

Danzare con le immagini

Aperçues è uno dei libri più singolari di Georges Didi-Huberman¹. Raccoglie numerosi testi brevi (ognuno dei quali reca un proprio titolo e una precisa data di composizione) che riguardano immagini, non tanto analizzate per esteso quanto piuttosto «intraviste» (è questo il significato del titolo). Il medesimo concetto viene ribadito nell'epigrafe, tratta da un discorso del poeta tedesco Paul Celan: «E cosa sarebbero allora le immagini? Ciò che una volta, e ogni volta è l'unica volta, è soltanto qui e ora, viene intravisto e ha da essere percepito»². Conviene parlare genericamente di immagini perché, nella sua vasta produzione saggistica, Didi-Huberman non si è interessato soltanto alle opere d'arte pittoriche o scultorie – antiche, moderne o contemporanee che siano –, ma ad ogni sorta di elementi visivi (stampe, manifesti, fotografie, video, film, ecc.). Egli potrebbe, come Baudelaire, definire le immagini «la mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione»³, nel senso che le considera, oltre che come fonte di fascino, anche come oggetto di un'inesausta riflessione.

È questo uno dei motivi per cui è ormai invalsa la tendenza a far rientrare le sue opere, oltre che nell'ambito della critica d'arte, pure in quello della filosofia. Del resto, dal suo punto di vista, il primo campo presuppone il secondo: «Lo storico dell'arte, in ogni suo gesto, umile, complesso o consuetudinario che sia, non smette mai di operare delle *scelte filosofiche*. Queste lo guidano, lo aiutano silenziosamente a decidere in

¹ G. Didi-Huberman, *Aperçues*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

² Seguiamo la traduzione francese usata dall'autore; cfr. comunque P. Celan, *Il meridiano* (1960), in *La verità della poesia*, tr. it. Torino, Einaudi, 1993, p. 17.

³ C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* (1861-1865), in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 701 (tr. it. *Il mio cuore messo a nudo*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1441; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

caso di dilemma, costituiscono in astratto la sua eminenza grigia – anche e soprattutto quand’egli non lo sa»⁴. Meglio allora esserne consapevoli e cercare di sviluppare idee innovative, come appunto fa Didi-Huberman. Certo, capita spesso che i filosofi diffidino del visibile: «A partire da Platone, le immagini vengono accusate di indurre, di produrre l’errore e l’illusione. Accontentiamoci di ammettere che veicolano assai spesso qualcosa come un *non-sapere*. Ma il non-sapere non è, rispetto al sapere, ciò che l’oscurità completa sarebbe rispetto alla piena luce. Il non-sapere s’immagina, si pensa e si scrive. Diventa allora qualcosa di diverso dal “nulla” del semplice misconoscimento o della semplice oscurità: diventa la notte che si muove, in cui deboli *lucori* passano, meravigliandoci, nel buio, e ci rendono desiderosi di rivederli. Come le lucciole, per esempio, quando fanno danzare una notte estiva»⁵.

Questi insetti, per via del loro luminoso apparire-sparire, possono far pensare a creature femminili affascinanti, come la *Passante* che Baudelaire evoca in una sua poesia, commentata con finezza da Walter Benjamin: «In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta. [...] L’estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all’ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l’attimo dell’incanto»⁶. Immagini di questo tipo comparivano anche in opere d’arte precedenti: è il caso della fanciulla raffigurata in un bassorilievo antico che si conserva ai Musei Vaticani, al quale lo scrittore Wilhelm Jensen si è ispirato per la novella *Gradiva* (sulla quale verte un celebre saggio di Freud), ed è il caso della «Ninfa» studiata dallo storico dell’arte Aby Warburg, a partire da un’ancella che reca un cesto di frutta presente in un affresco di Domenico

⁴ G. Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 13 (tr. it. *Davanti all’immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell’arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 31).

⁵ *Aperçues*, cit., p. 12. La nozione di «non-sapere» è desunta da Bataille, mentre la frase finale rinvia a un volume dello stesso Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (tr. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010).

⁶ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in *Opere complete*, vol. VII, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, p. 391; cfr. C. Baudelaire, *À une passante* (1860), in *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 92-93 (tr. it. *A una passante*, in *I fiori del male*, in *Opere*, cit., pp. 189-191).

Ghirlandaio⁷. Oppure in opere successive, come l'*American Girl in Italy* ritratta in una foto di Ruth Orkin mentre passa in mezzo a un folto gruppo di uomini che la guardano⁸. In ogni caso, si tratta sempre di figure dinamiche, giovani donne colte nell'atto di camminare, dunque al tempo stesso attraenti e inafferrabili.

Ma le «intraviste» costituiscono pure un «genere letterario disperso-rapido, multiforme e senza progetto, in margine o di traverso rispetto alle [...] “grandi” ricerche ostinate-pazienti»⁹. Questa forma di scrittura consiste dunque in annotazioni succinte e disparate (appunti di lettura, recensioni, pagine di diario, ricordi di viaggio, lettere, ecc.), non presentate in base all'ordine cronologico di composizione, ma rimontate in modo da rendere visibili i nuclei tematici, o meglio «le inquietudini persistenti, le sollecitazioni a pensare»¹⁰. Non è un caso che Didi-Huberman elogi libri filosofici composti di testi brevi, come *Strada a senso unico* di Benjamin o *Tracce* di Bloch¹¹. La sua attenzione peraltro non si limita ai dati visivi, ma investe anche le immagini intese stavolta nel senso di metafore, simboli, rappresentazioni mentali, che ritrova nei numerosissimi testi (letterari, saggistici, filosofici, psicoanalitici) in cui la sua passione per la lettura lo porta ad imbattersi. I due campi, visivo e linguistico, non vanno certo contrapposti, anzi si tratta di prestare attenzione, nel contempo, «alla *consistenza visuale* dell'immagine al di là della sua funzione strettamente rappresentativa, così come alla *potenza immaginativa* del linguaggio al di là della sua funzione strettamente argomentativa»¹².

⁷ Cfr, *Aperçues*, cit., pp. 159-161; W. Jensen, *Gradiva. Una fantasia pompeiana* (1903) e Sigmund Freud, *Delirio e sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen* (1906), entrambi in W. Jensen - S. Freud, *Gradiva*, tr. it. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992; André Jolles - Aby Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere* (1900), tr. it. in «aut aut», 321-322, 2004, pp. 46-52.

⁸ Cfr, *Aperçues*, cit., pp. 203-205 (la fotografia è stata scattata a Firenze nel 1951).

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 24, nonché W. Benjamin, *Strada a senso unico* (1926), in *Opere complete*, vol. II, tr. it. Torino, Einaudi, 2001, pp. 409-463 ed Ernst Bloch, *Tracce* (1930), tr. it. Milano, Coliseum, 1989.

¹² *Aperçues*, cit., p. 61.

Ciò è tanto più vero nel caso di *Aperçues*, perché il volume, a differenza degli altri dell'autore, non presenta alcuna illustrazione, dunque tutti gli elementi visivi vengono evocati soltanto tramite le parole. È indicativo il fatto che, in uno dei brani, Didi-Huberman polemizza col filosofo Jacques Rancière, il quale diffida della «fascinazione – associativa, visuale, fantasmatica – inerente alla “poesia” di certi vocaboli o di certe immagini»¹³, facendogli notare che, assumendo tale atteggiamento, si rischia di ricadere nell'ingenua credenza nella possibilità di un linguaggio, verbale o visivo, univoco. Tutto, invece, è assai più complesso: «L'immagine richiama il sensibile, ma il sensibile implica il corpo, il corpo si agita con gesti, i gesti veicolano emozioni, le emozioni sono inseparabili dall'inconscio, e l'inconscio stesso presuppone un intreccio di tempi psichici, di modo che è tutta la modellizzazione del tempo e della storia, inclusa quella politica, che una sola immagine può rimettere in gioco o in questione»¹⁴.

È la lezione che Didi-Huberman ha appreso dal principale dei suoi maestri, Aby Warburg, evocato in vari testi di *Aperçues* e, più in generale, oggetto di numerosi studi del saggista francese¹⁵. Non si tratta infatti di rapportare la filosofia all'arte con la pretesa di «riunire un insieme di criteri che ci esporrebbe, come in una vetrina, il concetto “arte” finalmente dimostrato, epurato – tramite giudizi discriminatori – dalle sue innumerevoli scorie»¹⁶. Warburg, in tutti i suoi scritti, ha evidenziato come convenga procedere in tutt'altro modo. Ad esempio ha analizzato un dipinto celebre, la *Primavera* di Botticelli, «rivelando le “fonti” filosofiche, letterarie, politiche o rituali del quadro al solo scopo di far comprendere allo storico l'essenziale *fluidità* delle “influenze”, delle “correnti” all'opera, e allo studioso di estetica l'essenziale *fluidità* delle immagini stesse in quanto votate a un movimento di incessanti metamorfosi»¹⁷. Dunque non basta limitarsi a

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵ Basterà ricordare il principale, l'ampio volume *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

¹⁶ *Aperçues*, cit., p. 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56. Il riferimento è ad A. Warburg, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli* (1893), in *La rinascita del paganesimo antico*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1966; 1996, pp. 1-58.

trovare i testi, o le immagini simili, che possono contribuire a spiegare i vari particolari di un dipinto, credendo – alla maniera di Panofsky – di aver ottenuto così «una specie di *adaequatio imaginis ad intellectus* soddisfacente per il pensiero estetico»¹⁸. Occorre, restando fedeli al ben più vasto progetto warburghiano, saper varcare i confini della critica d'arte e ritenere che «un'*estetica* degna di questo nome non possa che essere *antropologica*»¹⁹.

Un altro elemento che Didi-Huberman desume da Warburg è l'attenzione rivolta alle «formule di pathos», ossia alle emozioni che si traducono in gesti e atteggiamenti rimasti spesso inalterati attraverso i secoli e i millenni, sicché li si può ritrovare tanto nelle opere artistiche dell'antichità quanto, ad esempio, nei film di Ejzenštejn o di Pasolini. Il saggista francese è incline a valorizzare al massimo tali elementi «patetici», dunque dissente (a torto, ci sembra) da chi come Roland Barthes guardava con sospetto alle scene di lamentazione, dalla gestualità troppo enfatica, in una pellicola celeberrima come *La corazzata Potëmkin*²⁰. Procedendo in questo modo, secondo Didi-Huberman, si finirebbe «col mettere in dubbio questo genere di immagini tragiche *in generale*»²¹.

È vero infatti che ciò che vediamo, ad esempio in certe fotografie, può risultare doloroso, in sé o per le situazioni (individuali o collettive, storiche o attuali) a cui rimanda. Il titolo di una delle sezioni di *Aperçues – Par blessures (temps qui frappent)* – intende sottolineare appunto il fatto che talvolta le immagini feriscono o colpiscono chi presta ad esse un'attenzione consapevole. Basti pensare a quelle relative alla Shoah, le cui

¹⁸ *Aperçues*, cit., p. 58. Di Panofsky, cfr. almeno *Studi di iconologia* (1939), tr. it. Torino, Einaudi, 1975.

¹⁹ *Aperçues*, cit., p. 58.

²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 123. L'analisi del film di Ejzenštejn del 1925 e la polemica con Barthes sono sviluppate da Didi-Huberman in *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

²¹ *Aperçues*, cit., p. 135.

implicazioni erano già state prese in esame dall'autore in un'opera precedente, *Images malgré tout*²². E proprio sulle quattro foto commentate in quel volume Didi-Huberman ha modo di tornare, perché di recente si è scoperto il nome dell'ebreo che le aveva scattate, pochi giorni prima di essere ucciso dai nazisti²³. Nelle stesse pagine, l'autore ricorda che alcuni componenti della propria famiglia erano stati deportati, e in particolare che il nonno, Jonas Huberman, aveva trovato la morte ad Auschwitz²⁴. Allo stesso titolo, vengono commentati i disegni realizzati dai deportati, siano essi adulti o bambini. Ed anche riguardo alle vittime morte in tenera età nei campi di sterminio tornano stranamente ad apparire le lucciole. Nel 1943 una donna, Kamila Rosenbaum, era solita raccontare ai bambini ebrei del campo di Terezin una fiaba cecoslovacca sulle avventure di un ragazzo-lucciola. Da essa era stato tratto un piccolo spettacolo con accompagnamento musicale, interpretato dai fanciulli stessi, che danzavano imitando il volo delle lucciole: «Lo spettacolo ebbe ventotto repliche, finché i bambini vennero spediti ad Auschwitz nell'ottobre 1944 per essere gassati»²⁵.

In vari punti del libro, si tratta di tenere gli occhi aperti non soltanto sul passato, ma anche su quel che accade oggi. Secondo Didi-Huberman, infatti, è necessario tener conto delle «catastrofi presenti, quelle della crisi economica europea, della disoccupazione, delle migrazioni forzate o impedita, scandite dalle zaffate del fascismo»²⁶. L'autore pensa che cultura e barbarie non siano semplicemente contrapposte, ma spesso si trovino affiancate o intrecciate l'una all'altra. Così ad esempio racconta che, subito dopo aver visitato il museo dell'Acropoli ad Atene, gli è capitato di assistere a un evento minimo e tuttavia sintomatico: «Degli individui in moto, con casco integrale, occhiali neri e giubbotti militari [...] circondano piuttosto brutalmente un ragazzino zingano, sette anni al massimo, ben vestito, che suonava la fisarmonica per i turisti. Sono i poliziotti

²² Cfr. *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005), nonché *Écorces*, ivi, 2011 (tr. it. *Scorze*, Roma, Nottetempo, 2014) e *Sortir du noir*, ivi, 2015.

²³ Cfr. *Aperçues*, cit., pp. 242-246.

²⁴ *Ibid.*, p. 245.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁶ *Ibid.*, p. 291. Sul tema delle migrazioni, cfr. G. Didi-Huberman - Niki Gianni, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

di una brigata che non si vergogna di mostrarsi sotto l'antico emblema di *Zeus* (testimonianza di cultura, ma quale specie di testimonianza?)»²⁷.

Ciò che accomuna l'osservazione della realtà e quella dei prodotti artistici è spesso l'attenzione rivolta ad elementi che a prima vista parrebbero marginali. Anche di fronte ai dipinti, dunque, è opportuno tener presenti non soltanto le «grandi figure», ma anche i «figuranti», ossia le comparse anonime. Così Didi-Huberman ricorda un quadro poco noto di Velázquez nel quale, rovesciando le gerarchie tradizionali, viene relegata sullo sfondo la scena evangelica della cena ad Emmaus e collocata in primo piano una cuoca mulatta, dall'aria pensierosa, in mezzo agli attrezzi del proprio lavoro²⁸. Ma si accorge anche di una figura non umana in un'opera celeberrima, ossia il cane nella rembrandtiana *Ronda di notte*: «Occorre guardare bene per rendersi conto che abbaia. Sembra protestare contro la storia degli uomini, contro il rumore del tamburo, contro la marcia del potere, le armi, gli elmi, le uniformi. È l'*obiettore della storia*. A questo titolo, rimarrà nell'ombra»²⁹.

Come già detto, in *Aperçues* si tratta, oltre che di commentare le opere altrui, di dare spazio alle vicende personali dello stesso Didi-Huberman. Dunque sono spesso in causa episodi biografici che riguardano la sua infanzia, gli amici, i viaggi, le visite a musei, la partecipazione a convegni, i sogni (intesi come progetti irrealizzati o proprio come sogni notturni) e persino, con discrezione, le vicende sentimentali. Tutto ciò pone un problema che è al tempo stesso di natura stilistica – poiché l'uso della prima persona risulta un po' imbarazzante, nel caso dei testi saggistici – e di natura teorica, specie per chi aspira a «mettere in opera il tenore autobiografico di ogni pensiero, di ogni conoscenza, ma senza che l'io diventi un centro affascinato da se stesso»³⁰. La scommessa di riuscire a «parlare in prima persona, ma non far servire quest'ultima alla

²⁷ *Aperçues*, cit., pp. 106-107.

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 113-114 e il dipinto giovanile di Velázquez *Serva con la scena dei pellegrini di Emmaus* (talvolta indicato come *La mulatta* o *La cuoca*).

²⁹ *Ibid.*, p. 166.

³⁰ *Ibid.*, p. 260.

chiusura narcisistica»³¹ può dirsi vinta solo in certi casi, mentre in altri l'autore non riesce ad evitare che il discorso sia focalizzato in maniera troppo diretta sulla sua persona e sulle sue opere. Più facilmente conseguito da lui, invece, è un altro obiettivo, quello di «non considerare nulla immobile [...], affinché la parola non diventi parola d'ordine e la forma non diventi feticcio»³². L'impressione che si ricava dalla lettura di *Aperçues* è appunto che, per l'autore, la curiosità, la fascinazione, la riflessione prevalgano sul desiderio di convincere, ossia di far adottare agli altri il proprio punto di vista.

Egli sostiene che «non si tratta più, per il filosofo, di risolvere le domande in termini di giudizio (movimento centralizzatore: Kant), ma di far fiorire le domande (movimento centrifugo: Nietzsche) in termini, direi, di danza»³³. È questo un richiamo implicito a un'idea nietzschiana: «Il pensare è cosa che vuol essere appresa allo stesso modo con cui vuol essere appresa la danza, *come* una specie di danza [...]. Che i Tedeschi abbiano anche solo sopportato i loro filosofi, soprattutto il più malandato sciancato del concetto che sia mai esistito, il *grande* Kant, dà della grazia tedesca una non piccola idea. Non si può escludere, infatti, dall'*educazione aristocratica* il *danzare* in ogni sua forma, il saper danzare coi piedi, coi concetti, con le parole»³⁴. Per Didi-Huberman, pensare partendo dagli elementi visivi va inteso proprio in questo modo: «Vedere un'immagine. Tentare di scriverla [...]. Ne va del mio corpo intero. Il mio corpo di fronte a quello dell'immagine, anzi il mio corpo chiamato da quell'altro corpo (passato, scomparso) di cui l'immagine convoca, o mi fa convocare, la sensazione. Anche se l'immagine è appesa a un muro, anche se il suo marmo la trattiene fermamente al suolo, scrivere tale sguardo sarà danzare, galoppare con essa»³⁵. E non basterà

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, p. 332.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli* (1889), in *Opere*, vol. VI, tomo III, tr. it. Milano, Adelphi, 1970; 1986, p. 106.

³⁵ *Aperçues*, cit., p. 20.

eseguire freddamente i passi prestabiliti, ma occorrerà impegnarsi in un ballo pieno di passione, un autentico «tango fra immagine e concetto»³⁶.

BIBLIOGRAFIA

BAUDELAIRE, Charles, *À une passante*, in *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, pp. 92-93 (tr. it. *A una passante*, in *I fiori del male*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 189-191).

BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 676-708 (tr. it. *Il mio cuore messo a nudo*, in *Opere*, cit., pp. 1415-1448).

BENJAMIN, Walter, *Strada a senso unico*, in *Opere complete*, vol. II, tr. it. Torino, Einaudi, 2001, pp. 409-463.

BENJAMIN, Walter, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, pp. 378-415.

BLOCH, Ernst, *Tracce*, tr. it. Milano, Coliseum, 1989.

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

CELAN, Paul, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, tr. it. Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-22.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (tr. it. *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2016).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (tr. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011 (tr. it. *Scorze*, Roma, Nottetempo, 2014).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges - GIANNARI, Niki, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Aperçues*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

FREUD, Sigmund, *Delirio e sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, in W. Jensen - S. Freud, *Gradiva*, tr. it. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. 103-213.

JENSEN, Wilhelm, *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, in W. Jensen - S. Freud, *Gradiva*, cit., pp. 3-102.

JOLLES, André - WARBURG, Aby, *La ninfa: uno scambio di lettere*, tr. it. in «aut aut», 321-322, 2004, pp. 46-52.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, vol. VI, tomo III, tr. it. Milano, Adelphi, 1970; 1986, pp. 51-163.

PANOFSKY, Erwin, *Studi di iconologia*, tr. it. Torino, Einaudi, 1975.

WARBURG, Aby, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli (1893)*, in *La rinascita del paganesimo antico*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1966; 1996, pp. 1-58.