

AUREOLE E AURA.
LA MATERIA CHE CATTURA LA LUCE E NE È TRASFIGURATA,
SPERIMENTI NELLA PITTURA TARDO-MEDIOEVALE

Andrea De Marchi

Università degli Studi di Firenze (<andrea.demarchi@unifi.it>)

Abstract

The significance of the nimbus luminist transfiguration, defined by Domenico Cavalca as a “brilliant crown around the saints’ head”, in the painting on wood of the thirteenth century influenced its strengthening with the use of precious stones or semi-precious ones on rayed discs. During the fourteenth century the aura of sacrality was still alluded to with flamboyant rays to halo clear figures. This article aims at first to analyse some examples of experimental processes with precious materials, most of all with gold regarding these sacral halos. Secondly, to analyse similar effects with the sole use of painting instruments for iconographic subjects such as the Transfiguration or the resurrection of Christ.

Keywords: *aura, light, Nimbus, picture*

Un vivace dibattito ha accompagnato l’interpretazione dell’impiego, a partire dai mosaici proto-bizantini, dalle più antiche icone e poi in maniera canonica lungo tutto il Medioevo, del fondo dorato per le immagini sacre¹: “idealer Raumgrund” in cui la figurazione si proietta in uno spazio simbolicamente illimitato, luogo di trasfigurazione in una dimensione soprannaturale e senza tempo, vero e proprio “Un-Raum”, ovvero affermazione di una materialità altra in cui si condensa una “Lichtmetaphysik”, quale cifra sensibile del disegno divino, “quoniam visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est” (perché la bellezza visibile è immagine di quella invisibile)².

Loro, la lamina brunita e splendente usata per il fondo delle icone bizantine, ma pure della pittura su tavola fino a gran parte del secolo XV, è in assoluto il materiale che cattura più intensamente la luce, considerata principio spirituale in grado di rivelare nel sensibile, in filigrana, il disegno superiore, “de materialibus ad immaterialia excitans” (elevando dalle cose materiali a quelle immate-

¹ Si vedano almeno Mendelsohn 1903; Krücke 1905; Riegl 1927 (1901), 14; Bodonyi 1932; Frey 1946; Jantzen 1947; Braunfels 1979 (1950); Schöne 1954; Colliet-Guérin 1961; Weidlé 1971; Weber 1981-1982; Beer 1983; Hecht 2003, 51-62; Eclercy 2007a, 21-24; Eclercy 2007b.

² Ugo di San Vittore, *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, PL 175, 949B. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell’autore.

riali)³. Ogni miracolo, ogni teofania, sono accompagnati da una folgorazione luminosa: così, secondo l'*Instrumentum de stigmatibus beati Francisci* (1282)⁴, gli *Actus Beati Francisci et sociorum eius* (databili tra 1327 e 1340)⁵ e poi secondo i *Fioretti*⁶, all'impressione delle stimmate nel corpo di Francesco, la notte del 14 settembre del 1224, le rupi della Verna furono subitamente invase da luce abbagliante; così, secondo la *Legenda aurea* del domenicano Jacopo da Varagine (1228-1298), nel momento della conversione di Costantino, "cumque in aquam descendisset baptismatis, mirabilis ibi emicuit splendore lucis" (Iacopus de Voragine 2007 [ante 1298], 132-133; e quando si immerse nell'acqua del battesimo, in quel momento spiccò per lo splendore di una luce mirabile).

La pura dimensione divina della luce nel pensiero neoplatonico e dei primi padri diviene pericolosamente negazione radicale del mondo dei sensi, e quindi della mimesi e della stessa dignità dell'arte figurativa, inservibile anche per un discorso sacro: così per Origene:

Καὶ πρὸς ταῦτα δὲ φήσομεν καθῆσθαι μὲν ἐν σκότῳ καὶ ἰδρῦσθαι ἐν αὐτῷ πάντα τοὺς εἰς τὰς τῶν ζωγράφων καὶ πλαστῶν καὶ ἀνδριαντοποιῶν ἐνορῶντας κακοτεχνίας, μὴ βουλομένους δ' ἀναβλέψαι καὶ ἀναβῆναι τῷ νῶ ἀπὸ ὁρατῶν πάντων καὶ αἰσθητῶν ἐπὶ τὸν ὄλων δημιουργόν, ὃς ἐστὶ φῶς.⁷

Giacciono nelle tenebre e dimorano tutti coloro che soffermano lo sguardo sulle male arti dei pittori, degli scultori e dei costruttori di statue, e non vogliono sollevare in alto lo sguardo e innalzarsi con la mente da tutte le cose visibili e sensibili al Creatore dell'universo, che è luce.

La codificazione di un attributo di santità, quale è il nimbo, un disco luminoso attorno al capo della figura santa, si accompagna nell'alto Medioevo alla progressiva astrazione dal dato di natura, sì che la stessa origine visiva, di alone irraggiante luce, si converte in puro stilema, in convenzione desamantizzata. Nella miniatura ottoniana con le *Pie donne al Sepolcro*, delle famose *Pericopi di Enrico II il Santo* (1007-1012, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, c. 116v.), i dischi dei nimbi, di colori diversi intarsiati sulla lamina d'oro del fondo, emulano lo splendore compatto di una pasta vitrea, o in un caso, attraverso raggi gialli e rossi sul campo aranciato stilizzano in maniera modulare e anestetizzata quello che doveva essere l'effetto cangiante dello *splendor* su una superficie metallica. La storia che vogliamo narrare, per sommi capi, è

³ Abate Suger, *De administratione*, 34 (cfr. Panofsky 1979, 72-73).

⁴ "Ad ipsius quoque crucifixi presentiam mons totus luce aurea refulgebat" (*Acta Sanctorum*, Octobris 11, col. 860; al rivelarsi di quello stesso Crocifisso tutta la montagna rifulgeva di luce dorata).

⁵ "Et apparuit [Christus sub specie Seraph] cum tanto splendore de nocte quod illuminavit montes et valles circumquaque distinctos amplius quam si solis claritas affuisset" (*Actus*, 1902, 39; E Cristo apparve di notte sotto l'aspetto di un Serafino avvolto da tanto splendore che rischiarò i monti e le valli tutto all'intorno ben più nitidi che se ci fosse stato il chiarore del sole).

⁶ "In questa apparizione mirabile tutto il monte della Verna pareva che ardesse di fiamma isplendidissima, la quale risplendeva e illuminava tutti i monti e le valli d'intorno, come se fusse il sole sopra la terra" (*I Fioretti*, 1926 [ante 1298], 232).

⁷ Origene, *Contra Celsum* [*Κατὰ Κέλσου*], VI, 66 (PG 11, 1397-1400).

quella del recupero della dimensione propriamente luministica dei nimbi, fra i secoli XIII e XIV, attraverso la lavorazione dell'oro, che con l'incisione moltiplica la riflessione della luce, e attraverso effetti di irraggiamento in cui oro e colore collaborano per creare effetti visivamente suggestivi, oltre lo schema tradito. Il nimbo o aureola è in realtà il condensato di una sensibilizzazione luministica che coinvolgeva in maniera pervasiva la percezione delle opere d'arte e in particolare dei dipinti su tavola, per cui l'impiego dei materiali metallici preziosi, variamente operati – bruniti, incisi, punzonati, velati con la vernice traslucida, scoperti e sgraffiti, applicati su decori rilevati in gesso o cera, ecc. – immerso nella luce accidentale e irregolare all'interno delle chiese, creava effetti di aura luministica che catturavano l'attenzione e al contempo suggerivano una mistica della luce. L'“aureola” era allora l'epitome della più complessiva e complessa “aura” luministica. Noi oggi faticiamo a restituire in maniera concreta il senso di questa percezione. Un esempio fra tutti può aiutare. I rilievi del parapetto del pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa (1257-1260) presentano figurazioni gremite, pullulanti di corpi e presenze prorompenti in ogni angolo, salvo che attorno al corpo di Cristo in croce, dove rimane un interstizio vuoto; qui il marmo era scavato fino ad un limite virtuosistico, tanto che in un punto si è perfino rotto, in previsione consapevole di un effetto che tuttora si riproduce in alcune giornate di sole, all'ora del tramonto, per cui i raggi provenienti da occidente filtrano attraverso il marmo assottigliato e creano un alone abbagliante attorno al corpo di Cristo, come se fosse circondato di fuoco!



Fig. 1 - Nicola Pisano, *Crocefissione*, particolare del pulpito in particolari condizioni di luce, Pisa, Battistero⁸

⁸ Se non diversamente indicato, le immagini qui riprodotte sono foto scattate dall'autore nel rispetto del decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83.

I primi nimbi dell'arte cristiana li troviamo nei mosaici dell'arco trionfale della basilica liberiana, con storie mariane, risalenti al tempo di papa Sisto III (432-440); sono dischi luminosi, variamente profilati di tessere bianche e dorate, che cingono i capi degli angeli, rossi nelle carni perché creature ardenti di puro spirito, non ancora la testa della Vergine. L'attributo luministico era ereditato dalla tradizione classica ed infatti Servio, nei suoi *Commentarii* all'*Eneide* lo cita come consueto nella pittura per distinguere le teste delle divinità: “[Nimbus] est [enim] fulgidum lumen, quo deorum capita cinguntur. Sic etiam pingi solet” (Il nimbo è infatti una luce brillante con la quale si circondano le teste degli dei. E come tale viene dipinto)⁹. Ancora due secoli più tardi, o poco meno, Isidoro da Siviglia (560ca.-636), lo considerava prerogativa delle creature angeliche, ma sempre lo definiva come luce: “Nam et lumen quod circa angelorum capita pingitur nimbus vocatur” (E infatti viene chiamata nimbo anche la luce che si dipinge intorno alle teste degli angeli)¹⁰. Quando all'inizio del sec. XV Cennino Cennini nel suo *Il Libro dell'arte* fornisce indicazioni sull'ornamentazione dei nimbi non usa però questo termine, bensì quello di “corone o ver diademe”¹¹. Il termine equivale come significato a quello di “aureola”, col quale la Scolastica, tra i secoli XII e XIII, sottintendendo “[corona] aureola”, teorizzava il “gaudium”, compensa e visione beatifica, “quod habetur de operum perfectione” (corrispondente alla virginità, al martirio, alla confessione della fede e alla predicazione, e quindi per eccellenza attributo dei santi), distinto dalla “[corona] aurea”, “gaudium quod habetur de Deo”¹². Per Tommaso d'Aquino “aurea” e “corona” sono sinonimi, consistono nel “praemium essenziale hominis”, che “metaphorice corona dicitur vel aurea”¹³. Il termine “aureola”, per noi nel senso sinonimo di nimbo, è attestato peraltro già dal grande liturgista cremonese Sicardo (1155-1215), nel suo *Mitrale*: “Aureola est generalis corporum glorificatio, aut spiritualis virginum coruscatio; et vide quia in formam scuti rotundi huiusmodi corona depingitur” (Aureola è la glorificazione generale dei corpi ovvero il lampo spirituale delle vergini; e così vedi che il nimbo viene dipinto in forma di un disco rotondo di tale genere)¹⁴. Sul disco dorato del nimbo crucigero di Cristo, nella

⁹ Servio, *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, II, 616.

¹⁰ Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, XIX, § 31.

¹¹ “A te conviene principalmente, torre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe” Cennino Cennini (circa 1420), *Il libro dell'arte*, § 140.

¹² “Hae sunt duae coronae in beatitudine, una substantialis, quae dicitur aurea, alia accidentalis, quae dicitur aureola” (Alberto Magno, *Postilla super Isaiam*, XXVIII, 5; ci sono due corone nella beatitudine, una sostanziale che si chiama “aurea”, l'altra accidentale che si chiama “aureola”). Sul tema cfr. Hall, Uhr 1978.

¹³ Tommaso d'Aquino, *In quattuor libros Sententiarum*, IV, § 49, 5, 1.

¹⁴ Sicardo da Cremona, *Mitrale*, I, § 13.

Deposizione dalla Croce di Santa Trinita (1430-1432) dell'Angelico, con la lacca è vergata l'epigrafe "CORONA GLORIE", si da esplicitare il nome usuale e il significato di quell'attributo simbolico. Il valore di "corona di gloria" celeste, giusta mercede celeste delle vite sante, ricorre in Onorio da Autun (1080-1154) e in Guillaume Durand (1230-1296), ma la simbologia della luce divina è importante per il primo, nella prima metà del sec. XII, "Lumina, quae circa capita sanctorum in ecclesia in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur" (Luci che vengono dipinte in chiesa in forma di cerchi intorno alle teste dei santi, indicano che, dotati di nimbo, godono della luce di eterno splendore)¹⁵, non più per il secondo, alla fine del sec. XIII, preoccupato di dare una definizione puramente morfologica, "Iesus semper coronatus depingitur... Sic et omnes sancti pinguntur coronati... Corona autem huiusmodi depingitur in formam scuti rotundi" (Gesù si dipinge sempre nimbo... Allo stesso modo tutti i santi si dipingono nimbo... E il nimbo si dipinge in questo modo, in forma di disco rotondo)¹⁶.

Eppure è nel Duecento che si diffonde nella pittura su tavola l'ornamentazione dei nimbi, con graniture o incisioni lineari e rari punzoni, che ne esaltano il valore di disco luccicante, imbrigliando la luce incidente in effetti sottilmente varianti. A monte c'è la provocazione offerta dalla produzione di icone tardo-comnene (sec. XII e inizio del sec. XIII), di cui sopravvive un cospicuo nucleo ben rappresentativo nel monastero di Santa Caterina del Sinai, che presentano una particolare lavorazione della lamina dorata con la brunitura rotatoria dei nimbi e pure di piccoli dischi variamente disseminati sulle cornici e sulle campiture del fondo¹⁷. Di grande suggestione è l'effetto baluginante di questi dischi, puntualmente imitati nelle miniature dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana, a Padova nel 1259, e in altre opere collegate all'atelier di questo artista, che seppe mediare tra virtuosismi tecnici bizantini ed umori espressivi occidentali, costituendo uno dei vertici dell'arte del Duecento¹⁸. Nelle stesse icone sinaitiche più tarde, rappresentative della cultura cosiddetta crociata di metà Duecento, meticciosa di influssi orientali e occidentali, si diffuse l'operazione dell'intero fondo con delicati rilievi in gesso a racemi, mentre il gusto polimaterico dilagava nella pittura in Occidente, dai murali di Gurk in Carinzia alla tavola d'altare dell'abbazia di Westminster a Londra, rafforzando l'idea di una pittura emula degli effetti smaglianti dell'oreficeria e quasi ad essa idealmente subordinata.

¹⁵ Onorio da Autun, *Gemma Animae*, I, § 133.

¹⁶ Guillaume Durand [Guillelmus Durantus], *Rationale divinatorum officiorum*, I, § 3.

¹⁷ Cfr. Weitzmann 1965, XII; Weitzmann 1978, 82, 86 e 92; De Marchi 2014, 25.

¹⁸ De Marchi 2014, 25; Bossetto 2016.

Le cose mutarono radicalmente con l'avvento della riforma giottesca e con tutti i suoi corollari trecenteschi, che comportarono la proiezione in una dimensione mimetica, che esaltava i mezzi specifici della pittura e spalancava una potente illusione di realtà, ma deprimeva obiettivamente l'esibizione dello splendore assoluto dei materiali per se stessi. La sensibilizzazione luministica delle superfici non venne però meno e in forme mutate, più sottili e modulate, divenne anzi uno dei punti di eccellenza e di sperimentazione in particolare dei pittori di Siena, Simone Martini in testa, per via anche del dialogo serrato con la coeva oreficeria senese, all'avanguardia in tutta Europa fin dalla seconda metà del Duecento. Si potrebbero commentare vari aspetti, variamente tesi a catturare la luce nella tessitura vibrante e complessa delle superfici pittoriche, dalla civiltà del punzone allo sgraffito e alle graniture "a rilievo", dai decori in gesso dorato sulle cornici agli oculati inserti materici. Vorrei isolare un solo motivo, quello delle razzature, che si diffusero quasi a bilanciare la moderazione dello splendore puro dei materiali, caro al gusto duecentesco, in favore di effetti selettivi di trasfigurazione luministica, di cui spiccasse la stessa eccezionalità rispetto alla medietà illusiva e alla secolarizzazione naturalistica della narrazione sacra, come vere e proprie visioni.

Nel ciclo della cappella Scrovegni a Padova (1303-1305) Giotto per la prima volta scorcia i nimbi, come se fossero piattelli tridimensionali, effettivamente applicati al capo delle figure, accentuando tale oggetto corposo con la malta rilevata del nimbo stesso, inciso dalle razzature, secondo quella codificazione, già nota alla pittura tedesca e austriaca fin dal sec. XII, che era stata messa a punto nella basilica superiore di Assisi, fra Cimabue, Torriti e Giotto, su modello del Maestro oltremontano. Questo scorcio è molto accentuato nella Vergine annunciata, che deroga dalla mimica spaventata consueta nella tradizione bizantina e duecentesca, si genuflette e stringe le braccia conserte, in posa assorta e consapevole, di silente accettazione. Nella stessa scena il fondo scuro dell'interno domestico è squarciato da un enorme fascio di raggi dorati che ora si sono per lo più guastati, rimanendo la traccia della missione, dello stagno ossidato e poco oro consunto, ma che dovevano accendersi contro un fondo rosso corrusco, con effetto di sprazzo luministico improvviso, quasi visionario. Mai prima di allora Giotto, a nostra scienza, aveva tentato sperimenti simili. Il ciclo Scrovegni non è famoso per le attenzioni luministiche, ma ce ne sono anche altre notevoli, come lo studio di luce artificiale sul soffitto illuminato da una torcia con la fiamma in argento ora ossidato, nel *Cristo davanti a Caifa*. Nel *Battesimo di Cristo* l'apparizione di Dio Padre è velata da una nube, con pennellate che coprivano leggermente la sua *silhouette*, un tempo più consistenti e in forma di stella contro l'azzurrite del fondo, sì da creare la suggestione visiva di una nube luminosissima, abbagliante, attraverso la quale si intravede a fatica una divinità non precisamente percepibile (come non ricordare allora il passo del Vangelo di Matteo

relativo alla *Trasfigurazione di Cristo* sul monte Tabor, quando la voce del Padre rivela il Figlio suo diletto, “*ecce nubes lucida obumbravit eos; et ecce vox de nube*” (Mt 17, 5; “una nube luminosa li coprì con la sua ombra. Ed ecco una voce dalla nube”¹⁹).

Ci sono altri quattro affreschi di Giotto comparabili al fascio di luce che irrompe nella cameretta della Vergine a Padova. Uno è l’*Assunzione di San Giovanni evangelista* nella cappella Peruzzi in Santa Croce, verso il 1320: un imbuto di raggi dorati, di lunghezza varia, promana dal volto di Cristo e risucchia il corpo levitante di San Giovanni, con l’eccezione della sola testa, che fuoriesce dalle maglie di questo cono luminoso dorato, conferendogli in questo modo una concretezza quasi di solido geometrico.



Fig. 2 - Giotto, *Ascensione di San Giovanni evangelista*, particolare, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi

Il secondo, meno noto, è stato meritoriamente riproposto all’attenzione degli studi dalla mostra milanese su Giotto, curata da Serena Romano, ed è il lacerto assai mutilo dell’*Annunciazione* nel ciclo della cappella maggiore della chiesa di Badia, a Firenze (cfr. Romano 2015),

¹⁹ Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.



Fig. 3 - Giotto, *Annunciazione*, Firenze, Badia

purtroppo orbo delle teste delle due figure, quella dell'angelo per un estratto circolare programmatico e fraudolento, che fa sperare in un suo ritrovamento un giorno. Qui Giotto, all'opposto che a Padova, si esercita sul tema prediletto nel Duecento dello spavento dell'Annunciata, perseguendo una resa teatrale dell'azione, con l'angelo che irrompe da destra, la veste bianca svolazzante sopra le ali stesse, e la Vergine che si ritrae di scatto, sollevando la mano destra in atto quasi di terrore. Questa stessa teatralità, nonché la complessità delle architetture e delle incorniciature superstiti degli altri frammenti, orienta verso una collocazione cronologica molto vicina agli affreschi della cappella Peruzzi, alla fine del secondo decennio, mentre la data di consacrazione dell'altare maggiore della chiesa, nel 1310, sarebbe troppo precoce²⁰. L'arcangelo Gabriele, in ogni caso, era circondato da raggi dorati assai consistenti, di lunghezza variabile, ben paragonabili a quelli del San Giovanni assunto in cielo, e l'effetto fiammeggiante che doveva avere in origine non poteva che accentuare di converso la forte reazione emotiva della Vergine, che colpì ancora Giorgio Vasari, cui dobbiamo un'*ekfrasis* molto intensa di questa scena:

²⁰ Serena Romano (2015a) propone una data tra 1305 e 1310. Diversamente orientato in favore di una data più avanzata, tra la cappella Peruzzi e la cappella Bardi, era Angelo Tartuferi (2000, 130-132). Tardissima è la data suggerita da Miklós Boskovits (2000, 82), che ne rivendica con forza l'autografia giottesca, alla metà del quarto decennio, quando lo studioso, in controtendenza, vorrebbe riferire i murali Bardi (seguito quindi da Angelo Tartuferi, in Boskovits 2003, 85-88).

Furono le sue prime pitture, nella Badia di Fiorenza, la cappella dello altar maggiore, nella quale fece molte cose tenute belle; ma particolarmente in una storia della Nostra Donna quando ella è annunziata da l'Angelo, nella quale contrafece lo spavento e la paura che, nel salutarla Gabriello, la fe' mettere con grandissimo timore quasi in fuga.²¹

Il terzo affresco è il *Gloriosus Franciscus* che campeggia al centro della vela orientale della crociera sopra l'altare maggiore della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, che celava la stessa sepoltura del santo. È questo l'apice di un singolare programma di allegorie francescane, orchestrato a mio avviso verso il 1311-1312²², per cui ha offerto una lettura calzante di recente Milvia Bollati (2012). Francesco, secondo l'esegesi bonaventuriana, è l'angelo del settimo sigillo e al centro di questa gloria di angeli festanti e musicanti si vede il trono lasciato vuoto da Lucifero che lo attendeva in cielo, già additato nella scena IX del ciclo giottesco della basilica superiore, un trono insolitamente regale e sfarzoso, coperto da un baldacchino, così come lo stesso Poverello di Assisi veste una dalmatica tutta scintillante di decori dorati, come degno contrappasso delle sue rinunce estreme in vita. Tutt'intorno la sagoma imponente della sua figura, bloccata in una fissità quasi ieratica, Giotto allargò una fitta corona di raggi dorati, di varia estensione, stagliati contro il rosso porpora del drappo d'onore steso sul postergale del trono, accentuando così l'immanenza abbacinante di una visione mistica. Il quarto affresco è il *Noli me tangere* nella cappella della Maddalena, nella Basilica inferiore di Assisi (1308 circa), che si differenzia dalla scena corrispondente della cappella Scrovegni per la drammatizzazione più patetica, con Cristo che sembra fuggire e la Maddalena che si protende invano, ma pure per la mandorla di raggi dorati, sopra un alone giallastro, che avvolge la sagoma di Cristo.

Non ricordo effetti di irradiazione dorato prima di quelli giotteschi. Anche in questa particolare trovata, come più in generale nella sfida a ritrarre la consistenza veridica delle cose, Simone Martini fu debitore verso Giotto, fu anzi tra i suoi più precoci e intelligenti interpreti, capace peraltro di intraprendere una strada ben diversa. Nella predella del polittico per l'altare maggiore della chiesa domenicana di Santa Caterina a Pisa, dipinto nel 1319-1320, Simone incluse il mezzo busto di San Tommaso d'Aquino,

²¹ Vasari 1966-1987 [1550], I, 140. Cito dalla Torrentiniana.

²² Per la datazione degli affreschi giotteschi nella basilica inferiore, del transetto destro e delle vele, vedi in ultimo Romano 2015b, con considerazioni che condivido.



Fig. 4 - Simone Martini, *San Tommaso d'Aquino*, particolare del polittico di Santa Caterina, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

anche se la canonizzazione, che era ormai promessa da papa Giovanni XXII, giunse solo nel 1323. Il *doctor angelicus*, già raffigurato col nimbo come un santo ufficiale, guarda frontalmente e tiene aperto davanti a sé un libro, iscritto con un versetto del *Libro dei Proverbi*, “*veritatem meditabitur in guttur meo et labia mea detestabuntur impium*” (Prv 8, 7; la mia bocca proclama la verità e l’empietà è orrore per le mie labbra), ripreso da San Tommaso nel suo commentario *Super Evangelium Sancti Ioannis* (VIII, 4). Secondo l’Aquinato la Verità proclamata dal predicatore libera dalle falsità e dalla servitù del peccato, il magistero domenicano è così imposto autorevolmente contro l’errore degli eretici (“*impii*”) e il crisma di Verità è rivelato dalla luce che irradia dalle parole stesse. Simone Martini non aveva impiegato aloni di raggi dorati nei murali della cappella di San Martino, ad Assisi (1317 circa), nemmeno attorno all’*animula* del santo recata in cielo, ma li poté vedere la soluzione adottata da Giotto e farne tesoro. Subito dopo, a Pisa, fa genialmente promanare i raggi dorati direttamente dalle parole vergate sul libro, non dal libro, che in tal modo appare circonfuso e sfocato entro la corolla irradiante. Tale soluzione fu quindi ripresa, ma in maniera più meccanica, dal cognato Lippo Memmi, nel *San Tommaso d’Aquino* dipinto nel polittico di Casciana Alta (circa 1330), proveniente dall’altare di Santo Stefano nel Duomo di Pisa (ora nel Museo nazionale di San Matteo) e in un affresco in San Domenico a Pistoia²³. Forse guardando proprio all’opera pisana di Simone Martini, Buffalmacco ripropose effetti di irraggiamento dorati nel *Trionfo della morte* del Camposanto.

Simone Martini negli affreschi per il cardinal Jacopo Stefaneschi, nel portico di Notre-Dame des Doms ad Avignone, attornì il nimbo di Dio Padre con tre fasci di raggi dorati, lungo la circonferenza, e sul suo esempio Matteo Giovannetti, nella cappella di San Marziale nel Palais des Papes

²³ Cfr. De Marchi 2012, 37, fig. 25, e Guazzini c.d.s.

circondò di raggi dorati non solo il nimbo, ma l'intera *silhouette* di Cristo che appare benedicente al santo per confortarlo nel momento del martirio, anche se ora rimane solo l'impronta delle dorature cadute, strappando l'azzurrite e rimettendo a nudo l'intonaco chiaro.



Fig. 5 - Matteo Giovannetti, *Martirio di San Marziale*, particolare, Avignon, Palais des Papes, su gentile concessione

Simone poi tradusse questi effetti di bagliore anche nella pittura su tavola, incidendo sulla lamina dorata del fondo dei raggi di lunghezza variabile, all'esterno dei nimbi,



Fig. 6 - Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione*, particolare dell'Arcangelo Gabriele, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi

nell'*Annunciazione* per l'altare di Sant'Ansano nel Duomo di Siena (1333), in collaborazione con Lippo Memmi, che però nelle parti di sua spettanza (nella Santa Margherita) incise raggi più grossi e di lunghezze più regolari, sminuendo la suggestione di intermittenza luministica. In tante tavole di devozione seguenti l'alonatura dei nimbi venne riproposta, ad esempio intorno all'aureola della Vergine, nella tavola Griggs del Metropolitan Museum a New York o nell'*Assunta* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, opere entrambe di Lippo Memmi dopo il 1333 (cfr. De Marchi 2006). L'idea di sfruttare le incisioni dei raggi sul fondo dorato, graffiando stesure sovrapposte si da suggerire un effetto di dissolvenza, venne poi rilanciata da Ambrogio Lorenzetti, negli anni quaranta, nella piccola *Maestà* della Pinacoteca nazionale di Siena e nella *Crocefissione* del Musée du Petit Palais di Avignone: nel primo caso svaniscono sull'oro abbagliante le vesti degli angeli che fanno corona al gruppo sacro della Madonna col Bambino, irradiante luce divina; nel secondo caso la croce sfuma dietro ai raggi che promanano dal nimbo di Cristo.

Su tavola la soluzione del nimbo alonato di raggi fece scuola a Siena, a partire dalla pala di Sant'Ansano, che divenne un prototipo ammirato anche nel secolo seguente pure per le trovate tecniche sorprendenti che vi erano dispiagate. La ritroviamo nei maggiori maestri tre-quattrocentisti, da Paolo di Giovanni Fei a Taddeo di Bartolo, da Giovanni di Paolo a Stefano di Giovanni detto il Sassetta, che nel suo *Gloriosus Franciscus* (ora a Villa I Tatti, collezione Berenson) per il tergo del polittico opistografo di San Francesco a Sansepolcro (1438-1444) (cfr. Israël 2009), iscrisse il santo, con le braccia distese come Cristo sulla croce, entro una mandorla di luce, velata di azzurro e di rosso sull'oro variamente sgraffito per illudere una corona di serafini, scoprendo la lamina con l'incisione di raggi che si dispongono entro piramidi regolari, disciplinando entro geometrie più astratte e decorative le intermittenze luministiche simoniane.

Tra le reazioni più sensibili a Simone Martini va invece annoverata, una ventina d'anni dopo, l'*Annunciazione* dipinta da Giovanni da Milano per il polittico di Prato, destinato all'altare del pellegrinaio maschile dello Spedale della Misericordia, verso il 1357-1358 (ora nel Museo di Palazzo Pretorio)²⁴. Il pittore milanese (in realtà di Caversaccio presso Como) veniva da una tradizione figurativa molto diversa, ma dialogò da lontano con il maestro senese, di cui conobbe per certo diverse opere: qui l'esplosione di raggi incisi sulla lamina dorata attorno al nimbo di Gabriele si soprammette alle ali azzurre, proseguendo i raggi con la doratura a missione, di rara finezza, ed enfatizzando così, insieme al delicato luminismo lombardo che accarezza le vesti e intride di umore le carni, la mistica levitazione dell'arcangelo che si staglia con le braccia conserte a mezz'aria

²⁴ Cfr. Sonia Chiodo, in Parenti 2008, 182-189, cat. 12.



Fig. 7 - Giovanni da Milano, *Annunciazione*, particolare, Prato, Museo di Palazzo Pretorio

Forse proprio per il tramite di Giovanni da Milano, che si stabilì a Firenze tra gli anni cinquanta e sessanta del Trecento, anche alcuni pittori fiorentini minori della cerchia orcagnesca si aprirono a questa soluzione di fonte senese: è il caso del Maestro dell'altare di San Niccolò, nei laterali di polittico conservati al Museo Bandini di Fiesole, raffiguranti San Iacopo maggiore e San Giovanni battista, San Pietro e San Giovanni evangelista (Lenza 2006, 22-27, cat. 20).

In questa prospettiva vanno interpretati i tentativi di creare suggestioni di luce miracolistica, per esempio nella raffigurazione di Cristo trasfigurato o risorto, nella pittura fiorentina del secondo Trecento, dove l'iniziale *input* giottesco si complicava e si arricchiva per l'emulazione di queste dissolvenze luministiche più rarefatte, sperimentate dai pittori senesi sull'esempio di Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti. Oltre Giotto stesso si erano spinti Taddeo Gaddi e Ambrogio Lorenzetti, nel cercare di rendere in maniera ancora del tutto artificiosa e schematica, effetti di luce notturna: il primo nel ben noto *Annuncio ai pastori* della cappella Baroncelli, in Santa Croce a Firenze (circa 1328-1330), il secondo in una meno nota tavoletta dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno, con la *Crocefissione, quattro santi* e sotto una *Natività di Cristo* notturna, con campiture di giallo abbagliante sulle rocce e sulla tettoia della capanna, il torrente in argento, il Bambino in fasce bianchissime, i pastori nell'ombra in monocromo grigio colpiti dalla luce gialla, gli angeli evanescenti in tono giallo-arancio, il cielo blu notte. Nella cappella Baroncelli notevole è anche la scena *pendant* con l'*Annuncio ai tre magi sul monte Vettore*, dove la stella schiude al suo centro lo stesso Bambino Gesù in fasce, circondato da fasci di luce gialla che si sfrangiano sull'azzurrite compatta del fondo convenzionale, con effetto di intenso barbaglio.



Fig. 8 - Taddeo Gaddi, *Apparizione della stella ai re magi sul monte Vettore*, particolare, Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli

In gara con Taddeo Gaddi e Ambrogio Lorenzetti si pose pure Stefano fiorentino, “scimmia della natura”, per le fonti uno dei più importanti e più originali allievi di Giotto, la cui fisionomia precisa però è ancora un po’ sfuggente, nonostante recenti fondamentali acquisizioni facciano sperare nel recupero di un profilo più chiaro (cfr. Ravalli 2016). Stefano aveva lasciato degli affreschi nel chiostro della chiesa degli agostiniani a Firenze, Santo Spirito, e lì Vasari rimase colpito dagli effetti luministici tentati nella scena con la *Trasfigurazione di Cristo*: “nel chiostro di Santo Spirito, in tre archetti a fresco lavorò di sua mano, nell’uno dei quali è la Trasfigurazione di Cristo con Mosè et Elia e i tre Discepoli: dove Stefano immaginandosi lo splendore che abbagliò quegli...”²⁵. Un riflesso di questo capolavoro perduto di Stefano va forse ravvisato nella *Resurrezione* affrescata da Pietro Nelli nella sagrestia della chiesa di Ognissanti²⁶:

²⁵ Vasari, ed. 1966-1987 (1550), I, 150. Cito dalla Torrentiniana.

²⁶ Cfr. Boskovits 1975, 418, fig. 195. Già pubblicato da Kiel 1970, 162, come opera della cerchia di Agnolo Gaddi.



Fig. 9 - Pietro Nelli, *Resurrezione di Cristo*, particolare, Firenze, Ognissanti

una fitta tessitura di raggi dorati si diparte dalla mandorla di luce gialla che attornia Cristo, sovrapponendosi e via via diradandosi contro l'azzurrite circostante, provocando repentini schiarimenti giallastri delle chiome degli alberi, la cui descrizione analitica dimostra la dipendenza da Taddeo Gaddi, probabile primo maestro di Pietro Nelli.

Il seguito di queste sperimentazioni in età tardogotica è ricchissimo e richiederebbe più di un *excursus*, avendo al centro le singolari risoluzioni luministiche di Gentile da Fabriano, massime nella stella dorata al centro della pala Strozzi con l'*Adorazione dei magi*, per Santa Trinita a Firenze (1423), ora agli Uffizi, i cui raggi prima incisi sulla lamina, poi dorati a missione, promanano da un nucleo granito e provocano una variegata orchestrazione di effetti di luce all'intorno, pagliuzze di oro a missione, lumeggiature dorate sulle foglie degli alberi e su alcune capigliature, ombre portate come in un gioco di *lanterne magique* (De Marchi 1992, 160).



Fig. 10 - Gentile da Fabriano, *Adorazione dei magi*, particolare della stella, Firenze, Galleria degli Uffizi

In chiusura vale la pena di sottolineare l'importanza di leggere correttamente le incisioni dei raggi dorati, spesso appiattite e anestizzate nelle riproduzioni correnti, mostrando due esempi eloquenti, anche per comprendere i termini della percezione originale (cfr. De Marchi 2015). La tavola di Giovanni di Paolo raffigurante un Cristo doloroso e un Cristo giudice, nella Pinacoteca nazionale di Siena (1425-1427)²⁷, proveniente probabilmente da San Domenico, presenta un fitto tratteggio inciso sull'oro tutt'intorno al corpo piagato del Cristo doloroso, abbracciato alla Croce. I raggi hanno un tracciato nervoso, intermittente come un elettroencefalogramma, che esalta di contrasto la crudezza della pelle tesa sul corpo ossuto, pulsante fra tendini e vene, la riveste di un'intensità magnetica sconvolgente. È però necessario colpire la tavola con una luce incidente per tirare fuori queste sottigliezze,

²⁷ Cfr. Dóra Sallay, in Seidel, Caglioti, Carrara *et al.* 2010, 202-203, cat. C.10.



Fig. 11 - Giovanni di Paolo, *Cristo doloroso e Cristo giudice*, particolare con illuminazione incidente, Siena, Pinacoteca Nazionale

annegate e appiattite nelle foto o nell'illuminazione dei musei a luce diffusa, che falsificano le condizioni di luce accidentali e cangianti all'interno di una chiesa tardo-medioevale, fra il baluginio delle candele e i raggi filtrati dalle vetrate. Anche il Beato Angelico si compiacque di incidere vaste razzature sull'oro, per alonare i suoi gruppi sacri ed esaltare la dimensione teofanica, tanto più impressionante quanto più verosimile era l'umanità santa circonfusa entro tali raggi, per la naturalezza delle pose, la consistenza dei volumi e la studiata regia laterale del chiaroscuro. Talora questi raggi hanno un andamento ondulatorio, come nell'*Ascensione di Cristo* del trittichino del *Giudizio* della Galleria Corsini a Roma (1447-1450 circa)²⁸, si da creare effetti degni dell'*optical art*. Solo una luce "scorretta" e incidente ci fa cogliere in pieno la forza erompente della luce, che inonda lo spazio e trasfigura la materia, nella gloria celeste dell'*Incoronazione della Vergine* degli Uffizi (1430-1432 circa)²⁹.

²⁸ Cfr. Paola Mangia, in Beato Angelico 2009, 210-213, cat. 27.

²⁹ Cfr. Serena Nocentini, *ivi*, 178-179, cat. 13.



Fig. 12 - Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, particolare con illuminazione incidente, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi

L'aura del sacro non è più un puro simbolo, come nel vocabolo convenzionale dei nimbi, è così tradotta in effetti visivi suggestivi e palpabili.

Riferimenti bibliografici

- Acta Sanctorum* (1768), a cura di Constantino Suyskeno, Cornelio Byeo, Jacobo Bueo, Josepho Ghersquiero, tomus II, Antverpiae, apud Petrum Joannem van der Plassche.
- Actus Beati Francisci et sociorum eius* (1902), éd. par Paul Sabatier, Paris, Fischbacher.
- Alberti Magni (1952), *Opera omnia*, vol. XIX, *Postillae super Isaiam*, primum edidit Ferdinandus Siepmann, *Postillae super Ieremiam et Postillae super Ezechielem fragmenta*, F. Siepmann, Münster, Aschendorff.
- Beato Angelico (2009), *L'alba del Rinascimento*, a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone, Catalogo della Mostra di Roma, Milano, Skira.
- Beer E.J. (1983), "Marginalen zum Thema Goldgrund", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 3, 271-286.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Bodonyi Joseph (1932), *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Ph.D. Diss., Wien.
- Bollati Milvia (2012), *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova, Editrici francescane.

- Boskovits Miklós (1975), *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, Edam.
- (2000), “Giotto”, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LV, *Ginammi-Giovanni da Crema*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 401-423.
- Boskovits Miklós, Tartuferi Angelo, a cura di (2003), *Dipinti*, vol. I, *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze, Firenze, Giunti.
- Bossetto F.L. (2016), *Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento tra Padova, Venezia e l’Europa*, Cinisello Balsamo, Silvana.
- Braunfels Wolfgang (1979 [1950]), “Nimbus und Goldgrund”, *Das Münster* 3, 11-12, 321-334 (ried. 1979, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittenwald, Mäander, 9-27).
- Cennini Cennino (2003), *Il libro dell’arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza.
- Collinet-Guérin Marthe (1961), *Histoire du nimbe*, préfaces du Dr. Georges Contenau et du professeur Gabriel Le Bras, Paris, Nouvelles éditions latines.
- De Marchi Andrea (1992), *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, Federico Motta.
- (2006), “La parte di Simone e la parte di Lippo”, *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna* XI, 12, 5-24.
- (2012), “Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti”, in Giacomo Guazzini (a cura di), *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Pistoia, Gli Ori, 13-51.
- (2015), “La ricezione dell’oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al tardo gotico”, *Arte veneta* 71, *Rabeschi d’oro. Pittura eorefice-ria a Venezia in età gotica*, a cura di Andrea De Marchi, Cristina Guarnieri, 9-35.
- (2015), “Oro come luce, luce come oro. L’operazione delle lamine metalliche da Simone Martini a Pisanello, fra mimesi e anagogia”, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo Natura e Figura*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Ginevra-Milano, Skira, 701-716.
- Eclercy Bastian (2007a), *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Ph.D. Diss., Münster, Westfälische Wilhelms-Universität.
- (2007b), “Granare. Zur historischen Terminologie des Goldgrund-Dekors im Traktat des Cennino Cennini”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 51, 3-4, 539-554.
- I Fioretti di San Francesco [ante 1396]* (1926), a cura di Fausta Casolini, prefazione del p. Vittorino Facchinetti O.F.M., illustrazioni di Giovanni Minguzzi, Milano, Giacomo Agnelli.
- Frey Dagobert (1946), *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien, R.M. Rohrer.
- Giotto (2000), *Bilancio critico di sessant’anni di studi e ricerche*, a cura di Angelo Tartuferi, Catalogo della Mostra di Firenze, Firenze, Giunti.
- Giovanni da Gaibana (ca. 1259), *L’Epistolario Miniato*, Padova, Biblioteca capitolare MS.
- Guazzini Giacomo (c.d.s.), “Due questioni pistoiesi: un’ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano ed una Gloria di San Tommaso d’Aquino nella chiesa di San Domenico”, *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica*.
- Guillelmus Durantus (1995-2000), *Rationale divinatorum officiorum*, a cura di Anselme Davril, T.M. Thibodeau (“Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis” 140), Turnhout, Brepols, 8 voll.

- Hall Edwin, Uhr Horst (1978), "Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting", *The Art Bulletin* 60, 2, 249-270.
- Hecht Christian (2003), *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell und Steiner.
- Iacopus de Voragine [ante 1298] (2007), *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C. 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Paolo Maggioni, traduzione di Gianfranco Agosti, premessa di Claudio Leonardi, Firenze-Milano, Sismel Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana.
- Isidoro da Siviglia (2014), *Etymologiae*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET.
- Israëls Machtelt, ed. (2009), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Florence-Leiden, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies-Princeton Press, 2 voll.
- Jantzen Hans (1947), *Ottotonische Kunst*, München, Münchner Verlag.
- Kiel Hanna (1970), "Italien. Aus Arbeit der Museen", *Pantheon* 28, 161-165 e 257-259.
- Krücke Adolf (1905), *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Straßburg, Dissertation Universität Erlangen.
- Lenza Alberto (s.d. [2006]), *Il Museo Bandini a Fiesole*, Firenze, Becocci.
- Mendelsohn Henri (1903), *Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto*, Berlin, Cassirer.
- Onorio da Autun (1514), *Gemma Animae*, Lipsiae.
- Origene (2000), *Contra Celsum* [Κατὰ Κέλσου], VI, 66 (PG 11, 1397-1400), a cura di Pietro Ressa, Brescia, Morcelliana.
- Panofsky Erwin (1979), *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton UP.
- Parenti Daniela, a cura di (2008), *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, Catalogo della Mostra di Firenze, Firenze, Giunti-So-printendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Firenze.
- Ravalli Gaia (2016), "Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella", in Anna Bisceglia (a cura di), *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, Firenze, Mandragora, 144-171.
- Riegl Alois (1927 [1901]), *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wien, Österreichisches Staatsdruckerei.
- Romano Serena (2015a), "La Badia fiorentina: il ciclo ad affresco", in Serena Romano, Pietro Petrarola (a cura di), *Giotto, l'Italia*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2015-2016, Milano, Electa, 64-75.
- (2015b), "Per la data della 'Crocifissione' nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, 3-4, 345-355.
- Schöne Wolfgang (1954), *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Mann.
- Seidel Max, Caglioti Francesco, Carrara Eliana et al., a cura di (2010), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Milano, Milano, Federico Motta.
- Servio (1946), *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, ed. by Edward Kennard Rand et al., Harvard, Lancaster Penn.

- Sicardo da Cremona (2008), *Mitræ sive de Officiis ecclesiasticis*, a cura di Gábor Sarbak, Lorenz Weinrich (“Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis”, 228), Turnhout, Brepols.
- Tommaso d’Aquino (1952), *Super Evangelium Sancti Ioannis*, a cura di Raffaele Cai OP, Torino, Marietti.
- (1999), *In quattuor libros Sententiarum*, a cura di Roberto Coggi OP, Bologna, ESD.
- Ugo di San Vittore, *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, PL 175.
- Vasari Giorgio (1966-1987 [1550]), *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 6 voll.
- Weber Walter (1981-1982), *Symbolik in der abenländischen und byzantinischen Kunst. Von Sinn und Gestalt der Aureole*, Basel, Zbinden, 2 Bd.
- Weidlé Wladimir (1971), “Nimbus”, in *Lexicon der christlichen Ikonographie* 3, Rom, Herder, 323-332.
- Weitzmann Kurt (1965), *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien-München, Schroll.
- (1978), *The Icon. Holy Images: Sixth to Fourteenth Century*, London, Chatto & Windus.

