen". Questa raccolta sistematica di tutte le fonti antiche che riportano informazioni e

1 M. Bieber, Pythagoras, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, XXVII, Leipzig, 1933, p. 483

2 L. Venturi, Storia della critica d'arte, 10° ed., Torino, 2000, pp. 47-58.

3 N.H., XXXIV, 49; DNO 668.

4 N.H., XXXIV, 49, 59-60.

5 VI, 4, 3; 6, 1; 6, 4; 7, 10; 13, 1; 13, 7; 18, 1.

6 VIII, 46-47.

7 N.H. XXXIV, 59.

8 G.E. LESSING, Laokoon, 2° ed., Berlin, 1876.

9 J. OVERBECK, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig, 1868, pp. 489-507.

aneddoti sugli artisti greci di V e IV secolo a.C., resta ancora oggi una solida base di partenza per tutti gli studiosi che vogliono realizzare lavori monografici o di approfondimento sulle figure artistiche più rappresentative dell'antica Grecia¹⁰. Nel caso specifico Overbeck raccoglie la già citata testimonianza di Plinio il vecchio¹¹ e un passo di un anonimo epigrammista della *Antologia Planudea*¹², che probabilmente accenna al grande realismo con cui la statua del Filottete ferito trasmetteva la sofferenza dell'eroe rappresentato. Anche se le testimonianze evidenziate da Overbeck ci danno un quadro descrittivo abbastanza limitato dell'opera, appare evidente che l'unica statua dell'eroe claudicante nota attraverso le fonti antiche è quella realizzata da Pitagora di Reggio¹³. Per gli studiosi la scultura viene considerata per andamento e forma quella di più facile lettura per una eventuale ricostruzione, grazie principalmente al cospicuo numero di gemme che ritraggono come soggetto Filottete [fig.1]¹⁴.



Figura 1 Gemme che hanno come soggetto Filottete, Roma, collezione privata.

Infatti l'eroe conosce un duraturo successo nel repertorio glittico, che partendo dalla fine del V a.C. arriva con continuità anche in ambienti etrusco-romani fino al I sec. a.C.. Gli episodi principali del mito che vengono rappresentati sulle gemme sono essenzialmente tre: il morso del serpente, l'abbandono sull'isola di Lemno e la cura della gamba ferita. Dei tre episodi, quello di maggior fortuna è rappresentato dalla vicenda dell'abbandono da parte dei compagni a causa del fetore emanato dalla ferita infetta dell'eroe. Di questo episodio, sono stati individuati almeno tre schemi iconografici già alla fine dell'800¹⁵: il Filottete malfermo e zoppicante, probabilmente ispirato o dalla statua di Pitagora di Reggio o a un da un dipinto del pittore Aristofonte, citato da Plutarco¹⁶ e fratello del ben più noto Polignoto; il Filottete seduto e sofferente, come probabilmente venne immortalato in un dipinto di Parrasio (menzionato nell'*Antologia Palatina*¹⁷); e in fine, il Filottete supino e intento a ventilare la ferita con delle piume di uccello, per attenuare il bruciore provocato dal veleno del serpente.

10 Nel 2014 è stata pubblicata una nuova e aggiornata versione dell'opera di Overbeck, il "Der neue Overbeck: Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen" (abbr. DNO). Questa edizione, va ben oltre essere una semplice revisione o aggiunta di nuove fonti (come possono essere, ad esempio, il "Gnomologio Vaticano epicureo" o gli epigrammi del poeta ellenistico Posidippo di Pella) e tenendo conto della ricerca avviata da Overbeck, è andata incontro alle nuove esigenze degli studiosi, arricchendo l'opera con le più recenti conoscenze negli ambiti dell'epigrafia, della filologia e dell'archeologia del mondo classico.

11 Overbeck, 499; DNO 669.

12 "Di Poeta ignoto alla statua di Filottete.

Odioso mi è fra i Greci lo scultore, è un altro Odisseo, che mi ha ricordato l'orrendo e funesto morbo.
Non bastavano pietra, cenci, sangue, ferita, sofferenza; ma nel bronzo ha rappresentato anche il dolore."
Anthol. Pal. IV, Plan 112; Overbeck, 505; DNO 1661.

13 A. De Franciscis, Pythagoras di Reggio, Reggio Calabria, 1986, p. 55

14 A. Corso in C. Plinio Secondo, Storia Naturale, V. Mineralogia e Storia dell'arte (libri XXXIII – XXXVII), p. 181, n. 59.7, Torino, 1988.

15 L. A. Milani Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata, Firenze, 1879, pp. 60-108.

16 Quaest. Conv., V,1, 2; De Aud. Poet., III, 3.

17 Ant. 16, 111 e 113; DNO 1661.

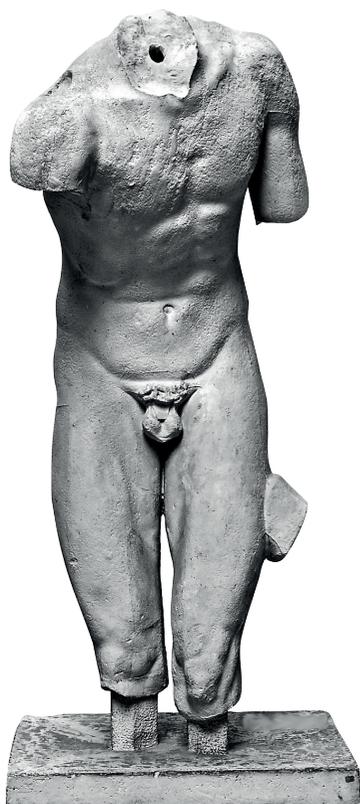


Figura 2 Il Torso Valentini, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo.



Figura 3 Discobolo Ludovisi, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.

Anche se le variabili degli schemi iconografici appena descritti si presentano numerose, alcune caratteristiche della figura di Filottete si mantengono costanti e funzionano come attributo identificativo dell'eroe: primo elemento è rappresentato ovviamente dalla ferita al piede (o molto raramente alla gamba), evidenziata dal bendaggio o, quando la fasciatura non è presente, evocata dalla presenza di un bastone (a volte anche due) utilizzato come stampella per camminare, o della ventilazione con le piume di uccello; secondo elemento è rappresentato dall'arco di Eracle, quasi sempre presente insieme alle frecce e/o alla faretra. A questi elementi si devono aggiungere dei tratti costanti della tradizione iconografica dell'eroe, quali la barba e i capelli lunghi e incolti, che evocano la sua esclusione dal mondo civilizzato. Dunque Filottete è rappresentato nelle gemme come l'eroe ferito e abbandonato, che riesce a sopravvivere in una terra selvaggia e inospitale, come l'isola di Lemno, grazie all'infallibile arco ricevuto in eredità da Eracle. Arma che, così come riporta il mito, si rivelerà indispensabile per la caduta di Troia e porterà Odisseo (colui che aveva deciso e convinto l'armata achea ad abbandonare Filottete) a Lemno per ricondurre l'eroe tra le schiere dell'esercito greco, portando a compimento il vaticinio oracolare di Eleno¹⁸.

Invece per quanto riguarda la possibilità di risalire al modello originale della statua, basandosi sullo studio comparativo delle copie in marmo di epoca romana, una buona parte degli esperti capitanata dall'archeologo francese Henri Lechat¹⁹, è propensa a vedere nel "torso Valentini" [fig.2] la più attendibile replica della scultura originale di Pitagora. Mentre un'altra serie di esperti, guidata dallo studioso tedesco Ernst Langlotz²⁰, ritrova echi dell'arte pitagorica nel "discobolo

18 S. Toso, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma, 2007, pp 64-68.

19 H. LECHAT, *Pythagoras de Rhégion*, *Annales de l'Université de Lyon*, nouvelle série, fascicule 14, Lyon-Paris, 1905, pp. 22, 57-92.

20 E. LANGLOTZ, *Frühgriechischen Bildhauerschulen*, Neurnberg, 1927, p. 147.

E. LANGLOTZ, *Der triumphierende Perseus*, Opladen, 1960, pp. 17-43.

Ludovisi” [fig.3], utilizzando l’erma come modello base dal quale ricavare elementi utili per risalire alla maggior parte delle opere di Pitagora. Oggi siamo in grado di affermare che probabilmente la via tracciata dal Lechat è quella che più si avvicina alla possibilità di ricostruire oggettivamente la statua di Pitagora di Reggio, in quanto l’ipotesi avanzata dal Langlotz, col tempo si è dimostrata debole e rivedibile su buona parte dei suoi punti fondamentali. Infatti il discobolo della collezione Ludovisi del museo Nazionale Romano, caratterizzato da una massiccia e slanciata carica di movimento, ha rappresentato (malgrado le limitazioni dovute alla formulazione in erma) un vero caposaldo per gli studi dell’arte pitagorica. Ma secondo studi recenti l’erma discenderebbe da un modello riconducibile ad una replica a figura intera rinvenuta a Side [fig.4]²¹, in Asia Minore, che se da un lato ha reso possibile una lettura più completa del tipo originario della scultura, dall’altro ha posto nuovi quesiti interpretativi che hanno reso traballante tutta la teoria langlotziana. Infatti la sua scoperta, avvenuta precisamente in una bottega di copisti attiva in età antonina, dove è stata riscontrata una notevole presenza di prodotti di tradizione attica, induce ad ipotizzare che il modello originale della statua si doveva trovare proprio ad Atene. La statua rappresenterebbe in modo inequivocabile la figura di un discobolo colto al momento di massima tensione, con le braccia protese verso l’alto prima del lancio del disco, in uno schema iconografico riscontrabile sia nell’arte ceramografica di tradizione attica, sia attraverso

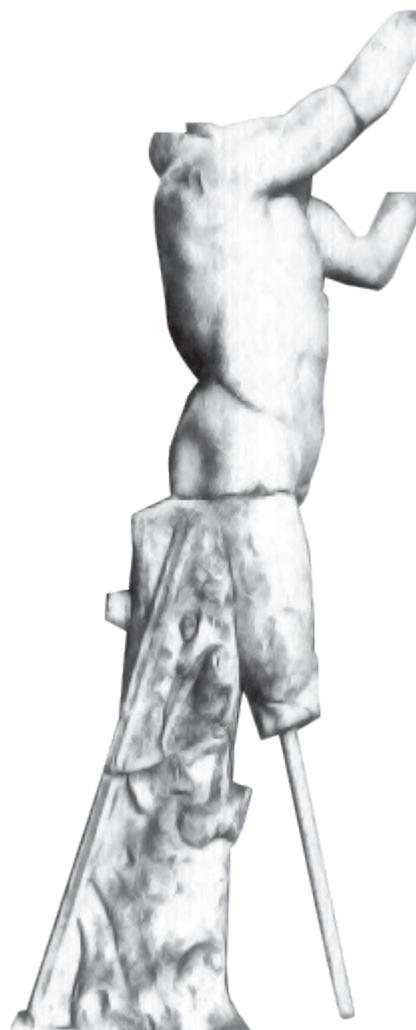


Figura 4. Discobolo di Side, Side, Museo Archeologico.

il confronto con la bronzistica di piccole dimensioni e la numismatica. Pertanto vanno ripensati tutti i collegamenti fatti con l’arte di Pitagora di Reggio, in quanto allo stato attuale delle nostre conoscenze nessuna fonte antica attesta l’attività dello scultore in Attica o nella città di Atene. Invece, per quanto riguarda lo stile scultoreo della statua, i rimandi all’ambiente attico sembrano rappresentare una più corretta e puntuale identificazione del modello originale, aiutandoci a comprendere meglio le motivazioni che avrebbero spinto committenti romani a scegliere questi modelli: in questo contesto l’erma Ludovisi va riconosciuta, insieme alla sua replica di Side, come la statua dell’atleta Phayllos di Crotona esposta sull’acropoli di Atene. L’identificazione proposta viene sviluppata sulla base di confronti con la pittura vascolare attica, riferibili proprio a Phayllos. Infatti la figura dell’eroe, l’unico dei Greci d’Occidente ad accorrere in aiuto dei connazionali nella battaglia di Salamina, ben si sposava con la propaganda imperiale filoellenica concepita dall’imperatore Adriano²².

Invece diverso e più interessante diventa, per il nostro assunto, il busto maschile del Museo Nazionale Romano noto ai più come il “torso Valentini”. Scoperto a Roma alla fine dell’800 e posto nel Palazzo Valentini dopo essere stata erroneamente identificata e restaurata come Diomede [fig.5]²³, la statua, mancante della testa, delle braccia rotte quasi all’attacco e delle gambe rotte sotto il ginocchio, veniva ripristinata nei primi decenni del 900 alla primitiva condizione e posta

E. LANGLOTZ, Studien zur nordostgriechischen Kunst, Mainz, 1975, pp. 130-172.

21 J. INAN, Three Statues from Side, in Antike Kunst, XIII, Basel/Schweiz, 1970, pp. 17-33.

22 S. PAFUMI, Faillo di Crotona e il discobolo Ludovisi: un motivo della propaganda adrianea?, «Prospettiva», voll. 98-99, Firenze, 2001, pp. 2-20.

23 F. de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, Tome 5ème, Paris 1851, p.70, n. 2025, tav. 830.



Figura 5. Il Torso Valentini restaurato come *Dio-medede Palladioforo*.



Figura 6. Veduta dorsale del Torso Valentini.

nell'attuale sede. L'identificazione con il Filottete proposta e sostenuta nella brillante monografia del Lechat su Pitagora di Reggio del 1905, è ormai sostenuta dalla maggior parte degli studiosi. L'identificazione dell'archeologo francese è fondata sullo studio ponderato del rendimento anatomico e sull'innovazione che la statua presentava rispetto alle forme tipiche dell'età tardo arcaica e dell'età severa, che porta a una datazione dell'opera nel ventennio 470-450 a.C. In altri termini, visto il contesto storico, per Lechat il torso Valentini starebbe a dimostrare che Pitagora tentò prima di Mirone, "suo rivale e pari", la rappresentazione del corpo umano in movimento, ma che vi riuscì solo in quelle parti del corpo impegnate direttamente nell'azione. Infatti secondo lo studioso francese, il movimento che si percepisce nella parte superiore del corpo della statua, non si avverte nella fasce muscolari delle parti addominali, lasciando l'opera in una sorta di "im maturità e imperfezione"²⁴

Anche se le conclusioni del Lechat sono ancora oggi valide, bisogna tenere conto delle successive osservazioni fatte da altrettanto validi studiosi come Sebastiana Lagona²⁵, che pur concordando con i risultati degli studi dell'archeologo francese, fornisce utili considerazioni sulla datazione del monumento. Pur appartenendo per forma allo stile severo, per l'archeologa siciliana, il torso Valentini presenta un'attenzione per il movimento che non si limita soltanto a riprodurre la tensione dei muscoli in azione, come si può notare nell'arte mironiana, ma si definisce con la figura nello spazio in una profondità tridimensionale, dove volume anatomico e movimento provano a superare quella visione frontale, tipica della figura tardo arcaica-severa. Quest'opera, con la torsione del busto e della testa (come dimostra l'inclinazione della base del collo) offre una nuova prospettiva non riscontrabile nelle altre statue di stile severo. A questo si deve aggiungere il particolare rendimento del movimento dei muscoli delle spalle, che appaiono divisi in quattro settori di cui nessuno è uguale all'altro, ma che si contrappongono tuttavia a due a due chiasticamente ed appaiono quindi in viva tensione. I glutei sono resi realisticamente, con uno in riposo assoluto e corrispondente alla gamba ferita, rispetto all'altro più rigido che sostiene il peso del corpo [fig.6]. I muscoli delle cosce anteriori sono allungati ed accentuano l'estensione delle gambe, in modo evidente rispetto alle dimensioni del torace. Inoltre, i peli del pube, rappresentati in modo accurato, richiamano la tendenza naturalistica mostrata dall'artista per lo studio anatomico del torso. Dunque l'interesse per lo spazio e la precisione anatomica, associata ad una disposizione degli elementi del corpo, espressi in funzione del movimento ritmico, rendono

originale questa statua rispetto alle altre di stile severo. Ad esempio, questi elementi innovativi non si riscontrano neanche nel discobolo di Mirone, che, pur piegandosi per lanciare il disco, si chiude con il movimento delle braccia in un piano dentro il quale tutta la figura resta schiacciata in una dimensione frontale. Alla luce di queste osservazioni si giustifica l'entusiasmo degli antichi per la

24 H. LECHAT, Op. cit., Lyon-Paris, 1905, passim.

25 S. LAGONA, Pythagoras di Reggio. Cronologia e identificazione delle opere, in *Cronache di Archeologia e di storia dell'arte*, 6, Catania, 1967, pp. 7-77.





Figura 7. Torso Valentini, ricostruzione Lechat.

produzione di Pitagora e risultano più chiari i giudizi espressi sulla sua arte. In questo contesto il torso Valentini consente di individuare quella corrente artistica nella quale si inserisce il ritmo pitagorico, che condurrà la scultura greca ad un indirizzo nuovo, osannato negli epigrammi del poeta Posidippo²⁶, e che porterà col suo ulteriore sviluppo a Lisippo: infatti con il maestro originario di Sicione il processo di naturalizzazione anatomica della scultura sarà portato alla sua più completa realizzazione.¹⁵

Così Pitagora aveva rotto per primo i limiti delle due dimensioni già nella prima metà del V secolo a.C. e per questo veniva celebrato come precursore di un linguaggio nuovo nel quale Senocrate, pur non inscrivendolo ad un canone artistico in senso assoluto, riconosceva di certo uno stile artistico ben definito.

Considerato che il torso è una copia ellenistica di una statua in bronzo di V secolo a.C. (lo attestano alcuni particolari tipici della lavorazione in bronzo come i peli pubici e il sostegno laterale), è possibile individuare il soggetto che essa rappresenta nel Filottete di Siracusa, grazie all'atteggiamento della statua. Infatti l'opera si presta molto facilmente alla ricostruzione dell'eroe chino e zoppicante, che si aiuta con il supporto di uno bastone (o di due secondo la ricostruzione del Lechat [fig.7]) e come ampiamente già visto, è molto noto nell'arte della glittica [fig.8]. La stessa opera sembra riprodotta in un piccolo bronzo di Catania identificato anch'esso come Filottete, in quanto si presenta curvo in avanti, in uno schema quasi identico a quello del torso Valentini, dove regge nelle mani due frammenti di bastoni²⁷.

L'epoca della sua esecuzione è probabilmente quella della tirannide di Ierone, quando Siracusa fu ornata di molti monumenti. Poiché il rapporto fra Pitagora di Reggio e il Dinomenide è ben attestato dalle testimonianze di Pausania²⁸ e di Diodoro Siculo²⁹, stando ai quali lo scultore avrebbe eseguito ad Olimpia la statua di Astilo di Crotona, un atleta vincitore in tre edizioni consecutive degli agoni olimpici, che per compiacere e ingraziarsi il potente Ierone, si sarebbe presentato nelle due ultime edizioni come siracusano e non come crotoniate; è ragionevole ipotizzare che Pitagora abbia realizzato a Siracusa per conto del tiranno la statua del Filottete ferito che vantava in ambito siceliota un seguito culturale ravvivato dal Dinomenide per fini propagandistici. Infatti la statua potrebbe essere stata commissionata per favorire l'accostamento a Filottete di Ierone, che proprio in quel periodo, sofferente e presumibilmente malfermo, sarebbe accorso in difesa dei Cumani contro la minaccia etrusca³⁰, così come l'eroe avrebbe soccorso, benché claudicante, i Greci a Troia. Ulteriori conferme si possono cogliere in Pindaro³¹, che, in un suo componimento poetico, celebra nel 470 a.C. la vittorie di Ierone a Cuma e a Imera, descrivendo il tiranno sofferente di calcoli vescicali, come un novello



Figura 8. Gemma con Filottete, Parigi, Museo del Louvre.

26 G. BASTIANINI, C. GALLAZZI, Posidippo di Pella. Epigrammi, P. Mil. Vogl. VIII 309 col. X 8-15, Milano, 2001.

27 S. LAGONA, Op. cit., Catania, 1967, passim.

28 6, 13,1; DNO 670.

29 Diod. Sic., XI, 1.

30 Diod., 11, 51

31 Pyth., 1, 5051.

Filottete³². Tale accostamento, visti la malattia di Ierone e il suo risolutivo intervento militare, potrebbe essere stato suggerito al poeta proprio dalla presenza della statua di Pitagora di Reggio a Siracusa. In questo modo il poeta ci fornisce un range cronologico che ha come *terminus post quem* la battaglia di Cuma del 474 a.C. e come *terminus ante quem* il 470 a.C.

32 G. Nenci, Filottete in Sicilia, in *Épéios et Philoctète en Italie, Données archéologiques et traditions légendaires*, Napoli, 2015, p. 134. n9. Sulla calcolosi vescicale di Ierone, si vedano i seguenti autori: Schol. Pyth., 1, 89; Plut., Pyth. or., 19. Cf. Pind., Pyth., 1, 5051 *νῦν γε μὰν/τὰν Φιλοκτῆταο δίκαν ἐφέπων ἐστρατεύθη*.

Inoltre consultando il professor Franco Mosca, ordinario di patologia chirurgica presso l'Università di Pisa, Nenci avrebbe avuto la conferma che la calcolosi vescicale può essere connessa ad un trauma, che per l'allettamento prolungato può produrre un dismetabolismo calcico con conseguente precipitazione di sali di calcio nell'urina, provocando così la claudicatio.

Bibliografia

- AA.VV.**, Pythagoras von Samos, in *Der neue Overbeck: die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Berlin, 2014, pp. 668-696.
- G. BASTIANINI, C. GALLAZZI**, Posidippo di Pella. Epigrammi, Milano, 2001.
- M. BIEBER**, Pythagoras, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig, 1933, p. 483
- A. CORSO** in C. Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V. Mineralogia e Storia dell'arte (libri XXXIII – XXXVII), p. 181, n. 59.7, Torino, 1988.
- F. DE CLARAC**, *Musée de sculpture antique et moderne*, Tome 5ème, Paris 1851, p.70, n. 2025, tav. 830
- A. DE FRANCISCIS**, Pythagoras di Reggio, Reggio Calabria, 1986.
- S. LAGONA**, Pythagoras di Reggio. Cronologia e identificazione delle opere, in *Cronache di Archeologia e di storia dell'arte*, 6, Catania, 1967, pp. 7-77.
- J. INAN**, Three Statues from Side, in *Antike Kunt*, XIII, Basel/Schweiz, 1970, pp. 17-33.
- E. LANGLOTZ**, *Frühgriechischen Bildhauerschulen*, Neurnberg, 1927, p. 147.
- E. LANGLOTZ**, *Der triumphierende Perseus*, Opladen, 1960, pp. 17-43.
- E. LANGLOTZ**, *Studien zur nordostgriechischen Kunst*, Mainz, 1975, pp. 130-172.
- H. LECHAT**, Pythagoras de Rhégion, *Annales de l'Université de Lyon*, nouvelle série, fascicule 14, Lyon-Paris, 1905, pp. 22, 57-92.
- G.E. LESSING**, *Laokoon*, 2° ed., Berlin, 1876.
- L. A. MILANI**, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, Firenze, 1879, pp. 60-108.
- G. NENCI**, Filottete in Sicilia, in *Épéios et Philoctète en Italie*, *Données archéologiques et traditions légendaires*, Napoli, 2015, pp. 131-135.
- J. OVERBECK**, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868, pp. 489-507.
- S. PAFUMI**, Faillo di Crotona e il discobolo Ludovisi: un motivo della propaganda adrianea?, «*Prospettiva*», voll. 98-99, Firenze, 2001, pp. 2-20.
- S. TOSO**, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma, 2007, pp. 64-68.
- L. VENTURI**, *Storia della critica d'arte*, 10° ed., Torino, 2000, pp. 47-58.