

Victor M. Schmidt (Hrsg.): Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento; Proceedings of the Symposium „Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento“, Florence 5–6 June 1998 and Washington 16 October 1998 (*Studies in the History of Art*, 61; *Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers*, 38); Washington: National Gallery – New Haven and London: Yale University Press 2002; 528 p., 369 ill., 24 color plates; ISBN 0-300-09461-2; \$ 45.–

Gli interventi del convegno sulla „Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento“, svoltosi in due successive tappe a Firenze e a Washington e sponsorizzato dalla Arthur Vining Davis Foundation, dall'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte e dalla Royal Dutch Academy of Sciences dall'Università di Utrecht, sono stati pubblicati in questo volume, che il sostegno del Paul Mellon Fund ha permesso di realizzare in una qualità di stampa eccezionale, e con una ricchezza di apparati illustrativi in bianco e nero e a colori, rarissima nel genere „atti di convegni“, di mezzi quasi sempre molto più limitati.

L'ampiezza del progetto sotteso al doppio convegno, e la qualità editoriale degli atti, fanno di questo volume un'apparizione ambiziosa nel campo degli studi sulla pittura italiana, e più ampiamente, della cultura figurativa del tardo medioevo. Il minimo comune denominatore scelto – il supporto del dipinto, e la natura variamente „portatile“ dell'oggetto – seleziona una parte cospicua del patrimonio pittorico italiano: tutto ciò, in pratica, che non è pittura murale e monumentale, la quale entrerà nell'orizzonte problematico del convegno per vie più oblique. L'appello a Burckhardt, più volte recentemente tradotto e riedito, bilancia, nell'evocazione dell'albero genealogico del progetto quale Victor Schmidt disegna nell'Introduzione, il peso del volume di Garrison, *l'Italian Romanesque Panel Painting* del 1949, come precedente per il volume odierno: Garrison, che pur nell'aridità delle scelte di fondo così rigidamente tipologiche continua ad essere una fonte non dimenticata di materiali e di lavoro per molti dei saggi che sono qui riuniti e che, beninteso, intendono irraggiare le ricerche in modo meno asettico.

Riassumere e raggruppare in modo esaustivo i punti di vista e gli approcci rappresentati nei 23 interventi che compongono il volume non è naturalmente impresa facile, e qui ne tenterò solo un *survol* molto parziale, scusandomi con chi non vi sarà incluso. Il volume inizia con una prefazione di Elisabeth Cropper e con l'Introduzione di Schmidt, nella quale alcuni temi principali vengono già presentati: l'invito ad una sempre maggiore conoscenza dei dati tecnici dell'opera ed al ruolo di scienziati, conservatori, restauratori (bisogna dire che questo giustissimo appello ha tuttavia avuto scarso impatto sulla reale organizzazione del convegno, in cui solo gli interventi di Marco Ciatti ed Elisabeth Mognetti possono dirsi effettivamente centrati sull'analisi dell'opera e della sua materia); l'indicazione dell'importanza degli studi su funzione e tipologia, questi per contro maggioritari nel volume; il nesso necessario con gli studi sulla liturgia, specie nel caso delle pale d'altare, ma anche il dato di prudenza, che trattenga lo storico da spiegare ogni dipinto su tavola di soggetto religioso nel quadro

non dimostrato di una costante utilizzazione liturgica e devozionale legata ad un altare. Attorno a questi assi principali, altre questioni più latamente legate all'estetica e alla ricezione dell'oggetto sembrano ugualmente essenziali: ivi comprese le trasformazioni che il processo di ricezione può imporre all'oggetto e alla sua materia quando si decida per un'utilizzazione diversa da quella originaria – come nel caso del crocifisso di Lorenzo di Bicci qui studiato da Elisabeth Mognetti, che una modifica ingegnosa delle braccia fa diventare, ad un certo punto, un Cristo deposto¹.

La nascita della pala dipinta, e il suo nesso con la liturgia, sono dunque alla base di molta parte della discussione. Centrale, pertanto, il contributo di Kees Van der Ploeg, il quale resta molto prudente nel risolvere ogni dato fisico e funzionale dell'opera dipinta nella relazione con la sua funzione liturgica, e soprattutto con il presunto costante nesso con un altare. La questione della pala d'altare ha vita lunga negli studi lontani e più recenti², e particolare rilievo ha avuto in questo contesto lo studio delle norme emanate dal IV Concilio Laterano del 1215, che definivano, come Gardner ha sottolineato, la „centralizzazione del punto di osservazione“; l'altare doveva avere una croce e due candele. Dove si trovasse il celebrante tuttavia, dice Van der Ploeg, non è chiaro nelle norme del concilio, che non impone una celebrazione *versus populum* – in relazione alla quale, come il caso eclatante di Roma dimostra, la pala d'altare in pratica non può esistere – né il suo contrario. Il nesso tavola dipinta-altare si inserisce in una rete di elementi: le abitudini liturgiche, e quindi la posizione del sacerdote; l'esistenza di reliquie legate all'altare e la loro posizione sotto di esso, o sopra di esso in contenitori preziosi; la tradizione dei frontali d'altare, che rischiavano di essere rovinati dai piedi del celebrante e vennero quindi, presumibilmente, ‚elevati‘, o entrarono a far parte di un più complesso arredamento dell'altare stesso, come gli studi di Monika Butzek e Max Seidel hanno mostrato per quanto riguarda il caso relativamente tardo del polittico di Agostino Novello³.

Spinosa rimane, la questione liturgica, per quanto attiene un ben specifico gruppo di pale dipinte, ed essenzialmente le pale mariane realizzate tra Siena e Firenze negli anni finali del Duecento e ai primi del Trecento. Jaroslav Folda ritorna, nel volume, sui due ben noti incunaboli di questo genere, le due pale Kahn e Mellon attualmente alla National Gallery di Washington, e ne ribadisce l'origine a suo avviso bizantina, o bizantina del periodo franco: per lui, le due tavole potrebbero aver trovato posto in un *proskynetarion*, o sistemate dietro l'altare di una chiesa latina d'Oriente, dono forse di una confraternita. Come si sa, sulla provenienza geografica delle pale

-
- 1 JOHANNES TRIPPS: *Das handelnde Bild in der Gotik: Forschungen zu der Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*; Berlin 1998.
 - 2 Oltre al già citato Burckhardt, e a JOSEF BRAUN: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*; München 1924, recentemente JULIAN GARDNER: *Altars, altarpieces, and art history*, in: *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, a cura di Eve Borsook e Fiorella Superbi Gioffredi; Oxford 1994, pp. 5–19.
 - 3 MONIKA BUTZEK in: *Die Kirchen von Siena*; vol. I,1 München 1985, p. 210; MAX SEIDEL: *Ikonomie und Historiographie*, in: *Städte Jahrbuch N.F. 10*, 1985, pp. 79–142; MAX SEIDEL: *Condizionamento iconografico e scelta semantica. Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in: *Simone Martini*. Atti del convegno (Siena 27–29 marzo 1985); Firenze 1988, pp. 75–80.

– la cui tecnica di tipo a encausto esclude quasi sicuramente un'origine occidentale – e sulla loro data i pareri sono molto discordi: recentemente li ha ricapitolati Rebecca Corrie⁴. Le due tavole sono molto diverse nelle dimensioni: 131,2 × 76,9 cm la Kahn, molto più piccola (81,5 × 49 cm) la Mellon, e il dato è ovviamente importante. Possono essere ambedue considerate gli incunaboli del genere, quale poi si sviluppò in Italia, e in quale rapporto si trovano soprattutto con la scuola senese, e con la pala Rucellai di Duccio?

A quest'ultima, alla sua collocazione in S. Maria Novella, e di conseguenza alla sua funzione, è dedicato il saggio di Bellosi; ad essa aveva dedicato uno studio estremamente dettagliato Irene Hueck, nel 1984⁵, che tuttavia non aveva troncato il problema di dove, in effetti, la pala sia stata in origine; troppo grande, certamente, per esser posta su un altare – quello della cappella dei Laudesi, o di S. Gregorio? – doveva esser situata, sorretta e montata mediante i nove anelli di ferro assicurati sul retro, forse sulla parete laterale della cappella, atta ad esser vista da sinistra; oppure, come alla fine la Hueck suggeriva, sulla parete del transetto all'esterno della cappella stessa. Bellosi ritorna all'ipotesi di una collocazione nella cappella di S. Gregorio; e come già Stubblebine, Wilkins e Lunardi⁶, la collega agli affreschi oggi in stato di larve che vi sopravvivono, aderendo all'attribuzione allo stesso Duccio. Il punto sul quale Bellosi insiste, tuttavia – ed è il medesimo che ha occupato anche Lunardi – è il nesso tra la Rucellai e la Croce di Giotto. La pala Rucellai, essi pensano, non fu un dipinto di committenza ,privata', ossia di una confraternita che se ne riservava magari l'uso liturgico, ma la pala mariana della chiesa, offerta dai Laudesi alla chiesa. Qualche anno dopo – verso il 1288–89, se il riferimento alla committenza di fra Ricoldo da Montecroce può tenere⁷ – la croce giottesca raggiunge la pala di Duccio nella chiesa domenicana. Fu probabilmente montata sull'iconostasi dell'altar maggiore; i due dipinti vanno a formare una ,coppia' – la cui diversa paternità non è tuttavia un dato neutro – che risulta di fatto incunabolo di un gran numero di analoghi provvedimenti che saranno presi nel torno di pochi anni in molte altre chiese di Firenze, e non solo: ad Ognissanti, ad esempio, agli Umiliati, a S. Giorgio alla Costa, probabilmente alla Badia⁸. Bellosi propone di vedere nel crocifisso e nella Maestà del Maestro di Figline una ulteriore ,coppia', destinata forse a S. Croce; e bisogna aggiungere, verosimilmente, il caso di S. Maria sopra Minerva a Roma, dove Ghiberti segnala „un crocifisso con una tavola“ che di recente è stata identificata con la Madonna pubblicata da Filippo

4 REBECCA W. CORRIE in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*; catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 2000–2001); Milano 2000, pp. 438–439.

5 IRENE HUECK: La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella, in: *La Maestà di Duccio restaurata*; Firenze 1984, pp. 33–46.

6 JAMES STUBBLEBINE: Cimabue and Duccio in S. Maria Novella, in: *Pantheon* 31, 1973, pp. 15–21; DAVID WILKINS: Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella, in: *The Art Quarterly* 1, 1978, 3, pp. 141–74; ROBERTO LUNARDI, Santa Maria Novella e la Croce di Giotto, in: *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel; Firenze 2001, pp. 159–181.

7 YUKIHIRO NOMURA: Attribuzioni e datazioni delle prime opere di Giotto, in: *Art History* 9, 1987, pp. 71–122.

8 LORENZO Ghiberti: *Commentari*, ed. Julius von Schlosser; Leipzig 1911, p. 36.

Todini⁹: un dato, questo relativo alla Minerva, ancora incerto nei contorni e nell'attribuzione, ma interessantissimo in quanto attestazione dell'espansione di un'abitudine apparentemente non diffusa in ambiente romano, e giunta a Roma, dobbiamo pensare, per il tramite dell'ambiente domenicano. L'integrazione del programma affidato alle tavole dipinte con gli affreschi, di cui abbiamo tracce nel caso di S. Maria Novella, della Badia, e ovviamente in tanti altri casi più tardi, allarga ulteriormente il discorso, sia sul piano dell'organizzazione tematica dell'apparato figurativo, sia su quello della ripartizione del lavoro, e della composizione delle botteghe, di cui quelle di area giottesca appaiono particolarmente 'aggressive' e monopolistiche nel conquistare gli spazi della committenza, che all'origine aveva avuto la libertà di commissionare appunto ad un pittore senese la pala mariana di una chiesa fiorentina.

Il rapporto tra opere definibili – per il loro valore liturgico, tipologico, o semplicemente per l'alta qualità – come 'incunaboli', e le riprese successive, è un tema molto largamente trattato nel volume. Lo è a proposito del dossale del Maestro di S. Francesco per il S. Francesco al Prato a Perugia, studiato da Dillian Gordon quale modello per più tarde opere umbre e in special modo per i dipinti di Meo da Siena in S. Pietro a Perugia e al Sacro Speco di Subiaco; altre considerazioni sulla diffusione regionale delle tipologie e sull'arcaismo conseguente alla ripresa di modelli più antichi sono nell'articolo di Gail Solberg su Taddeo di Bartolo, e in quello di Rudolf Hiller von Gaertringen sullo smembrato politico di Martino di Bartolomeo ispirato all'Agostino Novello di Simone Martini e appunto proveniente dalla medesima chiesa senese. C'è poi la celebre e perduta croce di frate Elia in S. Francesco ad Assisi (Elvio Lunghi); o le pale a tema femminile studiate da Joanna Cannon, quella di S. Chiara ad Assisi, quella della Maddalena e quella di Margherita da Cortona. Un tema, questo, di cui l'autrice ha grande esperienza¹⁰, e che si apre a molteplici assi di interpretazione, da quello della visibilità dell'opera da parte delle monache a quello, conseguente, dell'effettivo destinatario dell'opera stessa: e non ultimo, mi sembra in tutti e tre i casi in questione, quello del *sens de la lecture*, che nella pala di S. Chiara ha andamento da sinistra a destra e dall'alto in basso, in quella di Margherita da Cortona parallelo su ambo i lati dall'alto verso il basso, e nella pala della Maddalena invece ancora andamento parallelo in orizzontale, e dall'alto verso il basso. Cosa imponeva questa estrema diversificazione nei percorsi dello sguardo? L'esistenza del sepolcro, nel caso della pala di Margherita, può spiegare forse la scelta? Il *beholder*, che nei saggi di questo volume andrà prendendo sempre maggiore spazio nelle analisi e sempre maggiore importanza nella determinazione delle caratteristiche formali e anche fisiche dell'opera, anche in questi anni per così dire di transizione sembra vigere come elemento fondamentale, anche se più difficile da decrittare e individuare.

Ugualmente spinosa appare la ricostruzione dell'effettiva funzione e destinazione di uno dei retable più importanti dell'Italia medievale, la Maestà di Duccio a Siena, di cui Peter Seiler esamina le possibili posizioni all'interno della cattedrale (perché le

9 FILIPPO TODINI: Un'opera romana di Giotto, in: *Studi di storia dell'arte* 2, 1992, pp.9-23.

10 JOANNA CANNON e ANDRÉ VAUCHEZ: *Margherita of Cortona and the Lorenzetti*; The Pennsylvania State University 1999.

due facce, e a chi destinate; difficile legame con un'ipotetica doppia funzione, per laici e per religiosi, dell'altar maggiore del duomo, che non appare provata) e di cui cerca di individuare il ,programma': nei suoi precedenti, che indica in un raggio esteso di possibili relazioni bizantine, veneziane, e senesi stesse, e nei suoi possibili committenti e *concepteurs*. Non è chiaro perché Seiler sembri a un certo punto voler cercare un *concepteur* francescano; egli arriva comunque, alla fine, a individuarlo nel vescovo di Siena degli anni 1307–1317, il domenicano Ruggero da Casole, che avrebbe incentrato il ciclo della Passione attorno alla specie eucaristica conservata sull'altare, e quindi al concetto di Corpus Domini, questione attuale e cara ai domenicani e a lui stesso. Che poi l'inventario del 1435, già pubblicato da Stubblebine, provi effettivamente che l'Eucaristia fosse conservata sul retro dell'altare e fosse quindi inquadrata dal ciclo della Passione, questo rimane un punto molto difficile dell'interpretazione di Seiler: a me sembra che il testo non consenta affatto di esserne sicuri, e tutto il ragionamento ne rimane indebolito. Nell'altra città toscana, a Firenze, la stessa questione di un polittico a due facce destinato alla cattedrale cittadina è qui studiato da Julian Gardner (il titolo *Giotto in America* sembra un po' occasionale): il polittico di S. Reparata, realizzato forse dopo il 1318 a seguito del blocco dei lavori alla nuova cattedrale e destinato all'antico altare del duomo, elevato e isolato. L'invenzione spaziale, straordinaria, della faccia ,narrativa' del polittico, privilegia la scena dell'Annunciazione, scelta ben comprensibile con la dedicazione della cattedrale; il committente del polittico viene individuato nel vescovo Antonio degli Orsi (1310–1321), un personaggio, questo, di cui è difficile tuttavia verificare l'eventuale impatto sulla scelta del programma del retablo o dell'artista. L'autografia di Giotto per il polittico di S. Reparata non è una strada praticabile¹¹: tra le altre opere trattate nel saggio, pertinenti al corpus dell'artista sono invece, evidentemente, il polittico di Badia – che inclina verso il momento e il gruppo del ,Parente di Giotto' – e la splendida Madonna Goldman di Washington, che Gnudi credeva parte del retablo della cappella Pulci in S. Croce a Firenze e Gardner data attorno al 1320 per la relazione con gli affreschi Bardi, che come è noto la maggioranza della critica italiana data invece più tardi, in anni molto prossimi al soggiorno napoletano dell'artista.

A ragione Gardner individua nel gesto della Madonna Goldman – Madre e Figlio che si passano un fiore – un elemento di novità nel linguaggio della pittura a soggetto religioso del Trecento e un indizio del cambiamento di spiritualità che dilagava ormai nell'Italia gotica. In questi atti ci sono vari interventi dedicati alle opere e alle procedure di rappresentazione messe in atto nell'Italia trecentesca: da quello di Schmidt, che analizza in modo sottile il passaggio tecnico ed estetico dal mosaico, alla pittura murale, alla pittura su tavola, nel campo tipologico della lunetta specialmente a destinazione funeraria; a quello di Klaus Krüger, che dedica attenzione ad un aspetto spesso trascurato, quello dell'inclusione di immagini più antiche in opere più recenti. L'inclusione è originata evidentemente da motivi di tipo devozionale, ma tutta-

11 GIORGIO BONSAINTI in: *Capolavori e restauri*; catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1986–87); Firenze 1986, pp. 354–356 optava per il ,Parente di Giotto'.

via determina conseguenze e risultati complessi, che Krüger definisce come il problema della ‚reference to the past‘, o della ‚retrospective semantics‘, interessante comunque sia per l’attitudine che sollecita, da parte degli artisti, nella relazione con un’immagine ormai fuori moda e fuori sensibilità attuale, sia per le ricadute formali sui nuovi contesti. Uno dei casi più eclatanti di questo genere di ‚immagine nell’immagine‘ è senza dubbio la ben nota Madonna di Bagnolo, su cui scrive Lars Jones: immagine più volte copiata, e immessa – specie nella tavola oggi al Museo dell’Opera del Duomo di Firenze – in un sistema di relazioni psicologiche e spaziali con gli altri attori della composizione, che guardano la Vergine al di là e al di sotto della cornice che la qualifica e dalla quale essa tende la mano verso le devote inginocchiate. Secondo Jones l’immagine originaria diventa, a questo punto, ‚narrativa‘: preferirei, forse, dire che diventa relazionale, e che questa sottolineatura del legame tra immagine guardata e riguardante è la grossa novità dell’Italia, e dell’Europa gotica che – è ancora Jones a ricordarlo – era uscita dalla profonda crisi dell’eresia catara come sempre la Chiesa romana è uscita dalle crisi peggiori della sua storia, rafforzando il potere delle immagini e usando della loro capacità di persuasione e di propaganda. Particolarmente interessanti e importanti, per un altro aspetto dell’utilizzazione devozionale dell’immagine, sono gli interventi di Victor Schmidt e di David Wilkins sui dipinti portatili e/o pieghevoli, un genere comprensibile solo in un contesto e in un ambiente privato, sulle cui caratteristiche e condizioni di utilizzazione poco sappiamo e su cui Wilkins, infatti, si interroga (39 punti interrogativi nella sola pagina 379 ...); e sugli *altaroli* di Ambrogio Lorenzetti scrive anche – in particolare su quello rovinato ma bellissimo del Louvre – Michel Laclotte.

Le questioni che meriterebbero di essere ricordate sono ancora moltissime. Chiudo, però, su un’osservazione: l’aspetto più sacrificato nell’ampio panorama offerto da questo volume è quello che attiene lo stile, sovrastato da tutto quanto attiene ‚forma e funzione‘. E’ la crisi del connoisseurship, di cui parla Maginnis nel suo saggio? Il soggetto di Maginnis è la pittura senese pre-duccesca, e in questo campo egli rifiuta le nuove proposte¹² che partono dai nomi degli artisti esistenti nelle Biccherne e li usano per rinominare una parte molto consistente dell’anonima pittura su tavola della Siena negli ultimi decenni del Duecento. Per esercitare il mestiere di conoscitore, secondo Maginnis, non sono necessari battesimi di massa, ma un legame più critico e costruttivo con la storiografia, e una più forte adesione agli oggetti; nel denunciare l’invecchiamento irrimediabile di una serie di scappatoie primo novecentesche – „assistant“, „follower“, „cercle“, ecc. – egli introduce la categoria a mio avviso fondamentale, anche se di pericolosa utilizzazione, della „multiple authorship“, che è comprensibile in un quadro di forte domanda di oggetti, funzionali a contesti economici e sociali tra loro molto simili, e in un panorama di rivalità cittadine sviluppate nel microcosmo produttivo della Siena degli anni ’70-’90 del Duecento. In essa non c’era spazio per l’esistenza di molti artisti e di molte botteghe tra loro diversificate; la pro-

12 Dovute specialmente a L. Bellosi: si veda ora il catalogo della mostra *Duccio. Alle origini della pittura senese* (Siena, S. Maria della Scala, 2003); Milano 2003.

duzione a noi nota risale quindi ad un gruppo di pittori tra loro non realmente alternativi, che fornivano ai committenti più o meno sempre lo stesso tipo di prodotto. È chiaro che questa ipotesi dovrà da ora discutere anche i nuovi dati che derivano dalla scoperta – sotto la cattedrale senese – degli affreschi che ne decoravano l'antico atrio¹³; e così si arriva al tema trattato dall'altro saggio che si occupa dello stile, quello di Miklòs Boskovits sui mosaici del Battistero fiorentino e sul loro legame con le personalità artistiche e le botteghe di pittori su tavola della Firenze medioduecentesca. Si tratta, evidentemente, della relazione tra i sistemi di realizzazione di opere monumentali e quelli della pittura su tavola. Si potrà, presto o tardi, parlare di una sorta di „cantiere“ anche per ciò che attiene le dimensioni limitate di un dipinto portatile o di una pala d'altare? Come si poneva, a seconda delle dimensioni dell'impresa, il problema dell'autografia? A queste domande si aspettano risposte, e senza dubbio questo libro aiuta a porsele.

Ciò detto, bisogna aggiungere come sia un vero peccato che in una panoramica di questa ampiezza e di questo livello di contributi lo spazio riservato alle questioni non senesi e non fiorentine rimanga così limitato. In pratica tutta l'Italia Meridionale è assente da questi studi; o il Veneto, con Venezia, che si affaccia solo grazie alle lunette studiate da Victor Schmidt. L'ombra lunga di Ghiberti e di Vasari non si sposta facilmente dalle pagine degli studiosi di oggi, almeno di quelli riuniti dagli organizzatori di questo convegno; e questa è stata tutto sommato un'occasione persa di promuovere direzioni di studio che si sono indubbiamente radicate nella tradizione delle ricerche sull'arte toscana, ma che non potevano che avvantaggiarsi dal confronto con situazioni e culture diverse. L'altro difetto del volume, ed è una mancanza pesante, è l'assenza di una bibliografia finale, e a voler sognare, addirittura una bibliografia ragionata: una pubblicazione di questo tipo, così ricca e curata, avrebbe potuto offrirsi anche come punto di partenza di utile e rapida consultazione su un campo vasto ma omogeneo di studi, aiutando gli studenti e non costringere il lettore allo scavo permanente nelle note di ogni singolo contributo.

SERENA ROMANO
Université de Lausanne

13 *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*; Milano 2003.

Die Ottheinrich-Bibel. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Cgm 8010/1.2 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit Beiträgen von Brigitte Gullath, Jeffrey Hamburger, Karin Schneider, Robert Suckale; Luzern: Faksimile Verlag 2002; 246 S., 17 Farb- und 81 SW-Abb.; ISBN 3-85672-097-0 (Faksimile-Edition), ISBN 3-85672-80-4 (Kommentarband); CHF 11.900,-

Selten hat der Buchschmuck einer Handschrift eine so wechselvolle Beurteilung im Laufe der Jahrhunderte erfahren wie jener der Ottheinrich-Bibel. Die im 18. Jahrhundert in acht (neuerdings in sieben) Bände zerlegte, in der Bayerischen Staatsbibliothek