

on, der seit den Hugenottenkriegen immer auch vom Vandalismus begleitet war, in Frankreich nicht abbrechen wird, belegt die historische Kontinuität in der Raumbesetzung gerade der Place Royale, die dann zur Place de la Révolution umbenannt wurde, bevor sie, so Starks Befürchtung, nur kurzzeitig befriedet, die „Concorde“ im Namen tragen darf: „Hier an der Stelle des Obeliskens, wo

wenig Monate vorher noch Ludwig XV. als römischer Imperator stolz zu Roß gesessen, stand die Guillotine für Ludwig XVI.“ (495)

PROF. DR. CHRISTINE TAUBER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
c.tauber@zikg.eu

Qualche novità su uno scultore barocco (quasi) dimenticato: Honoré Pellé a (quasi) 300 anni dalla sua morte

Celebrare intellettuali ed artisti attraverso la ricorrenza del loro anno di nascita o di morte è l'occasione per pubblicazioni, convegni ed esposizioni in onore delle più svariate personalità, già comunque rinate presso il grande pubblico. Più interessante sembra dunque, approfittare di un anniversario per apportare qualche novità al catalogo di un artista che, sebbene presente nei più grandi e visitati musei europei, è oggi noto solo ad una piccola cerchia di specialisti: lo scultore francese Honoré Pellé che nacque a Gap intorno al 1641, e morì nel 1718 a Genova, dopo un'attività più che quarantennale nella statuaria in legno, in marmo e in bronzo, nell'arredo d'altare, nella cavatura dei marmi (per uno sguardo d'insieme: Sanguineti 2015; Fabbri 2016).

SFORTUNA CRITICA

Le ragioni di questo (quasi) oblio risiedono in primo luogo nella rarità di notizie raccolte dal suo primo biografo, Carlo Giuseppe Ratti: sia in forma mano-

scritta che a stampa (Ratti 1762 e 1769), la biografia di *Monsieur Onorato*, „statuario [...] di merito [...] il cui cognome ci è ignoto“ è piuttosto scarna; le poche opere ricordate sono tutte rigorosamente genovesi: „nella Chiesa di San Rocco la Statua marmorea di questo Santo“ (*fig. 1*), „la Gloria di angeli per sostenere la statua del Guidi [...] entro la chiesa di San Filippo“, „gli Angioli [...] sopra l'ornamento dell'altare della Nazione francese nella Chiesa della Nunziata del Guastato“, la „Vergine con Angioli [...] all'altar maggiore della Chiesa del PP. della Madre di Dio“ (quest'ultima ad oggi dispersa). Nonostante le lodi per una scultura „di buon gusto e di carattere maestoso e nobile“, l'autore conclude nella forma manoscritta: „questo è quanto saper si possa di sì valente artefice quale in Genova trovavasi ancor l'anno 1700, da dove partito, null'altro né so, né curo saperne, parendomi avere con ciò ubbidito allo debito di storico“. Si tratta di un'affermazione che lascia a dir poco stupiti, perché Ratti preparò le edizioni del suo testo con grande accuratezza, e cercò, attraverso racconti di pittori e scultori a lui vicini, notizie biografiche da inserire nei suoi testi. È veramente credibile che, a cinquant'anni dalla morte del scultore, nessuno si ricordasse qualcosa di più? O forse è possibile pensare che l'ostentato „né curo saperne“ indichi la volontà di definire una linea autonoma locale della scultura, limitando le „influenze“ esterne alle necessarie segnalazioni di opere sul territorio?



Fig. 1 Honoré Pellé, San Rocco. Genova, Chiesa di San Rocco (Archivio Giacomo Montanari)

pas avec la persistance irritante d'un mystère qui défie la curiosité. Or, jugez de ma joie quand M. le professeur Alizeri [...] m'a signalé de Monsù Onorato une statue, non mentionnée par le Ratti, et précisément la seule qui soit signée de son véritable nom. [...] C'est un bienfaiteur de l'hôpital [...] sa main droite, tendue en avant, tient un de ces écus, d'un diamètre plus grand que les autres, sur la face inférieure duquel l'auteur a gravé cette inscription [...]: 1680/HONNORE PELLE MA FAICT. L'identité de Honoré Pelle – ou Pellé – et de Monsù Onorato ne peut faire l'ombre d'un doute“. Malgrado l'apporto di questa segnalazione, il tono del testo non andava al di là di un mero dettaglio positivista, una nota di colore in una situazione artistica dominata solamente dalla figura possente di Pierre Puget, di cui Pellé, a causa dell'identica nazionalità, è stato considerato a lungo l'allievo, malgrado l'assenza di un qualunque documento o commissione che legghi i due nomi.

D'altro canto, anche il passo successivo nella conoscenza dell'artista, a quasi un secolo di distanza, non può essere considerato scevro da un certo orgoglio nazionalista: il 30 marzo 1857 Leon Lagrange scriveva da Genova all'*Archive de l'art français* (Lagrange 1857–1858): „Mon cher ami, Vous vous rappelez ce Monsù Onorato à qui le Ratti a consacré une demi-page [...] depuis mon arrivée à Gênes, et bien que j'y sois venu uniquement pour le grand Puget, [...] Monsù Onorato s'attache à mes

Stupisce dunque il silenzio dei biografi liguri e degli artisti genovesi, anche perché la bottega di Honoré Pellé fu operativa sicuramente fino al 1716, anno in cui lo scultore inviava da Genova, attraverso Hippolyte Fourrat, un noto mercante attivo fra le regioni francesi e la Liguria, una elegantissima statua marmorea della *Madonna col Bambino* come *ex voto* per l'appena costruito santuario mariano di Notre-Dame du Laus, a pochi chilometri da Gap, accompagnando l'opera con una lapide de-

dicatoria firmata HONORÉ PELLA DE GAP (Fabbri 2003 e 2004a). Stupisce inoltre perché oggi, grazie ad approfondite indagini negli archivi cittadini, a fortunati ritrovamenti, e ad un nuovo filone di ricerca sulle interrelazioni fra Francia e Liguria in epoca barocca, si sa che Honoré Pellé lavorò nei più importanti cantieri cittadini ed accanto ai principali artisti attivi in città. Sullo sfondo di questa vivace operatività vi è il contesto particolarissimo della città ligure, piattaforma centrale del trasporto, commercio ed elaborazione del marmo in tutta Europa (La scultura 1988; Franchini Guelfi 2013): una città aperta alle varie famiglie di maestranze ticinesi che scendevano dal Nord, alle generazioni di artisti carrarini giunti a fare fortuna nei moli carichi di marmi grezzi, agli stranieri che venivano chiamati da una committenza desiderosa di rappresentare il proprio fasto nel materiale più puro e più prezioso: il marmo bianco di Carrara.

Quest'imminente anniversario è dunque una felice occasione per presentare, anche al di fuori della cerchia degli specialisti di scultura ligure, un artista che tentò la sua fortuna al di fuori della sua terra natale e rimase cionondimeno sempre in contatto con la corte francese: dal 1686, col titolo di *sculpteur du roi*, Pellé fu incaricato di estrarre marmi per le grandi residenze reali, a cui fornì per esempio gli immensi blocchi per le statue del *Pegaso* e della *Fama* di Antoine Coysevox e la scultura del *Tempo che solleva la Bellezza delle Arti* per la reggia di Marly (ora al Louvre, Fabbri 2015). Nello specifico, questo saggio offre la possibilità di analizzare alcune sue sculture, ad oggi rimaste nell'ombra, ed altre passate sotto altri nomi, sicuramente più noti alla attuale storiografia artistica.

ALCUNE SCOPERTE E RISCOPERTE

Il primo caso è quello dei due ritratti del sovrano inglese Carlo II Stuart, di cui mai si è trattato nel dettaglio, anche per mancanza di una qualunque documentazione riguardo alla loro commissione: il primo (91,5 cm, *fig. 2*) presenta sul lato principale del piedistallo la scritta CAROLUS II ANGLIAE SCOTIAE FRANCIAE ET HIBERNIAE



Fig. 2 Pellé, Carlo II Stuart. Stamford, Lincolnshire, Burghley House (Archivio Jon Culverhouse)

REX e sul lato sinistro HONORATUS PELLE F.A. 1682: registrato nell'inventario del Castello di Burghley House (Stamford, Lincolnshire) del 1688, era quindi di proprietà di John Cecil (1648–1700), quinto Earl of Essex, che acquisì molti oggetti della sua ricca collezione anche durante lunghi viaggi in Italia; dal 1738 il busto è sulla balconata di una delle corti interne dell'edificio con conseguente esposizione alle intemperie e dilavamento della superficie. Il secondo busto, poco più grande (128,9 cm, *fig. 3*), mostra all'interno del tronco della manica destra l'iscrizione 1684 HONNORE PELLE F.; esso venne presentato dal noto gallerista e agente per gli acquisti d'arte Henry Durlacher nel 1862 all'allora museo londinese di South Kensington, ed è stato definitivamente acquisito nel 1881 dalla stessa istituzione, poi divenuta Victoria and Albert Museum (Williamson 1996, 135). In mancanza di un documento ad oggi, l'ipotesi che la Repubblica di Genova abbia fatto realizzare allo scultore questi due ritratti per avvicinarsi al sovrano inglese in un momento di forte tensione con la corona francese (ricordo il terribile e ostentativo bombardamento punitivo della città ligure da parte della flotta del Re Sole nel 1684) può naturalmente



Fig. 3 Pellé, Carlo II Stuart. Londra, Victoria and Albert Museum (Archivio Francesca Fabbri)

essere proposta, ma il fatto che il sovrano inglese avesse già fatto realizzare, intorno al 1678, allo scultore John Bushnell un ritratto impostato in maniera molto simile, insieme all'esistenza a Genova di un triplo ritratto di Carlo II in quegli anni (Boccardo 1988) e cioè di un tipico dipinto realizzato come modello per un busto, come fu quello celeberrimo di Anthonis Van Dyck per il busto berniniano di Carlo I d'Inghilterra, parrebbe dare più forza alla possibilità che si sia trattato di una commissione reale, forse avvenuta attraverso i consoli inglesi in città o attraverso alcuni nobili patrizi, che furono spesso tramite fra la corona inglese e la Repubblica di Genova. Questo pone la questione, ancora insoluta, di quali siano stati, fra le grandi famiglie geno-

vesi, i protettori di Pellé nei primi anni della sua attività. Di certo fra di loro si annovera Francesco Maria Sauli, nobile e commerciante, fra l'altro, di marmo bianco e colorato (Fabbri 2008), poichè fu lui a doversi pronunciare sulla decorazione scultorea che Pellé realizzò per la nave del capitano Pietro Bianco, sua prima opera documentata nel 1672. E accanto a questo committente, che protesse a lungo altri artisti francesi quali Pierre Puget e Claude David, bisogna almeno ricordare Giuseppe Maria Durazzo per la cui cappella privata lo scultore realizzò nel 1680 uno straordinario *Ecce Homo*.

Il ritratto del sovrano del 1682 oggi a Burghley House (vedi fig. 2) presenta molti punti di contatto con la scultura genovese di Pellé in quegli anni: le profonde scanalature del manto, le trapanature che segnano i fitti boccoli della parrucca e addirittura le ciglia e i baffi sottili, il virtuosismo nell'elaborazione delle stoffe come il merletto della cravatta, le cui pieghe sovrapposte sono mosse dal repentino volgersi del capo. La stessa meticolosa attenzione è rivolta anche ad un volto estremamente realistico: segnato dalle guance cascanti, dalle profonde pieghe intorno alla bocca, dalle labbra leggermente sporgenti, il re è qui assorto e quasi rattri-

Fig. 4 Pellé, Guglielmo III.
Petworth House (© National Trust Images/Angelo Hornak)

stato. Il busto eseguito due anni più tardi (vedi *fig. 3*), oggi al Victoria and Albert Museum, sembra addirittura accentuare questo aspetto di crudo realismo: il sovrano, nel suo ultimo anno di vita, mostra le guance profondamente cavate, il volto segnato, ed è proprio la forza di questo ritratto non idealizzato (rispetto ai sicuri modelli berniniani di riferimento) l'elemento quasi straniante in una composizione fortemente votata all'effetto. La parrucca è, in questa seconda effigie, più elaborata e più ampia, i boccoli scendono allungati fino a metà del torace, le pieghe del manto, mosse da improbabili folate, sottolineano la torsione del busto, la cravatta a fiocco si sventaglia a mostrare il merletto traforato; la corazza è coperta da un rilievo arabescato, su cui si staglia la collana dell'Ordine della Giarrettiera e si intravede, al di sotto del manto, il San Giorgio che uccide il drago. Il virtuosismo è qui sottolineato dall'assottigliamento inverosimile del corpo, che si riduce alla superficie del piedistallo: un non-corpo, insomma, avvolto da drappeggi roboanti, su cui si imposta il volto quasi tragico del sovrano inglese.



Un terzo ritratto di Honoré Pellé si trova sul suolo inglese (130 cm, *fig. 4*): esso era esposto, almeno dal 1793, sul lato nord della Lenconfield Hall di Petworth (West Sussex) per volere del terzo conte di Egremont, George O'Brien Whyndam, proprietario della grandiosa Petworth House in 1955, dichiarata monumento nazionale (Rowell 2012), in cui la scultura è oggi esposta nello scalone d'ingresso. Il busto presenta l'identico piedistallo di quello al Victoria and Albert Museum, analoga è inoltre l'impostazione, il repentino voltarsi dell'effigiato verso destra, lo scendere ondulato dei boccoli della

Fig. 5 Pellé, *Madonna Immacolata*. Castellazzo Bormida, Santa Maria della Cella (Archivio Massimo Archetti Maestri)



ricercata parrucca, il movimento della cravatta annodata, perfino lo scomparire a metà della figura di San Giorgio sotto il movimento di un drappo che chiude il busto è identico. Sono proprio i panneggi (di cui uno sul lato sinistro ancora ben visibile nelle fotografie antiche e oggi perso), a segnare la cronologia del ritratto almeno ad un decennio successivo rispetto ai due precedenti, quando nell'opera di Pellé le pieghe risultano più sottili e i contrasti luminosi più vibranti. Corrisponde questo busto alla „marble head representing the late King William“

registrata fra i pagamenti (ma nel 1724, ben 6 anni dopo la morte del Pellé!) da Charles Seymour (1662–1748) che ricostruì la dimora intorno al nono decennio del XVIII secolo, impiegando molti artisti francesi? Il sesto Duca di Somerset era infatti un fedele sostenitore di Guglielmo III d'Orange e il Sovrano della Gloriosa Rivoluzione visitò personalmente negli anni 1693 e 1694–95 Petworth House. Non sfugge l'evidente significato politico di una tale commissione: nella riproposizione quasi palmare del ritratto di Carlo II, nella richiesta all'identico

scultore, a distanza di un decennio, vi è la dichiarata volontà di presentare Guglielmo III come unico e designato erede della dinastia d'Inghilterra, a scapito del cattolico Giacomo II.

NUOVE ATTRIBUZIONI

Il modello certamente berniniano di questi ritratti rimanda a una fase dell'esperienza artistica di Pellé di cui ad oggi nulla conosciamo: un'attività romana che dovette essere fondamentale prima della sua stanziazione a Genova, poiché la novità della

Fig. 6 Pellé, Madonna del Rosario. Genova Palmaro, Santa Maria Assunta (Archivio Francesca Fabbri)

sua plastica è da subito evidente e improntata ad una tradizione non locale (Fabbri 2004b). Il rapporto con la scultura genovese sembra essersi inserito su questo substrato ed essere maturato col tempo: la dolcissima *Madonna con Bambino* a Gap, e cioè l'ultima sua opera ad oggi nota, mostra l'incontro con la tradizione locale e il dialogo instaurato con i modi di Filippo Parodi e di Giacomo Antonio Ponsonelli. E proprio sotto il nome di quest'ultimo è stata recentemente pubblicata una straordinaria *Madonna* sollevata da una gloria di angeli (165 cm, *fig. 5*) oggi nella Chiesa di Santa Maria della Cella a Castellazzo Bormida, ma proveniente dalla Chiesa di San Carlo dello stesso paesino del Piemonte meridionale, territorio fortemente ricettivo dell'arte genovese (Franchini Guelfi 2011, 386, n. 21). Malgrado la somiglianza formale con opere accertate del Ponsonelli (prima fra tutte: *l'Immacolata* di Albissola Marina del 1690) l'autografia di Honoré Pellé si evidenzia nell'andamento



gonfio dei panneggi che richiama alle volute del manto di San Rocco (vedi *fig. 1*), nella sinuosa e quasi danzante posa della Vergine (cifra tipica della sua scultura, in cui le figure, ancorché grandiose, sono „bloccate“ in un balletto elegante e preciso),

nell'identità dei paffuti angioletti, che si ritrovano pressoché identici negli elementi figurativi dei suoi altari inviati in Corsica (per cui Franchini Guelfi 2005).

La scultura a Castellazzo Bormida è inoltre „sorella“ di una statua attribuita a Pellé ormai da qualche decennio, la *Vergine con Bambino* nella Chiesa di Genova Palmaro (fig. 6): identico è il viso della Vergine, identico soprattutto è lo svolazzo del manto, che si arriccia verso il lato sinistro. Ma, mentre la Vergine a Palmaro solleva sul fianco un bimbo paffuto ed assorto nel presentare le corone del Rosario agli astanti, quella a Castellazzo Bormida è la materializzazione, nello splendido biancore del marmo, di una Vergine Immacolata: col volto rivolto verso il suo Creatore, Maria porta la mano sul cuore in un gesto di accettazione, mentre l'altra, rivolta verso il basso, sembra mostrare il popolo dei credenti. La scultura nella piccola chiesa piemontese diventa così un tassello importante nella produzione di Pellé a cavallo fra i due secoli: se l'*Immacolata Concezione* realizzata da lui nel 1694 per l'oratorio privato di Pietro Magelli a Pavullo (oggi nella sacrestia del Duomo di Modena, Fabbri 2004c) mostrava il suo accostarsi all'opera genovese del Puget, in particolare alla cosiddetta *Madonna Carrega*, oggi al Museo di Sant'Agostino a Genova, l'*Immacolata* di Castellazzo Bormida rinvia con evidenza alla *Sant'Agnese* berniniana (in particolare nella sua versione bronzea), ma guarda anche alla *Sant'Agata* di Filippo Parodi e all'emozionante e coinvolgente *Immacolata* di Puget della chiesa genovese dei Filippini. La cultura fortemente classica impregna nondimeno l'opera dell'artista francese: il viso della Vergine quasi contrasta con il turbinio esasperato della sua veste, l'andamento ondulato e zigzagante si scontra, di fatto, con una scultura che rimane bloccata, proprio dall'esaltazione della sua materialità. La scultura di Pellé resta coscientemente distante sia dal *pathos* delle statue pugetiane sia dalle delicate evanescenze di Ponsoielli e Parodi; le sue figure si muovono con una grazia lieve e ricercata, già di gusto *rocaille*, e svelano l'eco di un modello di composta classicità.

È questo, in fondo, il suo contributo al panorama della scultura genovese a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo, ciò che gli permise di creare stilisticamente una cifra autonoma pur avvicinandosi ai maestri più noti, operanti nella „città tutta di marmo“, come Genova veniva allora definita. Il catalogo di Honoré Pellé si presenta oggi di ben altro spessore rispetto alle quattro sculture citate inizialmente da Carlo Giuseppe Ratti, ma molto resta ancora da trovare, e lo si potrà fare solo riconoscendo il suo particolare segno nella grande produzione scultorea genovese di quei decenni.

BIBLIOGRAFIA

Boccardo 1988: Piero Boccardo, Honoré Pellé, in: *La scultura 1988*, 207

Fabbri 2003: Francesca Fabbri, Monsieur Onorato/Honoré Pellé, in: *Studi di storia dell'arte* 14, 2003, 183–196

Fabbri 2004a: Francesca Fabbri, Marmi genovesi nel Sud della Francia, scultori francesi a Genova: nuovi elementi per la vicenda artistica di Honoré Pellé (Gap 1641–Genova 1718), in: *Artibus et Historiae* XXV/49, 2004, 185–196

Fabbri 2004b: Francesca Fabbri, Antico, barocco romano e modelli genovesi nell'opera scultorea di Honoré Pellé, in: *Argomenti di storia dell'arte*, a cura di Francesca Cattoi, Genova 2004, 83–91

Fabbri 2004c: Francesca Fabbri, La statua e l'altare dell'Immacolata Concezione nel Duomo di Modena: l'opera di Honoré Pellé attraverso la testimonianza di Lorenzo Gigli, in: *Deputazione di storia patria per le Antiche Provincie modenesi. Atti e Memorie* XXVI/11, 2004, 199–216

Fabbri 2008: Francesca Fabbri, Marmi e statue fra le regioni francesi e la Liguria in epoca barocca, in: *Studiolo* 6, 2008, 65–87

Fabbri 2015: Francesca Fabbri, De Gênes à Marly: le groupe du Temps, une commande royale?, in: *Marly: art et patrimoine* 9, 2015, 27–42

Fabbri 2017: Francesca Fabbri, Pellé, Honoré (Onorato), in: *AKL* 94, 2017, 539

Franchini Guelfi 2005: Fausta Franchini Guelfi, La scultura genovese del Seicento e del Settecento in Corsica, in: *Genova e l'Europa mediterranea*, a cura di Piero Boccardo/Clario Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, 259–277

Franchini Guelfi 2011: Fausta Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, Architetto, Decoratore. Carrara 1654–Genova 1735*, Fosdinovo 2011

Franchini Guelfi 2013: Fausta Franchini Guelfi, Les marbriers génois entrepreneurs et marchands, in: *Marbres de rois*, publ. p. Pascal Julien, Aix-en-Provence 2013, 165–182

Lagrange 1857–1858: Leon Lagrange, Monsu Onorato et Monsu Lacroix, sculpteurs français à Gênes, in: *Archives de l'art français* 5, 1857–1858, 186–189

La scultura 1988: *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. II: *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988

Ratti 1762: Carlo Giuseppe Ratti, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri [...] secondo il manoscritto del 1762*, a cura di Maurizia Migliorini, Genova 1997

Ratti 1769: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1769

Rowell 2012: Christopher Rowell, *Petworth: The People and the Place*, London 2012

Sanguineti 2015: Daniele Sanguineti, Pellé, Onorato, in: *DBI* 82, 2015, [www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/onorato-pelle_(Dizionario-Biografico)/)

Williamson 1996: Paul Williamson, *European Sculpture at the Victoria and Albert Museum*, London 1996

FRANCESCA FABBRI, M. A.
Friesstr. 25, 99423 Weimar,
francesca.fabbri@gmx.de

Migration, Entfremdung, Aemulatio: Die Prager Künstler und ihre darstellerischen Modi

Evelyn Reitz

Discordia concors: Kulturelle Differenzenerfahrungen und ästhetische Einheitsbildung in der Prager Kunst um 1600. (Ars et Scientia: Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 7). Berlin/Boston, De Gruyter 2015. 644 S., XVI Farb-, 151 s/w Abb. ISBN 978-3-11-034756-2. € 129,95

In den historischen Wissenschaften – und unter ihnen die Kunstgeschichte – haben die Publikationen zu Themen wie Migration, Kulturtransfer, Reisen von Künstlern oder Kunstwerken in den vergangenen Jahrhunderten enormen Zuwachs erhalten. Das Studium des „Kunsttransfers“ (als Bestandteil des Kulturtransfers) wurde so zu einem beliebten Gegenstand der Forschung. Als zwei Beispiele dieser rezenten kunsthistorischen Neuorientierung reicht es, den dem Kunsttransfer im mittelalterlichen Europa ge-

widmeten Sammelband (*Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, publ. p. Jacques Dubois/ Jean-Marie Guillouët/Benoît Van den Bosche, Paris 2014) oder das Buch über die Italienreisen von Renaissancekünstlern (David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility and Style*, New Haven/London 2014) anzuführen.

Im Titel des zu besprechenden Buchs erscheint zwar nicht der Terminus „Transfer“ oder eines seiner Derivate, aber gleich im Vorwort informiert uns die Autorin, dass ihre Arbeit im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst: Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen“ entstanden ist. So knapp und einfach wie möglich gesagt, die Absicht von Evelyn Reitz ist es, „die religiöse Dimension der rudolfinischen Kunst [...] zu besprechen“ (VIII). Diese Absicht setzt freilich einen Perspektivwechsel und eine gewandelte Sicht auf die in Prag in den Jahren 1583–1612 während der Herrschaft Kaiser Rudolfs II. geschaffenen Kunstwerke voraus, die bislang überwiegend so verstanden und interpretiert wurden, wie der Untertitel der rezen-