LE **GALLERIE**
DEGLI **UFFIZI**



imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Fabio Sottili, *Venceslao Wehrlin ritrattista nelle corti italiane del secondo Settecento*, in "Imagines", n. 7 (2022, novembre), pp. 10-59.

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

7
novembre 2022


WINCISLAUS WEHRLIN PA
CCLXXI

Fabio Sottili

VENCESLAO WEHRLIN RITRATTISTA NELLE CORTI ITALIANE DEL SECONDO SETTECENTO

Venceslao Wehrlin (Torino, 1745 - Firenze, 1780) nacque come figlio d'arte e fu attivo per alcune delle corti italiane più importanti del secondo Settecento. I testi sono parchi nel riportare notizie su di lui[1], nonostante si dimostri figura rappresentativa del periodo di passaggio fra i vezzi *rocaille* e il classicismo illuminista, attraverso un'attività di ritrattista modernamente neofiammingo, espressa da quadri di piccolo formato e dal carattere privato, ben accetti sia alla corte sabauda che a quella lorenese.

Suo padre era Giovanni Adamo Wehrlin (Norimberga, 1700 ca. - Torino, 1776), restauratore di Carlo Emanuele III (il titolo era di "Inspettore delle Gallerie di Sua Maestà Sarda") e capostipite di una generazione di artisti all'opera ininterrottamente per i Savoia[2] (fig. 1): oltre a Venceslao, ricordiamo i figli Cristiano (nato nel 1731 circa e attivo dal 1756 al 1774) e Pietro Paolo Wehrlin (notizie dal 1771 - Torino, 1810), il primo noto come pittore animalista al lavoro principalmente nella decorazione della Palazzina di caccia di Stupinigi[3], il secondo restauratore di corte e conservatore del patrimonio artistico sabaudo, carica assunta nel 1777 dopo la morte del padre[4].

La produzione di Venceslao Wehrlin si concentrò invece in raffinati ritratti di personaggi di rango, immortalati all'interno di ambientazioni domestiche vivacizzate da piccoli animali da compagnia: noti sono soprattutto quelli realizzati per Pietro Leopoldo, il granduca di Toscana. Dal 1776 l'artista fu poi nominato ritrattista dei Savoia. Altrettanto florida è però la sua attività di pittore di scene di gruppo "in conversazione" e di pittore di genere, che lo vedono concentrato in ambientazioni popolari di tipo nordico, dipinte con un'attenzione fiamminga e spesso illustranti allegorie, gradite al gusto del tempo.

Nei suoi pochi anni di attività (accertati dal 1767 al 1780) mise a punto uno stile personale in cui l'*horror vacui* si coniuga a una lucida razionalità, che conduce a restituire i soggetti con smania da cesellatore, capace di portare l'osservatore a indagare in ogni angolo del quadro, realizzato su piccole tavolette di legno. Nonostante l'apprezzamento dimostrato dai suoi committenti, un suo contemporaneo e fine conoscitore dell'arte come Giuseppe Pelli Bencivenni, all'epoca direttore della Galleria degli Uffizi, criticava il Wehrlin perché dipingeva "di piccole figure sul gusto fiammingo, ma non dà troppo lume a' suoi quadretti"[5].



1
G. A. Wehrlin, *Autoritratto*, 1765 ca., Torino, Accademia Albertina di Belle Arti.

Nato a Torino nel 1745[6], finora niente si sa della sua formazione, anche se dallo stile e dalle scelte pittoriche risulta evidente che sia stato fortemente influenzato dal padre e dal fratello maggiore Cristiano, che lo hanno indirizzato verso una pittura di tipo nordico, miniaturistica e preziosa, con forti componenti allegoriche, in antitesi con la ritrattistica ufficiale di tipo francese promossa nella corte torinese da Maria Giovanna Clementi detta la Clementina. I ritratti di Giuseppe Duprà, pittore al servizio del re Carlo Emanuele III a partire dal 1750, devono poi aver affascinato il Nostro, grazie all'atteggiamento nuovo attestato attraverso il loro carattere privato, l'insistente soffermarsi sulla decorazione, sulle stoffe, i ricami, e i particolari dell'ambientazione in cui far vivere i suoi protagonisti.

Fin da subito i dipinti di Venceslao Wehrlin si dimostrarono modernamente naturalistici e sofisticatamente garbati nell'indulgere a raffigurare interni privati, stracolmi di dettagli ma non opprimenti, illuminati da una luce chiara e rasserenante. Ne sono una dimostrazione le prime opere che oggi conosciamo della sua produzione, *Il concerto* e *L'atelier del pittore (Autoritratto al cavalletto)*, due oli su tavola datati 1767 concepiti a *pendant*, entrambi racchiusi in eleganti cornici rococò[7]. Ne *Il concerto* (fig. 2) una sofisticata dama guarda lo spettatore mentre suona la spinetta, accompagnata da un violoncellista e da due violinisti che seguono uno spartito mu-



2
V. Wehrlin, *Il concerto*, 1767, ubicazione ignota,
già asta Christie's New York 2007.



3
V. Wehrlin, *L'atelier del pittore (Autoritratto al cavalletto)*,
1767, ubicazione ignota, già asta Christie's New York 2007.

sicale sul quale si individua la parola "*violon*" a indicare il loro strumento. Il quadro ha una cura del dettaglio tale da permetterci di identificare i dipinti appesi: sulla parete di fondo troviamo una tela e due incisioni raffiguranti scene di genere ambientate in villaggi fiamminghi del tipo divulgato da David Teniers il Giovane, mentre la parete sinistra sembra mostrare una scena amorosa (*Rinaldo e Armida*?) forse allusiva all'aria che il quartetto sta suonando. Il copricamino posto dietro i musicisti è decorato da un paesaggio con due uccelli acquatici che si librano in volo, secondo un naturalismo che dimostra la dipendenza da immagini della vita di animali di gusto *rocaille*, per le quali era noto il fratello Cristiano Wehrlin. Nell'altro dipinto (fig. 3) il pittore si autoritrae al cavalletto (basta compararne le fattezze con quelle dell'*Autoritratto* degli Uffizi e con la *conversation* Fiaschi), osservato alle spalle da un gentiluomo che sembra compiaciuto dell'opera (plausibilmente il committente), e affiancato dal suo servitore nano con lo sguardo rivolto verso l'osservatore: lo stesso servitore ricompare nel personaggio che Wehrlin sta dipingendo, riconoscibile dalla stessa giacca blu e dal cappello nero che tiene nelle mani. Tale particolare, unito al contrasto fra la sua corporatura e l'alta statura del pittore, inducono a interpretare il quadro sul cavalletto in chiave giocosa. Infatti nella figura dell'uomo a cavallo ritengo vi si debba riconoscere il celebre Don Chisciotte della Mancia, aiutato nelle sue peripezie dal fedele Sancho Panza, i quali vengono ironicamente equiparati all'asino ragliante e alla capretta (anche i rispettivi colori corrispondono), protagonisti anch'essi della tela che l'artista sta dipingendo. Al cialtronesco modo con cui nel racconto di Cervantes il cavaliere Don Chisciotte si muove in battaglia, viene contrapposto il reale mondo della guerra, celebrato in età tardo barocca dai più importanti battaglisti, qui evocati con due grandi quadri di combattimenti appesi alle pareti: raffigurano nello specifico la *Battaglia di Luzzara* combattuta nel 1702 (fig. 4) e la *Battaglia di Torino* del 1706 (fig. 5), eseguiti da Jan van Huchtenburg su commissione del principe Eugenio di Sassonia per esaltare i propri successi militari, e acquistati a Vienna da Carlo Emanuele III di Savoia nel 1737, durante la prima fase della trattativa che condusse all'arrivo a Torino dell'intera quadreria di Eugenio nel 1741, insieme al padre di Venceslao Wehrlin[8]. La deformità e la bizzarria dei nani, che dal Cinquecento al Settecento nelle famiglie aristocratiche furono una presenza fidata e buffonesca, in questo quadro servono per divertire il committente, anche perché propongono un'incursione nel primo romanzo moderno della letteratura spagnola, capace di mediare fra il genere epico-cavalleresco e quello picaresco. Nel quadro appare già il tappeto appoggiato in maniera casuale sul tavolo all'estremità destra, quasi un marchio di fabbrica della pittura del Wehrlin, elemento che in maniera pressoché continuativa viene riproposto nella maggioranza dei suoi dipinti. La presenza delle due battaglie di Jan van Huchtenburg nella tavola con *L'atelier del pittore* e della parola francese "*violon*" sullo spartito de *Il concerto* permettono di accertare l'esecuzione della coppia di dipinti a Torino per un committente appartenente all'*entourage* della corte sabauda.



4
J. van Huchtenburg, *Battaglia di Luzzara*, 1710-1717 ca., olio su tela,
Torino, Galleria Sabauda (© MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda).



5
J. van Huchtenburg, *Battaglia di Torino*, 1712, olio su tela,
Torino, Galleria Sabauda (© MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda).



6
V. Wehrlin, *Ritratto del padre Giovanni Adamo Wehrlin*, 1768, Graz, Alte Galerie (foto Alte Galerie - Universalmuseum Joanneum GmbH).

Con lo scopo di omaggiare il padre l'anno successivo il Nostro ne eseguì il ritratto, immortalandolo al lavoro nel suo studio, in un prezioso olio su tavola ora a Graz[9] (fig. 6). Qui Giovanni Adamo Wehrlin viene colto mentre si è appena seduto al tavolo dell'atelier in un momento di pausa durante la sua attività quotidiana: in una mano tiene molti pennelli e una tavolozza ovale sulla quale si notano dei grumi di pigmenti a olio, mentre nell'altra ha una spatola per mescolare i colori. Sopra i pantaloni e la camicia indossa una veste da lavoro a righe azzurre, e in testa ha un berretto bianco. Dietro a lui si riconosce un cavalletto sul quale è stata poggiata una tela di cui vediamo solo il retro, con la seguente scritta: "*Wincislaus Wehrlin Adami Filius pinx: anno MDCCLXVIII*". A sinistra della parete di fondo è appeso un quadro visibile solo parzialmente, dal quale si intuisce trattarsi di una tela seicentesca raffigurante una *Morte di Adone*, con putti piangenti per la morte del bellissimo giovane del quale appaiono i piedi, opera che probabilmente è stata oggetto di restauri da parte



7
V. Wehrlin, *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio con Allegoria del Tempo*, 1768, collezione privata, già asta Dorotheum Salisburgo 2019.

di Giovanni Adamo Wehrlin, ma ancora da individuare. Sul tavolo accanto al pittore è poggiato un tappeto restituito come in una miniatura, finemente dipinto nei toni del rosso, blu e nero, e sopra una scatola di pastelli colorati sul cui coperchio si legge la dedica "*a Monsieur / Monsieur Jean / Adam Wehrlin inspec- / teur de gallerie de sa Majeste le Roi de / Sardaigne. Turin*". Il quadro, mantenuto nella dominante dei colori bruno-verdastri del fondo, si accende con i bagliori cromatici dati dal camice da lavoro a righe bianco-azzurre e dal manto blu scuro che circonda la figura, improntata da un forte realismo e da un'attenzione lenticolare, alla pari delle figure incise mirabilmente dal conterraneo Carlo Antonio Porporati.

Con i suoi ventitré anni Venceslao Wehrlin nel 1768 si dimostrava già un pittore maturo, le cui qualità di ritrattista cominciavano a essere richieste da esponenti di spicco della corte torinese, e prova ne è il *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio con Allegoria del Tempo* (fig. 7) ambientato in un locale colmo di libri, stru-



8

V. Wehrlin, *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio con Allegoria delle Vanità*, 1768, Wimpole Hall (foto National Trust).

menti scientifici e materiali utilizzati in esperimenti naturalistici. Il personaggio effigiato è certamente lo stesso medico veneziano Giovan Battista Carburi ritratto nel medesimo anno in un altro quadro del Wehrlin ora a Wimpole Hall in Inghilterra (fig. 8), e, ad accertarne l'identità è la scritta settecentesca "Ritratto di Gio. Batta Carburi / Verlino Pittore in Turino / F. 1769" che si trova sul retro della prima tavola, la quale in parte contrasta con quella autografa lasciata nascosta dal pittore all'interno di uno degli scaffali della libreria dipinta sul fondo ("Winc. Wehrlin F. 1768") ed emersa soltanto con il recente restauro: è grazie a lei infatti che la datazione di questo dipinto si attesta sicuramente al 1768[10].

Giovan Battista Carburi[11] (Cefalonia, 1722 - Padova, 1802), discendente da una nobile famiglia veneziana trasferitasi in Grecia, fu medico e il maggiore dei cinque famosi fratelli di Cefalonia, dediti tutti alle scienze. Laureatosi a Bologna, venne chiamato a Torino nel 1750 per occupare la cattedra di medicina teorica, per poi passare quattro anni dopo a quella di medicina pratica fino al 1770, quando lasciò l'incarico e si trasferì dapprima a Padova e poi in Francia; introdusse per primo la pratica delle

cartelle cliniche e autoptiche fra i suoi allievi, e a Parigi fu medico consultore della famiglia reale di Luigi XVI e della contessa d'Artois. La sua collezione di strumenti di fisica e di reperti naturalistici nel 1764 venne acquistata dal re di Sardegna con lo scopo di andare a far parte del nascente museo di storia naturale di Torino. Sospettato di appartenere all'ordine dei Rosacroce e di essere un massone, introdusse a Torino le idee di riforma della pratica terapeutica promosse alla scuola del medico Antonio Cocchi, legato alla loggia massonica degli inglesi che a Firenze facevano perno attorno all'ambasciatore Sir Horace Mann. Tutti i fratelli Carburi, quattro uomini e una donna, ebbero una vita singolare, tale da legare la loro professione di scienziati con quella di affaristi, lavorando per svariate corti europee: oltre a Giovan Battista, ricordiamo il più noto Marino, fisico e specializzato in scienze meccaniche, che operò per la corte russa dell'imperatrice Caterina II, poi Marco, che divenne titolare della prima cattedra di chimica dell'Università di Padova, e infine Paolo (padre di Valiano, noto scienziato) e Maria.

In questo dipinto Giovan Battista Carburi si presenta seduto accanto a un tavolo, coperto da un tappeto persiano, ricolmo di ampolle, strumenti scientifici, bulbi di piante fatti crescere in vasi di vetro, vari compassi, un matitatoio, un calamaio con la penna, una conchiglia, lettere, spartiti musicali e un piccolo ritratto "a cammeo" col profilo, si pensa, dello stesso pittore (il naso puntuto pare il suo), forse realizzato a cera su una piccola lastra di ardesia com'era in uso all'epoca. Alla parete posta dietro le spalle del conte sono appesi un barometro e una gabbia con un uccellino, mentre a destra è raffigurato un camino con sopra un busto all'antica. Quale allusione al passare del tempo, sulla sinistra emerge solo in parte una figura seduta, forse un bambino, ai cui piedi si trovano un samovar e, poco lontano, un fuso con arcolaio[12]: un bambino visto di spalle con i simboli del tempo (fuso, arcolaio, bolle di sapone) ritornerà anche in altri suoi dipinti, come la *Scena d'interno con filatrice* dell'anno successivo (fig. 11) e il *Negozio dell'antiquario* del 1779 (fig. 36). Sullo sfondo, all'interno di un giardino all'italiana con fontana e boschetto delimitato da una quinta di verde ad arcate, appare un cervo che guarda nella direzione dello spettatore, richiamando alla mente quello di Stupinigi che era stato posto in opera da Francesco Ladatte solo due anni prima, e quindi qui utilizzato come omaggio alla casa regnante dei Savoia che aveva assegnato al conte-medico la cattedra di professore di medicina presso la Regia Università sabauda: infatti il dipinto è stato realizzato a Torino, come cita la scritta retrostante. Il disegno per la statua del cervo era stato concepito da Cristiano Wehrlin, la cui influenza artistica si evidenzia anche nel sopraporta visibile alla sommità della porta-finestra aperta sul giardino, in cui sono raffigurate delle anatre in uno stagno: vi si ritrova la stessa vivacità delle scene con animali eseguite dal fratello pochi anni prima quale decorazione di alcune sale dell'appartamento di levante nella Palazzina di caccia di Stupinigi, espressione del gusto sofisticato per le *chinoiserie*

promosso dal duca di Chiablese, e dello stile che domina nella carta da parati, nelle statuette e nei vasi disseminati all'interno della stanza qui raffigurata.

Anche il *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio con Allegoria delle Vanità*[13] (fig. 8) è firmato e datato "Wincesl. Wehrlin F. 1768", ma in questo caso sotto il clavicembalo. Il medico è vestito con un turbante e un'ampia veste da casa ricamata sulla quale è appollaiato un pappagallo; siede in poltrona di fronte a uno strumento a tastiera ricolmo di bronzi, incisioni, cineserie e strumenti che denunciano i suoi interessi scientifici. Qui il Carburi viene ritratto nella stessa stanza che Wehrlin ha immortalato nel precedente dipinto. Infatti, oltre a ritrovare la stessa camicia, panciotto e turbante, riconosciamo anche lo stesso mappamondo a terra, molte delle medesime ampolle e strumenti scientifici, e lo stesso tappeto persiano, molto simile a quello che aveva dipinto nello stesso anno all'interno del *Ritratto del padre Giovanni Adamo Wehrlin*. Sul clavicembalo sono stati sparpagliati vari strumenti, piccoli insetti, e il solito piccolo ritratto "a cammeo" in silhouette col profilo del pittore, presente anche nell'altro ritratto del Carburi. Il pappagallo posto sullo schienale alle spalle del medico ha un atteggiamento vivace e inquieto, debitore dei dipinti eseguiti dal fratello Cristiano pochi anni prima per Stupinigi e fortemente improntati a uno stile cinese, che qui ricorre anche nel candeliere in porcellana, personificato da una figura in abiti tradizionali dell'estremo Oriente. Grande è la capacità miniaturistica dell'artista di raffigurare la realtà, abilità che lo porta a mostrare la finestra e il microscopio riflessi sulla campana di vetro posta a terra che contiene vari bulbi vegetali e oggetti scientifici. A destra, sulla parete dietro al clavicembalo, si trova un'altra finestra dalla quale si gode di un paesaggio agreste dominato dall'accesso fortificato di una villa in primo piano che si affaccia su uno specchio d'acqua. Dietro la testa dell'uomo invece fanno bella mostra di sé due incisioni entrambe tratte da noti dipinti di Antoine Watteau: si tratta de *L'imbarco per Citera* (1733) inciso da Nicolas Henri Tardieu (fig. 9) e de *Il matrimonio del villaggio* (1729) riprodotto su matrice di Charles Nicolas Cochin (fig. 10), che suggeriscono la contrapposizione tra un matrimonio onesto e una vita dedita ai piaceri, contro la quale si pongono anche gli oggetti sul pavimento che devono essere intesi come un monito sulla caducità umana. Allegoricamente il dipinto appare come una *vanitas*: infatti a destra in primo piano Cupido crea delle bolle di sapone circondato da oggetti che sono simboli di potere (corona, tiara papale), ricchezza (gioielli, scarpa) e sapienza (strumenti scientifici). Nell'immaginario poetico tardo barocco il Tempo viene visto come la forza che sopisce le passioni e il suo principale antagonista è Amore. I continui rimandi all'Amore e alla Bellezza (vedi le stampe dei dipinti a tema amoroso di Watteau sulla parete e l'incisione posta sul clavicembalo con *Venere che consegna una lettera ad Amore*, oltre alla statuetta con *Cupido che scocca le frecce*) servono a indicare la loro fallacia, e il messaggio sulla transitorietà della vita viene affermato dal teschio a terra che guarda Cupido. Anche il bronzetto,



9
N. H. Tardieu (da J. A. Watteau),
L'imbarco per Citera, 1733, incisione.



10
C. N. Cochin (da J. A. Watteau),
Il matrimonio del villaggio, 1729, incisione.



11
V. Wehrlin, *Scena di interno con filatrice (Allegoria della Vanità)*, 1769, collezione privata, già asta Il Ponte Milano 2021.

che riproduce il *Bacco* del Museo Pio-Clementino, può essere visto quale riferimento all'errore del perdersi nei piaceri.

Per gli artisti europei del secondo Settecento era fondamentale compiere un viaggio di formazione che li avrebbe portati nelle maggiori capitali italiane (Venezia, Firenze, Roma e Napoli) per confrontarsi con i maestri del passato, studiare l'antico e aggiornarsi sulle novità proposte dai contemporanei, talvolta trasferitisi in quelle città dall'estero. Nel 1769 il Wehrlin deve aver iniziato il suo viaggio in giro per l'Italia, secondo quanto è testimoniato dai documenti degli anni successivi, e si pensa che, prima di approdare a Firenze nel 1770, possa aver soggiornato a Venezia, tappa imprescindibile per qualunque *Grand Tour*, "per studiare l'opera de' migliori antichi professori"[14] di quella città. Ad avallare tale ipotesi si pongono due dipinti eseguiti in quell'anno, nei quali l'artista si firma "venetis" ("veneziano"), mentre solo un anno prima, nel *Ritratto del conte Giovan Battista Carburi nel suo studio,* si qualificava come "Pittore in Turino".

Nel 1769 quindi fu nella capitale della Serenissima per imparare lo stile dei veneti[15], e in quel luogo deve aver dipinto la *Scena di interno con filatrice (Allegoria della Vanità)*, passata dal mercato antiquario di recente[16] (fig. 11). Anche questa raffigura una *vanitas*:



12
V. Wehrlin, *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto (La famiglia Federighi ?)*, 1769, ubicazione ignota, già asta Christie's Londra 2008.

infatti l'allusione al passare del tempo, dato dall'atto del filare la lana che compie l'anziana protagonista del quadro e dalle bolle di sapone che fa il ragazzo sedutole vicino, si unisce alla contrapposizione fra la vecchiaia della donna e la giovinezza del fanciullo, contrasto esaltato dall'abbondanza dei gioielli su un corpo in decadenza, e ribadito dagli abiti che la donna indossa, troppo eleganti rispetto alla povera cucina in cui vive. Inoltre il suo volto sembra avere ironicamente le sembianze di un vecchio uomo.

L'altro quadro nel quale Venceslao Wehrlin si è qualificato come "venetis" è il *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto (La famiglia Federighi?)* sempre del 1769[17] (fig. 12). All'interno dell'elegantissima biblioteca di un palazzo privato viene ritratta una coppia di nobile rango, intenta nelle sue faccende quotidiane: il marito è impegnato a seguire la corrispondenza, leggere la gazzetta e controllare lo stato delle proprietà, mentre invece la moglie sta ricamando. È presente una serva di colore occupata ad aggiungere legna al fuoco del camino, abbigliata all'orientale e ingioiellata, a indicare la ricchezza della famiglia raffigurata. Sulla libreria emerge in alto un cartiglio con la scritta "ISTOR" come riferimento al tema storico presente nei testi conservati negli scaffali, allusione alla cultura del committente. Si ritiene che l'uomo effigiato

sia un funzionario del granducato di Toscana, visto che sul tavolo è posta una lettera indirizzata all'imperatore d'Austria; inoltre l'uomo tiene in mano un compasso per prendere misure sulla planimetria di un cabreo, e il dipinto sopra il camino sembra raffigurare Giuseppe II d'Asburgo. Potrebbe quindi ritrarre il senatore Giovanni Francesco Federighi (Firenze, 1716-1784) con la consorte Anna (figlia del cavaliere pisano Piero Gaetano Prini), anche perché Giuseppe Pelli Bencivenni ci informa che il Wehrlin prima del 1772 aveva raffigurato la "famiglia del senator Federighi"[18]: costui fu un alto funzionario lorenese, che ricoprì molte cariche granducali, ma, soprattutto, dal 1759 al 1781 fu soprintendente dello Scrittoio delle Reali Possessioni di Toscana, e luogotenente dell'Accademia del Disegno dal 1772 al 1784. Sul collare del cane dovrebbe essere scritto il cognome della famiglia, similmente a quanto avviene nel *Ritratto della famiglia Fiaschi* di poco posteriore: purtroppo nell'unica immagine fotografica reperita, a causa della sua scarsa qualità, il cognome non è leggibile, e risulta impossibile individuare l'attuale ubicazione dell'opera. Dietro al padrone di casa è presente un busto della dea Minerva: questa statua, così come il compasso e la squadra nei decori alle pareti, oltre al fascio che tiene in mano la serva, sembra indicare un'affiliazione alla massoneria, che a Firenze aveva accolto importanti membri della corte e dell'aristocrazia anglofila. I pappagalli qui presenti vivacizzano la scena con degli atteggiamenti e una vitalità che derivano da quelli concepiti dal fratello Cristiano per Stupinigi, e più nello specifico da quelli studiati nell'album ora conservato a Palazzo Madama.

Del suo passaggio veneziano rimane memoria anche attraverso la presenza di due suoi dipinti all'interno della quadreria del nobile Bartolomeo Vitturi: nell'inventario della sua casa di Venezia, posta sotto la diocesi della parrocchia di San Vitale, documento redatto in occasione della morte avvenuta nel 1776, si trova indicato un "quadretto di due ritratti alla fiaminga dicesi di Venceslao Verlin" e un altro ritraente "un statuario nella stanza" (da intendersi come la raffigurazione del laboratorio di uno scultore), opere che devono essere state concepite nella città lagunare e a oggi non rintracciate[19].

Dopo Venezia il suo percorso lo condusse a Firenze, città nella quale il pittore torinese dovrebbe aver vissuto principalmente dal 1770 al 1773, secondo quanto risulterebbe dai documenti e dalle opere datate a questi anni, che lo vedono lavorare su commissioni fiorentine o per istituzioni di quella città. È certo infatti che nel 1770 Wehrlin risiedette nella capitale del granducato di Toscana dove divenne un valente copista. Infatti il 30 maggio di quell'anno ottenne il permesso di copiare un quadro degli Uffizi, che la Borroni Salvadori propone di identificare con la copia in piccolo della *Venere di Urbino* di Tiziano, all'epoca l'opera più richiesta, ma in realtà tale autorizzazione gli venne concessa definitivamente soltanto il 24 giugno 1771[20]. Inoltre il 16 giugno 1770 fu eletto Accademico delle Arti del Disegno di Firenze[21] insieme al blasonato Anton Raphael Mengs e al meno noto pittore genovese Carlo Giuseppe Ratti.



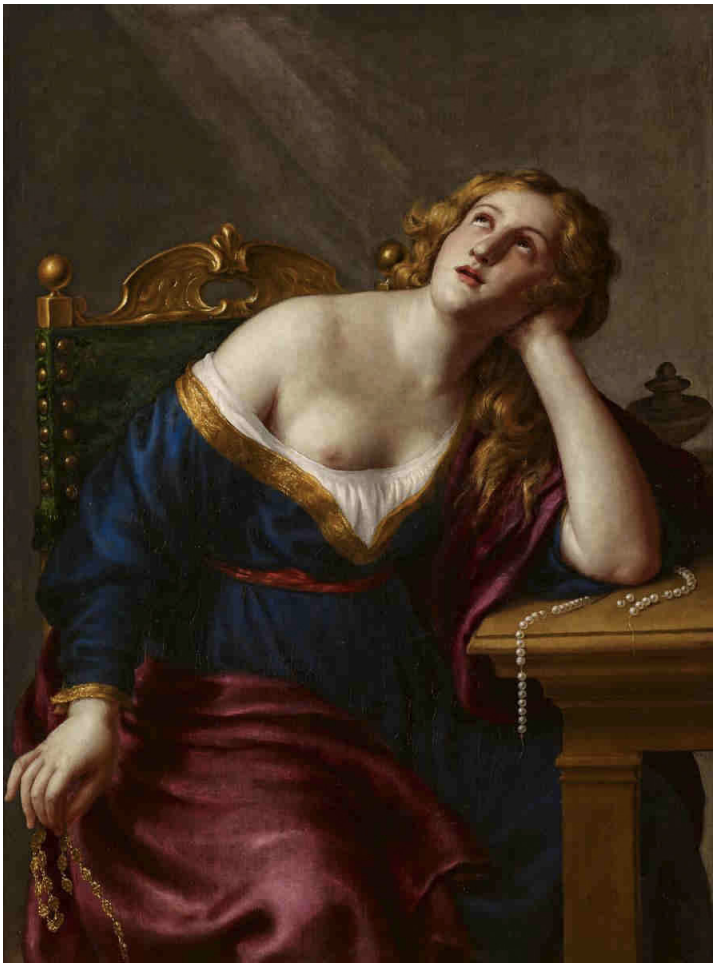
13
V. Wehrlin, *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*,
1770, ubicazione ignota, già asta Christie's Parigi 2012.



14
L. Spada, *Giuditta consegna alla fantesca la testa di Oloferne*,
olio su tela, 1618, Parma, Galleria Nazionale.

A Firenze il Nostro entrò subito in contatto con i personaggi più in vista del mondo culturale toscano e infatti venne incaricato nello stesso 1770 di eseguire un quadro col ritratto di un amante d'arte che finora non era stato individuato, ma nel quale si deve sicuramente riconoscere il *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*[22] (fig. 13), antiquario e intellettuale fiorentino di primo piano, seduto nel suo studio.

Domenico Agostino Bracci (Firenze, 1717-1795), abate "di carattere rozzo, e nemico dell'abate Winckelmann"[23], appassionato di arte classica tanto da trasferirsi a Roma fra il 1748 ed il 1769, fu conosciuto in Italia e all'estero per l'attività di archeologo e di guida ai visitatori alle antichità di Roma, Napoli ed Ercolano, tanto da venire accolto nella Reale Accademia delle Antichità di Londra e da essere onorato di un ritratto concepito da Anton Raphael Mengs. Perennemente in contrasto con Winckelmann del quale invidiava la carica di commissario alle antichità, fu criticato da questi per non conoscere la lingua greca, e Bracci a sua volta attaccò duramente lo studioso tedesco mettendo in discussione la sua competenza nel campo della glittica.



15
A. Turchi detto l'Orbetto, *Maddalena penitente*, olio su tela, 1630 ca., ubicazione ignota, già asta Van Ham Colonia 2020.

L'erudito rappresentato in questo quadro esibisce alcuni importanti dipinti seicenteschi e reperti dell'antichità con cui sembra stabilire un dialogo muto. Si rivolge con lo sguardo verso un *Busto di Marco Aurelio* posto su un piedistallo con epigrafe inneggiante allo stesso imperatore, all'epoca particolarmente ammirato per le sue doti militari e di governo, mentre sulla parete di fondo troneggiano due tele barocche allusive al pericolo della Bellezza: una è la *Giuditta consegna alla fantesca la testa di Oloferne* di Lionello Spada[24] (1618) o una sua replica (fig. 14), sovrastata da una *Maddalena che rinuncia alle vanità del mondo* di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, dipinta verso il 1630[25] (fig. 15). L'individuazione di Domenico Agostino Bracci nel personaggio effigiato dal Wehrlin è accertata dalla grande somiglianza con il profilo delineato nelle monete che lo raffigurano, forgiate verso il 1775 da Giovanni Zanobi Weber[26] (fig. 16), e dal fatto che davanti al protagonista del quadro, su un tavolo coperto con un tappeto che ritroviamo sul davanzale nell'*Autoritratto* degli Uffizi, è poggiato un famoso clipeo romano in argento: si tratta del *Piatto di Ardaburio Aspare*



16
G. Z. Weber, *Medaglia di Domenico Augusto Bracci*, 1775 ca.,
bronzo, collezione privata.

(fig. 17) che era stato rinvenuto solo un anno prima (1769) a Marsiliana (provincia di Grosseto), subito entrato nella collezione del granduca Pietro Leopoldo[27] (ora è conservato al Museo Archeologico di Firenze), e sul quale il Bracci pubblicò a Lucca nel 1771 un'importante dissertazione nella cui nota introduttiva si difese dai giudizi negativi che Winckelmann aveva espresso fino alla sua morte[28]. La composizione di questo quadro si collocherebbe quindi nel momento in cui lo studioso fiorentino, avendo già dovuto abbandonare Roma nel 1769, era riuscito a tornare nella sua città natale grazie ai buoni auspici di Giovanni Bottari e all'aiuto di Pier Francesco Foggini. In questa occasione aveva cercato di riscattare la propria fama proprio attraverso la scoperta dell'antico piatto d'argento. Il Wehrlin nel quadro riporta l'effettiva scritta incisa sul bordo dell'antico clipeo: "*Fl(avius) Ardabur Aspar vir inlustris com(es) et mag(ister) militum et consul ordinarius*", ovvero "Flavio Ardabur Aspar, uomo illustre, conte, ufficiale e console ordinario"; invece al centro sono riportate le parole "*Ardabur iunior / pr(a)etor*". Infatti a fianco di Aspar si trova il giovane figlio, pure lui chiamato Ardabur, mentre sopra i due sono collocate le immagini raffiguranti Ardabur (padre di Aspar) e Plinta (parente di Aspar). Aspar era figlio di Ardabur, un generale di discendenza alana e di fede ariana che fece carriera in Oriente, diventandone uno dei personaggi maggiormente influenti. Ancora più



17
Piatto di Ardaburio Aspare, 434 d. C., argento,
Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).
Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

potente fu suo figlio Aspar che ebbe il ruolo di principale generale orientale fino al 471, quando fu assassinato da una congiura. Il Missorio era nato per ricordare l'elevazione di Aspar al consolato per l'Occidente nel 434, quale premio per la vittoria contro i Vandali di Genserico, e una volta scoperto nel 1769 divenne oggetto di interesse per gli amanti d'arte del *Grand Tour*, tanto da venire raffigurato in primo piano nella famosa *Veduta della Tribuna degli Uffizi* di Zoffany del 1776, accanto a una delle più celebrate sculture dell'antichità conservate agli Uffizi, vale a dire il *Busto dello pseudo-Cicerone* che venne rappresentato anche nei *Commentatori di Cicerone,* dipinto da Giovanni Domenico Ferretti nel 1748 per i Sansedoni[29] e nella *conversation piece* finora attribuita al Mac Pherson (ma la cui paternità potrebbe essere ricondotta a Giovan Battista Benigni) della Galleria d'Arte Moderna di Firenze[30]. Di fronte al Bracci, e parzialmente coperta da una voluminosa tenda a righe, il pittore ha dipinto una libreria quale segno di erudizione antiquariale del protagonista, in cui si leggono malamente alcune lettere sulla costola dei libri collocati sullo scaffale più basso: uno di questi sembra essere una raccolta di opere di Plutarco ("PLUT OPA").

Nello stesso 1770 Venceslao Wehrlin dipinse anche quelli che, dalla descrizione, sembrerebbero un *Autoritratto* e una *Scena pastorale*, finora non rintracciati, ma attestati nell'Ottocento in una collezione privata praghese[31].

Nel Settecento l'Accademia romana dell'Arcadia rappresentò uno dei momenti più alti della poesia nell'epoca dei Lumi, tesa ad abbandonare gli eccessi barocchi a favore di un rinnovato classicismo. Aristocratici, principi della Chiesa, artisti e uomini di cultura facevano a gara per essere ammessi. A Firenze in quegli anni la regina dei salotti era Maria Maddalena Morelli (Pistoia, 1727 - Firenze, 1800), in Arcadia ribattezzata Corilla Olimpica, poetessa e improvvisatrice apprezzata da tutta Europa, tanto da essere incoronata d'alloro in Campidoglio nel 1776 ottenendo il diploma di "Poetessa laureata" e di "Nobile romana"[32]. Secondo quanto attesta Giuseppe Pelli[33], per celebrarne le doti, il Wehrlin dipinse *La Conversazione di Corilla Olimpica con Allegoria dell'Amore e dell'Arcadia* (fig. 18), dimostrando ancora più chiaramente quanto il pittore torinese fosse gradito all'interno della cerchia degli intellettuali e dei potenti del granducato. Ancora oggi conservato nel palazzo fiorentino della famiglia Ginori, che ne dovette essere committente, il bellissimo quadro riporta la data (1770) e la firma dell'autore[34]. Vi viene ritratta la poetessa coronata d'alloro, mentre Cupido le offre una lira e un rametto di mirto, pianta sacra a Venere e quindi allusiva alla Bellezza. Nel salotto domina una spinetta su cui si trovano vari spartiti musicali, tra cui spicca il canto composto da Corilla nel 1764 in onore di Maria Teresa d'Austria, che le valse un invito a Innsbruck presso la corte imperiale. Sul fondo del salotto si apre la veduta di un paesaggio agreste che rimanda all'Arcadia, con Pan intento a suonare presso un corso d'acqua alimentato dalla raffigurazione classica di un fiume. La donna tiene vicino un piccolo cane bianco, evidente richiamo alla fedeltà amorosa fra la donna e il marchese Lorenzo Ginori, che quindi richiese al Wehrlin di immortalarla col presente dipinto quando era all'apice del successo.

A questo momento si deve ricondurre la *Scena di conversazione a Casa Fiaschi con la granduchessa Maria Luisa di Borbone e il pittore Venceslao Wehrlin* (fig. 19), un olio su tavola appartenuto alla collezione romana di Alessandra Di Castro, proveniente dal mercato antiquario statunitense[35]. Anche se gli storici finora hanno riconosciuto in questa *conversation* soltanto un'immagine della famiglia patrizia dei Fiaschi, io ritengo invece che la donna seduta sia da individuare nella granduchessa di Toscana, Maria Luisa di Borbone-Spagna, ritratta mentre sta osservando il disegno del rinnovamento dell'Oratorio della Compagnia delle Sacre Stimmate a Bonistallo presso Carmignano (vicino a Prato), mostratole dallo stesso Venceslao Wehrlin in un salotto della vicina villa del Castellaccio appartenente ai Fiaschi di Firenze, famiglia che deve aver contribuito ai lavori di trasformazione di quella chiesa. Il nome dei Fiaschi si trova scritto sul collare del cane ("G. FIASCHI") a indicare il committente del dipinto posto in piedi al centro, il cavaliere Giuliano Fiaschi[36] (Firenze, 1733-1776), ragioniere dell'Uffizio del Bigallo, raffigurato mentre sta parlando con un ecclesiastico, si pensa Giovan Francesco Donnini priore della chiesa di Santa Maria a Bonistallo, che seguì le modifiche all'edificio sacro compiute entro il 1778[37]. Sul fondo, al di là della porta aperta, il paesag-



18
V. Wehrlin, *La conversazione di Corilla Olimpica con Allegoria dell'Amore e dell'Arcadia*, 1770, Firenze, Palazzo Ginori.



19
V. Wehrlin, *Scena di conversazione a Casa Fiaschi con la granduchessa Maria Luisa di Borbone e il pittore Venceslao Wehrlin*, 1771 ca, ubicazione ignota, già Roma, Collezione Alessandra Di Castro.

gio è dominato dalla villa medicea di Poggio a Caiano, realmente visibile da Bonistallo, e necessaria a sottolineare il rapporto fra i regnanti lorenesi e Giuliano Fiaschi, che da poco tempo aveva preso in affitto la fattoria annessa alla villa granducale, i cui poderi sono visibili attorno alla residenza medicea. La figura emergente della scena sembra comunque essere lo stesso pittore, estrosamente vestito con un abito leopardato, divenuto di moda negli anni settanta del XVIII secolo con il diffondersi della colonizzazione: sia in Inghilterra che in Francia indossare tessuti maculati indicava lo schierarsi fra gli eccentrici, i cosiddetti "maccheroni", come si usavano indicare a Londra.

Nella fase successiva della permanenza fiorentina, collocabile fra il 1771 e il 1773, Venceslao Wehrlin cercò di essere accreditato dalla famiglia regnante in Toscana e, proprio per ottenere le grazie del granduca, nel 1771 eseguì un *Autoritratto* (fig. 20) che venne donato a Pietro Leopoldo il 17 marzo 1773[38]. È attestato che durante il regno di Pietro Leopoldo (precisamente nel 1777) questo dipinto andò ad abbellire la Stanza delle Porcellane a Palazzo Pitti insieme ai ritratti del Mengs e all'*Autoritratto* di Angelica Kauffmann vestita da giovane tirolese, segno dell'apprezzamento del dipinto[39]; ma già dopo pochi anni (ante 1792) fu spostato nella seconda stanza dei ritratti dei pittori facente parte dell'ala di ponente degli Uffizi, quando venne descritto con le seguenti parole da Giuseppe Pelli Bencivenni:



20
V. Wehrlin, *Autoritratto*,
1771, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

> 314.2 Vincislao Weherlein turinese, nato nel 1740 incirca, morto in Firenze nel 1780. Più che mezza figura giovenile in faccia entro una finestra, in veste rigata, che tiene con la sinistra il ritratto di S.A.R. l'arciduca granduca Pietro Leopoldo, e i pennelli e la tavolozza. Nel parapetto, in cui vedesi gettato un tappeto, leggesi «Wincislaus Weherlin fac. MDCCIXXI». Dietro al quadro, ch'è sull'asse, vi è scritto «Ritratto del signor Vincislao Weherlin, nato a Turino, d'anni 25, dipinto da lui stesso»[40].

In questo quadro il pittore si è autoritratto nell'atto di affacciarsi dal davanzale di una finestra coperto in parte da un tappeto, mentre con la mano sinistra stringe pennelli, una tavolozza e un'effigie del Granduca, memore del ritratto realizzato da Anton Raphael Mengs l'anno precedente su commissione di Carlo III di Borbone, suocero di Pietro Leopoldo[41]: la conoscenza e l'ammirazione che Wehrlin provava per la pittura di Mengs sono dimostrate da una sua lettera del 3 giugno 1773 indirizzata a Raimondo Cocchi, direttore delle collezione artistica lorenese, nella quale si danno notizie dell'*Autoritratto* che l'artista boemo stava realizzando per la galleria granducale e che venne consegnato a ottobre[42]. Nell'*Autoritratto* degli Uffizi il pittore torinese si presenta con una veste da lavoro a righe azzurre e bianche (la veste è



21
Busto di Plautilla, III sec. d. C., marmo,
Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture.



22
Busto femminile di Vestale detta la "Zingarella", I-III sec. d. C., marmo,
Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

simile a quella indossata dal padre nel suo ritratto), dalla quale si intravede il medesimo panciotto leopardato presente nella *conversation* Fiaschi, e il tappeto raffigurato sul davanzale è lo stesso presente sul tavolo all'interno del *Ritratto di Domenico Agostino Bracci*. Alle spalle di Venceslao Wehrlin da un ripiano sporgono il *Busto di Plautilla* (fig. 21), moglie di Caracalla, che nel Settecento si trovava nella Tribuna degli Uffizi (secondo quanto attesta anche la *Tribuna* dello Zoffany), e il *Busto di una Vergine Vestale* il quale ripropone in controparte il modello della collezione Farnese ora al Museo Archeologico di Napoli (fig. 22): forse sono allusivi alla Purezza, attributo che il pittore assegna a Pietro Leopoldo. L'attenzione fiamminga nei confronti della realtà è una "peculiarità particolarmente rappresentata dall'Autoritratto della Galleria degli Uffizi [...], che alla prospettica incorniciatura dell'immagine, cara alla grafica olandesizzante contemporanea, accompagna un garbato classicismo, evidenziato dai caratteri dell'iscrizione e dal bassorilievo sottostante, gusto e stile ambedue bene accetti a Vittorio Amedeo III"[43]. La composizione con il pittore alla finestra che mostra i suoi strumenti di lavoro è sicuramente derivata da precedenti olandesi del XVII secolo, quali l'*Autoritratto* di Gérard Dou del 1658 appartenente alla collezione degli Uffizi, a cui pare ispirarsi anche il fregio sotto il davanzale con giocosi putti; invece però di adottare una semplice apertura ad



23
V. Wehrlin, *Ritratto di una dama della corte di Firenze con Allegoria della Bellezza*, 1772, Bergamo, Collezione Mario Scaglia.

arco, il Wehrlin fiorentinizza l'immagine con una tipica finestra manierista sostenuta da plastiche mensole. Tale soluzione compositiva rispecchia anche il gusto proposto dal pittore austriaco Ludwig Guttenbrunn, uno dei più rappresentativi esponenti dello stile olandesizzante contemporaneo, particolarmente apprezzato a Roma e a Torino, dove diventò il ritrattista ufficiale del re Vittorio Amedeo III.

Legato sicuramente a una commissione granducale è il quadro che il Wehrlin firma e data al 1772 esprimente il *Ritratto di una dama della corte di Firenze con Allegoria della Bellezza*[44] (fig. 23). Lo sfondo aperto verso la Fontana dell'Oceano del Giambologna permette di collocare il soggetto nel Giardino di Boboli, e quindi all'interno della reggia fiorentina, ma il dipinto non sembra ritrarre né la granduchessa, né nessuna delle figlie di Pietro Leopoldo, all'epoca ancora bambine. Forse più che un'ignota "dama della corte di Firenze" il pittore torinese ha ritratto una delle virtuose del canto che si esibivano a Palazzo Pitti (la più conosciuta era in quegli anni Corilla Olimpica ma la figura qui ritratta non ha nessuna somiglianza con la predetta improvvisatrice), vista la rappresentazione della spinetta sulla quale il pittore ha lasciato il proprio nome



24
V. Wehrlin, *Minerva protettrice delle Arti e delle Scienze fiorentine*, 1773 ca, ubicazione ignota, già Museum of Fine Arts di Boston.

e la data di esecuzione. Alla sua bellezza allude la presenza del gruppo scultoreo con le *Tre Grazie* nella nicchia di fondo, e alla purezza rimanda la falce della luna sul gioiello che le incornicia l'elaborata acconciatura. È presente un piccolo paggio di colore che le porge un cesto di fiori in segno di omaggio alla sua avvenenza, ed è vestito all'orientale, a indicare l'importanza della giovane raffigurata. Il bianco levriero che la guarda (sul suo collare sembra scritto "B. C.") è lo stesso animale del quadro che ritrae Corilla Olimpica, e che ritroveremo riproposto in controparte nella *Rebecca al pozzo*.

Ancora intenzionato a migliorarsi nella tecnica artistica, Venceslao Wehrlin, sia nel 1772 che nel 1773, chiese di poter accedere agli Uffizi come copista[45], e proprio in questo periodo il direttore della Galleria, Giuseppe Pelli Bencivenni, dimostrò di averlo conosciuto e apprezzato: "Ho veduta una copia in piccolo della «Venere di Tiziano» di Galleria fatta dal signor Vincislao Werlein giovane pittore, venuto qua a tempo, molto abile, la quale è superba, e finita all'ultimo segno"[46].

Al 1773 deve essere poi assegnabile l'olio raffigurante *Minerva protettrice delle Arti e delle Scienze fiorentine* (fig. 24), appartenuto al Museum of Fine Arts di Boston[47].



25
Scultore toscano della prima metà del Seicento, *Apollo*, marmo, 1610-1630 ca., Canandaigua (New York State, USA), Sonnenberg Mansion.

Il fulcro della composizione è Minerva, omaggiata dalla Pittura che mostra alla dea i simboli delle Arti e gli strumenti qualificanti le Scienze. Infatti a terra si trova un libro chiuso, uno spartito musicale aperto, una scultura e il rocchio di una colonna scanalata a indicare la Letteratura, la Musica, la Scultura e l'Architettura, con la figura di Eros che ha in mano una maschera quale riferimento alla Commedia (o alla Verità), e che poggia l'altra su un mappamondo. Sullo scalino sono posti un'ampolla, una scatola cilindrica con scritto sopra "GALEN" (riferimento al medico Galeno), un archipendolo e un compasso, oltre a una pagina scritta col rametto di una pianta appoggiato sopra a indicare la Botanica. L'Allegoria della Pittura ha in mano tavolozza, pennelli e un dipinto ovale con la figura della Musica – simbolicamente identificata da *Apollo che suona la lira*, ripreso dall'altorilievo già in collezione Giustiniani[48] (fig. 25) – mentre presenta Amore a Minerva: in realtà la figura della Pittura potrebbe essere interpretabile come un'Allegoria di Firenze/*Florentia* a causa dei fiori che arricchiscono il suo vestito, derivanti dai modelli botticelliani della *Primavera* e della *Nascita di Venere*, e in tal caso sarebbe un'allusione alla capitale granducale e quindi a Pietro Leopoldo



26
V. Wehrlin, *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo*, 1773, Vienna, Kunsthistorisches Museum, in deposito al castello di Ambras (foto KHM-Museumsverband).

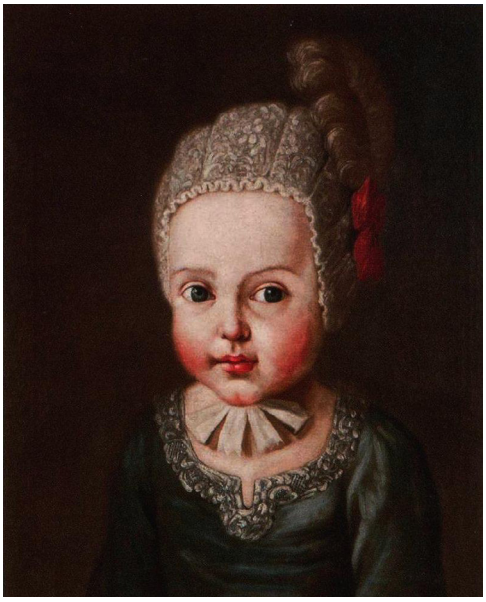
come protettore delle Arti e delle Scienze, sotto l'egida di Minerva e di Amore. Cupido però ha uno strano copricapo, la faretra a terra è vuota, è privo di arco, e non ha le ali: quindi il putto dovrebbe essere interpretabile come rappresentazione della Rinascita, in riferimento alla politica leopoldina, attraverso la quale si auspicava che la cultura fiorentina potesse avere un rinnovamento[49].

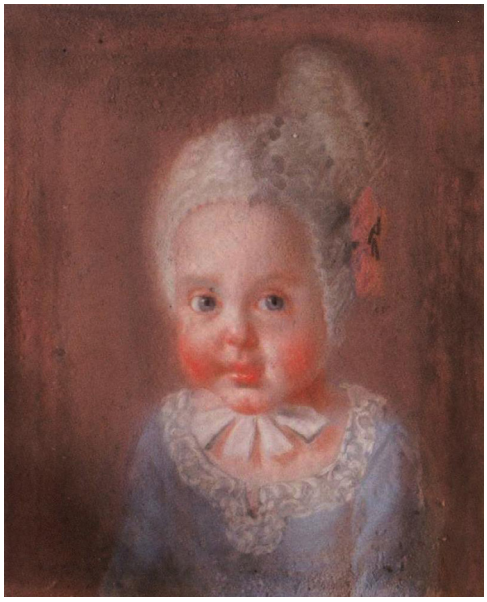
Avendo donato il suo *Autoritratto* alle collezioni granducali nel 1773 ricevendone "intera soddisfazione" dal sovrano regnante, in quello stesso anno il Wehrlin ottenne la commissione per l'esecuzione del *Ritratto della famiglia del granduca Pietro Leopoldo* (fig. 26), forse l'opera sua più impegnativa (con i suoi 67,5 x 81,5 cm è la più grande che abbia dipinto) e per la quale è maggiormente conosciuto; ora è esposta a Innsbruck presso il castello di Ambras, in deposito dalle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna[50]. A dimostrare le sue doti di abile cronista ha eseguito un "ritratto di petulante minuzia quasi miniatoria della famiglia granducale"[51], che raffigura Pietro Leopoldo (1747-1792) fedelmente a come lo aveva effigiato nell'*Autoritratto*, insieme con la moglie Maria Luisa di Borbone-Spagna (1745-1792) e i loro sei figli: l'arciduchessa



27-30
V. Wehrlin, *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria* (olio su tela);
Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria (pastello su carta);
Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana (pastello su carta);
Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria (olio su tela),
1773, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.

Maria Teresa (1767-1827), Francesco I (1768-1835), Ferdinando III (1769-1824), l'arciduchessa Maria Anna, (1770-1809), l'arciduca Carlo (1771-1847) e l'arciduca Leopoldo (1772-1795). Il quadro trasforma in piccolo formato la tipologia del ritratto di famiglia regnante "in conversazione" introdotta da Martin Van Meytens, in modo da renderlo più facilmente fruibile e conservabile; questa scelta verrà seguita dal Berczy e dal Piattoli che similmente negli anni successivi proporranno composizioni di piccole dimensioni e di gusto miniaturistico per la stessa casata regnante. La famiglia raffigurata con un tono infor-





31-32
V. Wehrlin, *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (olio su tela); *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (pastello su carta), 1773, Klagenfurt, Convento delle Elisabettine.

male è raccolta in una grande sala classicheggiante scandita da lesene corinzie, alla cui parete, per confermare i legami di sangue fra la stirpe asburgica e quella madrilena, sono esposti i ritratti della famiglia Asburgo Lorena (l'imperatore Giuseppe II e l'imperatrice Maria Teresa vedova) e Borbone (re Carlo III di Spagna)[52], sovrastati da un fregio con trofei militari e simboli delle Arti e delle Scienze, intervallati dai ritratti 'a cammeo' di Francesco Stefano e Maria Teresa, genitori di Pietro Leopoldo. A destra si apre una grande arcata con la veduta su Firenze, ripresa non da Palazzo Pitti come finora è stato indicato nei vari testi, ma dalle pendici del colle di Fiesole che si trova dalla parte opposta di Firenze: si ritiene che l'inquadratura sia stata copiata dalla *Veduta di Firenze dal Convento de' Cappuccini di Montughi* realizzata da Giuseppe Zocchi per la sua famosa serie di incisioni del 1744, e che idealmente il punto di vista sia da collocarsi nel Casino Imperiale detto "della Quercia", fatto fabbricare poco prima da Pietro Leopoldo lungo la via Fiesolana che conduce a San Domenico, alle pendici di Fiesole[53]. L'opera documenta l'impulso riformatore di Pietro Leopoldo che lo condusse ad aderire alle nuove idee pedagogiche: i figli più grandi lasciati liberi di muoversi giocando, e il più piccolo, posto in grembo alla madre, allevato senza fasciature, in modo da poter sgambettare senza alcuna costrizione[54]. In una fase preliminare per comporre questa *conversation piece* il pittore torinese studiò la prole asburgica in opere separate. Infatti tre dei bambini presenti nel quadro sono stati raffigurati in modo analogo anche in sei ritratti, alcuni a olio, altri a pastello, tutti conservati ora nel Convento delle Elisabettine a Klagenfurt: due ritraggono Maria Teresa[55] (figg. 27-28), uno Ferdinando III[56] (fig. 29), e tre Carlo Ludovico[57] (figg. 30-32).



33
V. Wehrlin, *Rebecca ed Eliezer*, 1773 ca.,
ubicazione ignota, già asta Stahl Amburgo 1997.

L'unica opera a oggi conosciuta che impegnò il Wehrlin in un tema biblico è l'olio su tavola con *Rebecca ed Eliezer*[58] (fig. 33), che per motivi stilistici ritengo di dover assegnare al 1773 circa. È grazie a questo dipinto che il pittore torinese dimostra la sua filiazione al linguaggio modernamente classicheggiante di Mengs e Batoni, compostamente garbato e neoraffaellesco. L'episodio della *Genesi* narra il momento in cui Eliezer, servo di Abramo, giunto nel paese d'origine del proprio padrone per trovare la sposa a Isacco, nei pressi di un pozzo incontra Rebecca, nella quale riconosce la ragazza voluta da Dio per Isacco. Nel quadro si coglie l'attimo in cui, "quando i cammelli ebbero finito di bere, quell'uomo prese un pendente d'oro del peso di mezzo siclo e glielo pose alle narici e le pose sulle braccia due braccialetti del peso di dieci sicli d'oro"[59]. Infatti, Eliezer viene raffigurato in eleganti abiti esotici nell'atto di offrire una collana alla donna, mentre sullo sfondo l'altro servitore accudisce i cammelli. Rebecca, con i capelli raccolti dietro la nuca e abbigliata da una ricca veste di seta azzurra, si mostra più come una modella raffaellesca che come una fanciulla mediorientale. Davanti a sé ha la brocca con cui ha appena dissetato i cammelli di Eliezer, e accanto a lui troviamo un cane, nota dissonante col racconto dell'Antico Testamento ma ricorrente nelle composizioni del Nostro, nel quale si riconosce in controparte il cane del *Ritratto di una dama della corte di Firenze*.



34
V. Wehrlin, *Costumi della città di Nettuno*, 1774,
ubicazione ignota, già asta Cambi Genova 2013.

Venceslao Wehrlin continuò a peregrinare per l'Italia. Nel triennio 1773-1775 lo troviamo a Roma[60], tappa imprescindibile per la formazione di un giovane artista, dove dipinse i *Costumi della città di Nettuno* (fig. 34), una scena di genere dai colori tersi con un giovane che intona una serenata rivolgendosi a una elegante popolana seduta, omaggio dell'uomo che le sta a fianco. La scena si svolge all'aperto, fuori da un edificio rustico dove una bambina gioca con un cane, e a terra è appoggiato un cesto con un cavolo. La paternità del pittore torinese è attestata, oltre che dallo stile, dalla firma e dalla data in basso "Wincislaus Wehrlin / Roma 1774"[61]. La rappresentazione della donna in abito tradizionale nettunese si colloca nel clima di indagine sulle tradizioni popolari iniziato dalla seconda metà del Settecento, di cui si fece promotore Ferdinando IV nel 1783 con la commissione della fedele riproduzione dei costumi del Regno di Napoli. All'interno dello Stato della Chiesa il costume più rappresentato fu proprio quello delle donne di Nettuno, che in questa versione trova una delle immagini più antiche e importanti, essendo raffigurato come abbigliamento di maggior pregio con finissimi ricami d'argento, indossato da una donna di condizione agiata come si capisce dalla collana di corallo che le adorna il collo.



35
V. Wehrlin, *Ritratto d'uomo con cappello rosso che tiene in mano un libro*, 1777, ubicazione ignota, già asta Christie's New York 1987.

Nuovamente a Firenze, il 26 settembre 1775 Wehrlin fece richiesta di poter copiare la *Madonna* del Correggio posta nella Tribuna degli Uffizi[62], che anche Zoffany aveva inserito nel suo famoso quadro.

Tornato nella sua patria, in conseguenza della "singolare perizia e distinta abilità di cui è dotato Venceslao Verlino nella formazione de' ritratti"[63], il 1 maggio 1776 venne nominato ritrattista di corte dei Savoia, e in quella veste realizzò due ritratti per volontà del re Vittorio Amedeo III di Savoia, mentre nel 1777 eseguì tre *Ritratti dei re di Sardegna*: in quest'ultimi si dovrebbero riconoscere quelli posti poi nel refettorio dell'Eremo dei Camaldolesi di Torino, che sembra siano andati dispersi al tempo della soppressione degli ordini monastici avvenuta agli inizi del XIX secolo. Come ritrattista sabaudo, inoltre, nel 1778, licenziò il *Ritratto di Vittorio Emanuele di Savoia duca d'Aosta* e il *Ritratto di Maurizio Giuseppe di Savoia duca del Monferrato*, dipinti di grande formato richiesti dal principe Galitzin per conto della zarina, e ancora non riemersi.



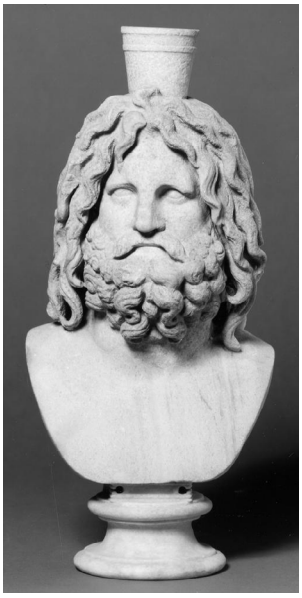
36

V. Wehrlin, *Il negozio dell'antiquario con Allegoria del Tempo (Le antichità di William Hamilton)*, 1779, San Pietroburgo, Ermitage (immagine tratta da www.hermitagemuseum.org, per gentile concessione del Museo Statale dell'Ermitage, San Pietroburgo, Russia).

L'unico quadro rintracciato di questo periodo è il *Ritratto d'uomo con cappello rosso che tiene in mano un libro* del 1777 (fig. 35), un olio su tavola apparso a New York presso un'asta Christie's di qualche decennio fa[64]. Non sappiamo chi possa essere l'uomo effigiato; dovrebbe trattarsi di un erudito abbastanza povero, raffigurato nello studio mentre legge davanti al suo elegante scrittoio sul quale sono poggiati una pipa, un calamaio e una semplice bottiglia che funge da portacandela, all'interno di una stanza spoglia.

L'artista torinese fu nuovamente in viaggio negli anni successivi, sicuramente stazionando a Firenze, ma ritengo si sia spinto fino a Napoli, richiamato dall'importanza della città e dai resti classici scoperti nel suo territorio, che calamitavano nella capitale del regno dei Borbone importanti collezionisti come Sir William Hamilton, diplomatico inglese alla corte dei Borbone dal 1764, archeologo e vulcanologo. Infatti all'Ermitage appartiene oggi una tavola del Wehrlin (fig. 36), datata 1779, esprimente *Il negozio dell'antiquario con Allegoria del Tempo (Le antichità di William Ha-*





37-38
Il Vaso Hamilton, raffigurato nelle Antiquités di Sir William Hamilton, 1766, vol. I, tav. 55, incisione.
Giove Serapide, I-II sec. d. C., marmo, Londra, British Museum
(© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

milton)[65]. Nella bottega che il Wehrlin colloca a Napoli, vista la presenza del Vesuvio fumante sullo sfondo, un anziano antiquario viene ritratto mentre ammira le pagine delle *Antiquités* di Sir William Hamilton[66], edite proprio nella capitale partenopea nel 1776, e nello specifico l'incisione dedicata al *Vaso Hamilton* (fig. 37), capolavoro della pittura vascolare apula oggi al British Museum, a cui era stato venduto nel 1772[67]. Alle sue spalle troneggia una copia del gruppo dei *Lottatori* degli Uffizi[68], contornato da vari pezzi archeologici, molti dei quali si trovano oggi al British Museum di Londra, provenienti dalla famosissima collezione di William Hamilton[69]. Accanto all'antiquario infatti si riconosce il busto marmoreo del I-II sec. d. C. con *Giove Serapide* offerto da Sir Hamilton nel 1776 al British Museum (fig. 38), mentre a terra si trovano un importante cratere a volute apulo, appartenuto all'ambasciatore inglese e riprodotto nel catalogo della sua collezione (fig. 39), e una delle versioni del *Rilievo dell'Apollo Citaredo* del I sec. d. C. raffigurante una Vittoria che versa una libagione di fronte ad Apollo, sicuramente anche questo ceduto al museo inglese nel 1776 (fig. 40). Nella parete di fondo sono appese delle armi antiche, sulle mensole sono poggiate delle lucerne romane e la zampa bronzea di un tripode con testa di sfinge, mentre in primo piano a sinistra sono accatastati altri manufatti archeologici di difficile comprensione, fra cui sembra di riconoscere uno dei piatti Hamilton con pesci dipinti del IV sec. a. C. (fig. 41). Quindi si pensa che il dipinto



39
Vaso apulo, raffigurato nelle Antiquités di Sir William Hamilton, 1767, vol. III, tav. 43, incisione.



40
Rilievo del Citaredo, I sec. d. C., marmo, Londra, British Museum
(© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

sia stato commissionato da Sir Hamilton, ai cui interessi allude anche la vista del Vesuvio fumante, visibile dalla porta aperta; infatti il diplomatico britannico fu anche uno studioso di vulcani e svolse numerose osservazioni sul Vesuvio, sui Campi Flegrei e sull'Etna, dove raccolse materiale scientifico. Della conoscenza fra il pittore torinese e il gentiluomo inglese rende conferma la copia della *Danae* di Tiziano eseguita dal Wehrlin perché facesse parte della sua collezione[70]. Un'altra ipotesi da poter proporre è che il dipinto sia stato voluto da un nobile russo (vista l'attuale collocazione presso il museo dell'Ermitage e la precedente appartenenza a una collezione privata russa), forse in conseguenza dei rapporti che il Wehrlin aveva stabilito l'anno precedente col principe Galitzin per eseguire i due ritratti dei principi di Savoia che dovevano arricchire le collezioni di Caterina II. In questa atmosfera antiquariale, la presenza dei due bambini dona leggerezza alla scena: il bambino a terra spulcia un cane[71], mentre la bambina fila la lana vicino alla porta. È proprio grazie a loro che l'opera deve essere anche letta in chiave allegorica per la contrapposizione fra la vecchiaia dell'antiquario e la giovinezza dei due fanciulli, con l'allusione al trascorrere del tempo, indicato dall'attività della filatura, a cui secondo la mitologia antica erano intente le Parche.

Se pare quindi lecita l'ipotesi della presenza di Venceslao Wehrlin a Napoli nel 1779, non sembra però che tale permanenza sia durata a lungo, poiché alla fine di quell'anno l'artista tornò nuovamente a Firenze, dove sono state trascritte sue richieste come copista di opere degli Uffizi[72]. L'impulso pragmatico di Pietro Leopoldo aveva portato al progetto di musealizzazione delle collezioni cittadine, affidando al canonico Giuseppe Querci il compito di riorganizzare gli Uffizi, dopo avervi concentrato le opere più importanti che nei secoli erano andate ad arredare palazzi e residenze suburbane della famiglia granducale. In questo modo per molti pittori fu possibile realizzare delle repliche di dipinti fino ad allora inaccessibili. Nel novembre 1779, per farne fare una copia, era stato reso disponibile al Wehrlin il *Gesù Bambino che dorme sulla croce,* allora attribuito al Barocci (oggi ricondotto a Cristofano Allori), appena trasferito in luglio presso gli Uffizi dalla villa di Castello. Il 18 novembre 1779 lo stesso pittore chiese di poter copiare due *Paesi con amorini* dell'Albani, *Il cacciatore* di Metsu, *Venere e Adone* di Rubens, e il *Giudizio di Salomone* di Adriaan van der Werff. Il 22 dicembre 1779 fece poi richiesta di poter copiare due opere della Tribuna degli Uffizi: la *Sacra Famiglia* dello Schalken e il *San Pietro liberato dal carcere* dell'Albani.

Non mi è stato possibile reperire nessun documento inerente il decesso del Wehrlin; pertanto è soltanto grazie a quanto scrive Giuseppe Pelli e all'incisione di fine Settecento raffigurante il suo *Autoritratto* degli Uffizi[73] che possiamo datare la sua precoce morte nel 1780 a soli trentacinque anni e collocarla nella capitale granducale.

I tredici anni di attività del Wehrlin non sono bastati a lasciare una traccia durevole nell'ambiente artistico italiano anche a causa del carattere intimo dei suoi dipinti. Tuttavia possiamo trovare lacerti della sua eredità nei giovani artisti operanti nelle città



41
Piatto con pesci, fine IV sec. a. C., terracotta dipinta, Londra, British Museum
(© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

da lui frequentate. Nella Firenze del periodo di governo di Pietro Leopoldo, se non teniamo in considerazione i piccoli *family group* granducali realizzati dal Berczy e dal Piattoli[74] o la levigata pittura miniaturistica del Mac Pherson[75], soltanto un altro pittore, l'ancora poco noto Giovan Battista Benigni, ha licenziato quadri con *conversation pieces*, e in questi l'influenza dello stile del Wehrlin si percepisce chiaramente; lo si apprezza nei quadri commissionatigli dai Martelli e dai Gerini[76], ma anche nella *Conversazione nello studio del pittore* esposta a Pitti, finora indicata come possibile opera di Joseph Mac Pherson[77], e nella *Conversazione di membri dell'Accademia Colombaria a Palazzo Rucellai*[78], che a mio avviso devono essere ricondotte alla mano del suddetto, il quale addirittura si è autoritratto in entrambe. Più chiara è invece la strada intrapresa dalla ritrattistica piemontese, che dimostrò di seguire le orme del Wehrlin propendendo anche per il genere artistico del ritratto di formato ridotto dal composto classicismo olandesizzante apprezzato da Vittorio Amedeo III; fu Ludwig Guttenbrunn[79], pittore austriaco che successe al Nostro nella carica di ritrattista della corte sabauda (ma attivo anche a Firenze, Roma e Napoli), a specializzarsi in piccoli dipinti su tavola dalla tecnica smaltata e dal virtuosismo minuto nel raffigurare la realtà, come dimostra l'*Autoritratto* del 1782, donato al granduca di Toscana e adesso parte della galleria fiorentina degli autoritratti.

NOTE

1 Lo si trova citato anche come Verlin, Verlino, Werlin, Wherlin, Werhlin, Werlyn e Wehrlein. Su Venceslao Wehrlin si veda la voce *Verlin Venceslao* in Thieme – Becker 1907-1950, vol. XXXIV, Leipzig 1940, pp. 259-260; Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, pp. 1106-1107; Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

2 Pochi sono i dati che i documenti ci tramandano su Giovanni Adamo Wehrlin. La prima menzione che lo riguarda è del settembre 1729 quando fu citato come testimone in un matrimonio che si svolse a Vienna, e in quell'occasione venne appellato quale "pittore" (Bredius – Moes 1905-1906, pp. 119-120): quindi nel 1730 doveva già avere circa trent'anni per presentarsi come un artista che aveva raggiunto una sua indipendenza e maturità, tanto da appartenere alla cerchia imperiale (cfr. Sani 1985, pp. 539-540, 555-558). Per quanto concerne il luogo di nascita, lui stesso dichiara di essere nato a Norimberga ("*Norimbergensis*") in un'incisione del 1753 che fece realizzare a Bonaventura Haeltzel per raffigurare il quadro di Claudio Beaumont esprimente il *Miracolo del Corpus Domini di Torino*, il cui bozzetto è oggi al Castello di Racconigi. Supponiamo quindi che la sua nascita avvenne verso il 1700 in Germania, ma già nel 1729 si trovava a Vienna come pittore ben inserito nella corte, tanto che l'anno successivo favorì la famosa pittrice Rosalba Carriera durante il soggiorno di quest'ultima nella capitale asburgica: lei lo ringraziò inviandogli da Venezia una propria "testina" realizzata a pastello, e lui le scrisse a più riprese fino al 1736 per rifornirla di pastelli colorati, permettendoci di sapere che anche il Wehrlin nel 1731 si era cimentato nella tecnica del pastello nell'eseguire il *Ritratto della Contessa di Zollern*, nipote della contessa di Paar (cfr. Sani 1985, pp. 539-540, 555-558, 612-613: nelle lettere presentate nel suddetto testo il Wehrlin dimostra di scrivere molto bene in lingua italiana, tanto da lasciarci ipotizzare che fosse nato da padre tedesco e madre italiana). Sposatosi nel gennaio del 1731 con una certa Anna (?-post 1777), divenne padre del primogenito Cristiano e l'anno successivo di una bambina. Fra il 1736 e il 1741 ricoprì la carica di ispettore della galleria del principe di Liechtenstein a Vienna, fino a quando si occupò del trasferimento della preziosa collezione del principe Eugenio di Sassonia (rinomata soprattutto per i suoi quadri fiamminghi) fino a Torino presso la residenza del re di Sardegna, che l'aveva acquistata. Le trattative si erano trascinate per alcuni anni (dal 1737 al 1741), e di queste si era occupato Luigi Malabaila, conte di Canale e ambasciatore di Sardegna. A maggio 1741 Giovanni Adamo Wehrlin poté iniziare il viaggio verso Torino insieme al suo aiutante, il pittore boemo Francesco Antonio Mayerle, valicando il Passo del Semmering con una squadra composta da diciassette coppie di buoi e con un'altra costituita da dieci cavalli: il convoglio raggiunse Trieste, Venezia e Milano, per poi terminare il viaggio a Torino (cfr. Claretta 1893, pp. 116-117; Fabriczy 1898, p. 69; Pinto 1987, pp. 95, 202-203; Failla 2007, p. 168; Schirlbauer 2018, pp. 10-11, scaricabile al link www.anna-schirlbauer.com/publikationen). Da quel momento risiedette stabilmente nella capitale sabauda, dove fece condurre pure la propria famiglia, venendo nominato "Conservatore delle Gallerie, pitture e quadri" della corte regnante (1743); per il resto della sua vita si occupò di restauro anche per privati e per chiese (ad esempio sappiamo che nel 1755 restaurò la *Deposizione* di Giovanni Antonio Molineri per la chiesa di San Dalmazzo a Torino), e di lui conosciamo l'*Autoritratto* ora presso l'Accademia Albertina di Torino eseguito verso il 1765 (fig. 1), precedente al bel ritratto che di lui fece il figlio Venceslao nel 1768, ora conservato a Graz (fig. 6). Morì il 25 dicembre 1776 per un colpo apoplettico.

3 Cristiano Matteo Wehrlin fu il primogenito di Giovanni e si specializzò come pittore di animali. Gli vennero commissionati dipinti per la Palazzina di caccia di Stupinigi e per il Palazzo Reale di Torino (cfr. Claretta 1893, pp. 274-275; Telluccini 1924, p. 9, tavv. 22-23, 31-34; Bernardi 1958, pp. 90-93, 102-106; Dreier 1982, pp. 347-353; Griseri 1996). Formatosi alla scuola di Claudio Francesco Beaumont (1756), dimostrò fin da subito uno spirito avventuriero, che nel 1759 in qualità di disegnatore lo portò a recarsi ad Alessandria d'Egitto al seguito di una spedizione scientifica di Vitaliano Donati per conto di Carlo Emanuele III, allo scopo di eseguire ricerche e raccogliere pezzi per la collezione di storia naturale dei Savoia e studiare la condizione produttiva di quel paese; durante la sua permanenza in Egitto realizzò due tele con uccelli. L'animo di Cristiano Wehrlin è ricordato dalla quartina "Verlino ha tal coraggio, / che ritrarrebbe d'Affrica / le bestie più terribili, / ma sempre con gran spirito" del pittore-poeta piemontese Ignazio Nepote (Nepote 1770, p. 67), e si riflette nella vitalità degli animali da lui raffigurati su una moltitudine di sopraporta, quadri e specchiature: spiritosi e aggressivi come nelle scene

con gruppi di animali selvatici di Angelo Maria Crivelli, vengono interpretati attraverso una pittura di forte ascendenza tedesca che predilige masse dure e rigide, ma tali da non annullare la piacevolezza delle composizioni. Fra il 1761 e il 1768 lavorò nell'appartamento di levante di Stupinigi afferente al duca di Chiablese (anticamera, sala da gioco) allietando le pareti e le volte con sovraporte, pannelli e affreschi popolati da uccelli e altri animali colti con un gusto orientale estremamente nuovo, che ritroviamo anche nella sala cinese di palazzo Graneri di Torino, decorata dallo stesso nel 1765. Era tale la sua capacità di cogliere la vivezza del mondo animale, che in quell'anno dipinse alcuni cartoni preparatori all'ideazione scultorea del cervo sommitale di Stupinigi, collaborando al modello del Ladatte l'anno successivo. Secondo il Vesme a Novembre 1768 fu a Venezia per imparare lo stile dei veneti e poi tornare a Torino, ma non ritengo tale notizia attendibile. Penso infatti che la lettera citata dal Vesme (Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1104), secondo la quale il figlio di Giovanni Adamo Wehrlin si era recato a Venezia a spese di suo padre nel novembre del 1768 per "acquistare que' maggiori lumi che si crede necessario nella pittura", non si riferisca a Cristiano ma a Venceslao, poiché ormai il maggiore dei fratelli era un pittore maturo e affermato, mentre il Nostro stava cominciando in quel momento a farsi conoscere, e per continuare a raffinarsi nella pittura andava ancora chiedendo di copiare opere degli Uffizi; inoltre di Venceslao esistono almeno due quadri in cui si firma come "veneziano", perché forse eseguiti in quella città nel 1769 (la *Scena di interno con filatrice* e il *Ritratto di gentiluomo e di sua moglie in un salotto*). Nel 1774 Cristiano lasciò il Piemonte per l'Inghilterra e da quel momento non sono note sue notizie. Anche se sappiamo che fra il 1768 e il 1769 licenziò quadri per Stupinigi e per la principessa Giuseppina di Savoia, di questi ne sono stati finora rintracciati pochi: al di là di una *Natura morta con selvaggina e frutti* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, si conoscono soltanto altre due tele di ubicazione ignota attraverso fotografie della Fondazione Zeri, e un album di disegni, l'*Album Wehrlin*, conservato nel Museo di Palazzo Madama a Torino. Il Vesme affermava che opere sue si trovavano nella biblioteca reale sabauda e nella quadreria Riccardi Gattino di Torino, così come due sue *Cacce* furono esposte a Torino nel 1820 (Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1105). Diversi dipinti con animali e piante passati da alcune aste fra il XVIII e il XX secolo soprattutto a Gand in Belgio, finora attribuiti al padre, devono invece essere ricondotti a Cristiano Wehrlin: si tratta però di quadri non rintracciati (la trascrizione di questi cataloghi è visibile on line nel database del Getty Provenance Institute sotto la voce Verlin).

4 L'ultimo dei Wehrlin, Pietro Paolo, seguì invece le orme paterne diventando restauratore: nel 1771 venne incaricato di restaurare quaranta ritratti di imperatori conservati alla Venaria, e nel 1772 si occupò del restauro e dell'ingrandimento di ventotto ritratti delle principesse di Casa Savoia e poi di altri otto ritratti femminili per Moncalieri (cfr. Claretta 1893, p. 275; Pinto 1987, pp. 208-210; Failla 2007, p. 168; Gallo – Padovani 2013, p. 74). In seguito alla morte del padre, nel 1777 gli succedette nella carica di restauratore della corte sabauda, e successivamente compilò un nuovo inventario dei quadri dei più eccellenti pittori italiani, fiamminghi e olandesi appartenenti alle collezioni reali torinesi (il *Catalogues des Tableaux*).

5 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 41.

6 Che l'anno di nascita sia stato il 1745 lo si ricava dalla scritta apposta sul retro dell'*Autoritratto* degli Uffizi ("nato a Torino, di anni 25") che sappiamo dipinto nel 1771, e da quella vergata sotto la versione in incisione dello stesso autoritratto ("nato in Torino nel 1745"), eseguita nel 1795 da Carlo Bozzolini (disegnatore) e da Giovan Battista Cecchi (incisore) per la *Raccolta di 324 ritratti di pittori eccellenti* curata da Carlo Lasinio (cfr. Lanzeni 1999).

7 Misurano 31,4 x 47,5 cm e sono passati all'asta Christie's di New York del 4 ottobre 2007 (lotto 95), provenienti dagli eredi di Mr. e Mrs. Wayne H. Hammon di Houston, che li avevano acquistati nelle Newhouse Galleries di New York. Sono siglati "W. W. F.", il primo sul lato sinistro della spinetta, il secondo sul cavalletto da pittore e sulla scatola in basso a sinistra; anche sul retro sono entrambi firmati e datati "Wenceslaus Wehrlin Fecit 1767" secondo quanto riporta il catalogo Christie's.

8 Vedi nota 2. Cfr. Spantigati 2012, pp. 192-197.

9 Il piccolo dipinto misura 31,7 x 23,8 cm ed è conservato a Graz nell'Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, inv. 558. È il quadro citato al numero 453 della *Mostra storica del ritratto* allestita nel 1880 nella Künstlerhaus di Vienna, quando era proprietà di Alfred Nitzelberger (1836-1886), professore di matematica e fisica presso l'Akademisches Gymnasium a Vienna. È stato acquisito dal museo di Graz nel 1954 da un mercante d'arte viennese (Galleria St. Lucas). Cfr. *Katalog* 1880, p. 104; Woisetschläger 1961, pp. 200-201.

10 Il piccolo olio su tavola (24,4 x 17,8 cm) sul retro conserva anche una scritta ottocentesca molto abrasa e in massima parte incomprensibile "Entro l'Anno 1872 ... (illeggibile) ... Venezia ... (illeggibile)". Oggi appartiene a una collezione privata, proveniente dall'asta Dorotheum di Salisburgo del 19 novembre 2019 (lotto 42), prima della quale si conservava in una collezione privata tedesca, forse confluita da quella di "un principe di Germania" al quale venne venduto "il più e il meglio" della ricca biblioteca del Carburi, dopo la sua morte avvenuta nel 1802 (De Tipaldo 1834-1845, vol. IX, Venezia 1844, p. 109).

11 Sulla figura di Giovanni Battista Carburi si consulti Bonino 1824-1825, vol. II, Torino 1825, pp. 177-179; Zecchinelli 1841, pp. 8, 31; Sprengel 1839-1843, vol. 5, Firenze 1842, pp. 809-810; Masarachi 1943, pp. 143-154; De Tipaldo 1834-1845, vol. IX, Venezia 1844, pp. 106-109; Novati – Greppi 1911, pp. 230-232; Delpiano 1997, pp. 51-61; Carpanetto 2002, pp. 188-189, 195-196; Finzi – Grieco 2015, pp. 53-59.

12 Si noti che la tavola non è stata ridotta di dimensioni, presentandosi oggi con il taglio originario smussato a quartabono su tutti e quattro i lati.

13 L'olio su tavola misura 35 x 42 cm e fa parte della collezione d'arte esposta a Wimpole Hall nel Cambridgeshire (inv. NT 207799). Insieme a tutta la tenuta di Wimpole Hall fu lasciato in eredità al National Trust da Elsie Kipling, moglie di George Bambridge (1896-1976) e figlia di Rudyard Kipling. Cfr. Avery *et alii* 2015, cat. 173, p. 2.

14 ASF, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 10 giugno 1771.

15 Vedi nota 3.

16 È un olio su tavola di cm 39,5 x 29, venduto a Genova da Wannenes il 31 maggio 2017 (lotto 562), e poi nuovamente a Milano presso la casa d'aste Il Ponte il 21 ottobre 2021 (lotto 626). È firmato in basso a destra "Wincislaus Wehrlin venetis P. 1769", mentre sul verso è scritto "Wencislaus Wehrlin F. 1769 / Daniel Rougier" e "Questo quadretto antica memoria / di famiglia, in sul procinto di / esulare pel Piemonte, donava / alla sua sorella Loduvina / l'ottobre 1853 / Odoardo Rougier", dimostrando che nell'Ottocento è appartenuto alla famiglia Rougier, di cui era membro Odoardo (1814-1891), noto filantropo milanese. Sul retro si trova anche parte di un cartellino strappato (sembra di poter leggere parte di una "J" maiuscola) che era fissato alla tavola con sigilli di ceralacca su cui sono impresse le iniziali "F J" in caratteri gotici.

17 Il dipinto è stato realizzato a olio su tavola, misura 44,5 x 52,7 cm, è firmato e datato "WINCISLAUS WEHRLIN Venetis 1769" (sul giornale in basso a destra), e vi si legge "A Sua Maestà L'Imper... Arcidu... Boem... a" (sulla lettera) e ".. No. 27 /..IER /..RIN 1769" (sulla gazzetta). Era il lotto 250 dell'asta organizzata a Londra da Christie's il 3 dicembre 2008.

18 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 40; Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

19 Cfr. Getty Provenance Institute, catalogo I-4927, nn. 191, 233.

20 ASGF, filza II, n. 59; ASGF, filza III, n. 25; ASF, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 10 e 14 giugno 1771. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72. Tale concessione fece scoppiare una polemica, dal momento che negli anni precedenti era stata negata a Marcello Vieri e a Joseph Mac Pherson; i rifiuti continuarono anche nel lustro successivo.

21 Zangheri 2000, p. 332 (il documento di riferimento è conservato presso l'AAADF, *Atti*, f. 21, c. 91v).

22 Anche questo è un olio su tavola (40,6 x 31,2 cm), apparso a Parigi come lotto 30 nell'asta Christie's del 21 giugno 2012, ed è firmato e datato "Wincislaus Wehrlin F. 1770" in basso a sinistra sulla base del piedistallo. Per notizie sul Bracci si rimanda a Parise 1971; Bacchelli *et alii* 2010, pp. 184-189. Da segnalare che il Bracci tenne un carteggio con Antonio Cocchi.

23 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie II, XXI, 1793, c. 4806v.

24 La tela appartiene ora alla Galleria Nazionale di Parma, proveniente dalla collezione Sanvitale.

25 Contemporaneamente a Guido Reni, il Turchi in molte sue opere dipinse la figura della Maddalena. Questa versione della santa che rinuncia alle vanità del mondo è stata replicata più volte, come dimostrano la piccola versione su rame che nel 1740 faceva parte della collezione del famoso banchiere Pierre Crozat e la grande tela (122,5 x 92 cm) passata a Colonia nell'asta Van Ham del 28 Maggio 2020 (lotto 1015) che sembra fosse già attestata in Francia alla fine del XVIII secolo.

26 La stessa epigrafe NIL NISI PRISCA PETO, impressa sul verso della moneta del Bracci, si

trova scritta anche sul verso della moneta forgiata da Marcus Tuscher nel 1738 per commemorare il barone Philipp von Stosch, antiquario e collezionista prussiano ma vissuto per la maggior parte dei suoi anni a Firenze, ed esponente della loggia massonica degli inglesi.

27 Cfr. Zaccagnino *et alii* 2012. Della scoperta di questo importante clipeo d'argento ci ha lasciato una lunga descrizione anche Giuseppe Pelli Bencivenni nelle sue *Efemeridi*: "A dì 3 detto [agosto 1769] giovedì. Tempo simile. Verso Roselle nelle Maremme è stata trovata non è molto una sottocoppa cesellata con suo piede basso, di diametro tre quarti di braccio in circa, la quale è d'argento, pesa libbre 6 denari 4, 8 ed è alla lega di 11, 8; rappresenta nel piano una figura di vecchio barbato sedente in alto con una mappa nella destra, ed uno scettro nella sinistra con due teste, una di vecchio, ed una che pare di un giovane. A' piedi in disparte ha un giovanotto, e sopra la testa si legge «ARDABUR. IUNIOR. PRETOR.». Sopra sono due scudi con due busti coronati di figure senza barba, che hanno uno scettro simile a quello già detto. Presso lo scudo a destra si legge «ARDABUR.» presso quello a sinistra «PLINTA.». Da basso il vecchio ha da destra un soldato armato con picca. Dall'altra parte accanto al giovane vi è una donna stolata con la testa ornata di fiori, un'asta nella destra, ed un fiore nella sinistra. Nel piano pare che vi siano delli scudi. Il lavoro è simile a quello di alcuni dittici. In giro si legge in lettere benissimo fatte «FL. ARDABUR. ASPAR. VIR. INLUSTRIS. COM. ET MAG. MILITUM. ET. CONSUL. ORDINARIUS.». Questo pezzo è stato acquistato da Sua Altezza (per la Galleria). È noto nella storia la famiglia Ardaburia di nazione alana, ed addetta all'arrianismo, che cadde vittima della sua potenza in Costantinopoli l'anno 471 sotto Leone Imperatore (Muratori ne' suoi *Annali*). Io stimo che il nostro personaggio sia quell'Ardaburio, che fu console nel 427 e nel 447, che fu generale di Teodosio II Augusto, riacquistò Ravenna, sconfisse più volte i Persiani ecc., ma bisognerebbe fare delle ricerche per illustrare questo monumento, che io veddi giorni addietro, le quali non sono ora in voglia d'intraprendere, perché mi manca il tempo, ed i libri mi mancano pure" (G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIV, 1769, pp. 105-107).

28 Bracci 1771.

29 Per un'analisi di questo dipinto si veda Sottili 2018, pp. 42-49; Sottili 2019, pp. 222-224.

30 Il quadro è stato finora pubblicato col titolo *Conversazione nello studio di Zoffany*. È un olio su tela di 50 x 64 cm ed è esposto nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 3404). Si veda in merito la scheda di Silvia Meloni Trkulja pubblicata in Giusti 2006, p. 222; quella di G. Fusco in Conticelli – Paolucci 2011, pp. 166-167; e quella di V. Conticelli in Arbeid *et alii* 2016, p. 87.

31 Il probabile *Autoritratto* è un olio su tavola (29,8 x 22,8 cm), forse *pendant* della *Scena pastorale* conservata nell'Ottocento nella medesima collezione praghese. Viene citato in un libro del 1835 come un dipinto che raffigura "un artista, forse lo stesso pittore del quadro, in pelliccia e cappuccio di pelliccia, appoggiato a una cartella, con una matita nella mano destra; a sinistra una tenda e sotto una lampada tremolante, un libro e una testa di gesso; di Wenzel Wehrlin, alto 11 pollici e 3/4, largo 9 pollici; su tavola". Anche la *Scena pastorale* è stata realizzata a olio su tavola (29,8 x 22,8 cm), e viene così descritta nel medesimo testo: "Una pastorella canta con il suo liuto su una collina, dietro la quale un uomo sta di fronte a lei. Davanti a questo una pecora. A sinistra in primo piano una capra, con la firma a terra: *Wenzel Wehrlin F. 1770*. 11 pollici e ¾ di altezza, 9 pollici di larghezza; su tavola." (Haase Söhne 1835, p. 42).

32 Ademollo 1887; Fabbri 2002.

33 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, p. 40.

34 La faretra riporta la firma del pittore "WINCISLAO WEHRLIN" e la data "F. 1770". È stato dipinto a olio su una tavola di cm 40 x 31, ed è già stato pubblicato in Ginori Lisci 2020, pp. 194-196. Su questo quadro si veda Sottili 2021.

35 Misura 43,5 x 52 cm ed è firmato "V. Verlin". Cfr. Mannini 1999, pp. 163-164. Per gli approfondimenti sulla famiglia Fiaschi e la chiesa di Bonistallo ringrazio Carlotta Lenzi Iacomelli, ma soprattutto Paolo Benassai che mi ha generosamente fornito notizie inedite.

36 Era figlio di Tommaso Fiaschi e di Anna Rosa Salvatici, dama benvoluta dal conte di Richecourt, che fra il 1749 e il 1757 fu presidente del Consiglio di Reggenza del granducato; forse a causa di tale frequentazione allevò Giuliano con un lusso e "idee superiori alle sue sostanze". Fu l'ultimo della sua casata e non si sposò mai, pertanto l'ipotesi formulata fino a oggi, ovvero che la donna seduta nel quadro sia la moglie del Fiaschi, non può essere accettata, mentre la vicinanza delle sue fattezze con quelle dipinte dal Wehrlin per raffigurare la granduchessa nel *Ritratto della famiglia del grandu-*

ca Pietro Leopoldo, unite alla ricchezza del vestito e dell'acconciatura, portano a identificarla in Maria Luisa di Borbone. Giuliano Fiaschi visse a Firenze in un palazzo in via Sant'Egidio oggi noto come palazzo Galletti, e dal 1767 al 1776 prese in affitto la fattoria granducale di Poggio a Caiano, ma, non avendola saputa ben amministrare e indebitatosi per la consistente somma di 15.000 scudi, la lasciò, obbligando i suoi eredi a vendere la villa del Castellaccio per rimediare al debito (Gennai 2007, p. 105). Giuseppe Pelli Bencivenni descrisse il cavalier Fiaschi come "uno di quei tanti che per aver voluto spendere i guadagni sperati si è ritrovato più povero di quello che fosse nato. Il pubblico, ed i suoi amici erano incantati delle sue qualità, ma lo spirito è cosa distinta assai dal giudizio, ed il giudizio neppure basta sempre per norma della nostra condotta, quantunque lo spirito apra spesso la porta della fortuna" (G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie II, IV, 1776, cc. 684r-v).

37 Si veda il testo di Claudio Cerretelli in Cerretelli *et alii* 1994, pp. 40, 43-44.

38 È un olio su tavola di 54,1 x 42,5 cm che fa parte della collezione degli autoritratti degli Uffizi (inv. 1890 n. 2008). Cfr. la scheda di Caterina Caneva in Petrioli Tofani 2001, pp. 102-103; e il testo di M. Guccini in Conticelli – Paolucci 2011, pp. 174-175. Si veda in merito anche la scheda di Giusi Fusco pubblicata in Sisi 2014, pp. 110-111.

39 Volkmann 1777, p. 567.

40 Fileti Mazza – Tomasello 2004, p. 282.

41 Le due versioni che si conoscono sono conservate al Prado e nella Pinacoteca Ambrosiana. Cfr. Ceriana – Roettgen 2017, pp. 76-79.

42 ASF, *Carteggio di Artisti*, vol. XXI, ins. 23, lettera di Venceslao Wehrlin a Raimondo Cocchi, da Roma a Firenze, cc. 316r-v. Uno stralcio della lettera è stato pubblicato in Roettgen 1999, cat. 275, doc. 1, p. 339 (con indicazione archivistica errata); cfr. Ceriana – Roettgen 2017, p. 38.

43 Pinto 1987, p. 95.

44 L'olio su tavola (40,5 x 31,3 cm) appartiene alla collezione di Mario Scaglia a Bergamo, proveniente dal mercato antiquario dell'est europeo. Cfr. la scheda di Maria Cristina Terzaghi in Di Lorenzo – Frangi 2007, pp. 200-201.

45 Il 3 ottobre 1772 domandò di poter copiare alcuni disegni della raccolta degli Uffizi (Wehrlin fu il primo a chiedere di eseguire copie di disegni della Galleria), mentre nell'aprile 1773 è stato registrato come copista, ma i documenti non specificano di quali opere. Cfr. ASGF, filza V, n. 32; ASGF, filza VI, n. 101; ASGF, filza VIII, n. 78, allegato col registro originale delle mance; ASF, *Miscellanea di Finanze A*, filza 323, 5 ottobre 1772. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

46 G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, Mss. NA 1050, Serie I, XXIX, 1772, pp. 40-41.

47 Anche quest'opera è un olio su tavola, misura 47 x 36,5 cm, ed è stata battuta a Vienna presso Dorotheum il 7 giugno 1994 (lotto 9), proveniente dal Museum of Fine Arts di Boston (Murphy 1985, p. 114), a cui era stata lasciata in eredità da Elisabeth C. D. Chandler. Secondo quanto riporta il catalogo Dorotheum dell'asta del 1994, il quadro è firmato e datato in basso a sinistra "Verlin fecit 1753", ma ciò è impossibile poiché il Wehrlin è nato nel 1745. Pertanto propongo una datazione al 1773 a causa dello stile pittorico e viste le vicinanze dell'abito di Minerva con quello della donna protagonista del *Ritratto di una dama della corte di Firenze* eseguito nel 1772. Inoltre il soggetto allegorico sarebbe perfettamente giustificabile quale esaltazione della politica culturale del Granduca di Toscana, da lui ritratto proprio nel 1773.

48 Oggi si trova nella Sonnenberg Mansion a Canandaigua (New York State, USA), come riportato in Deterling 2018.

49 La composizione potrebbe aver ispirato il progetto di un gruppo scultoreo con *Pallade che anima e dirige la Fisica,* concepito nel 1785 da Francesco Carradori, su idea dell'amico Giuseppe Pelli, per arredare il Gabinetto di Fisica di Pietro Leopoldo (Roani 2019, pp. 28, 30).

50 Anche questo eseguito a olio su tavola (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_8785), è firmato e datato "Wenceslaus Werlinus faciebat 1773". Cfr. Zahradnik 2016, pp. 107-111; Ceriana – Roettgen 2017, pp. 56-57, 70.

51 Pinto 1987, p. 95.

52 I modelli che Venceslao Wehrlin ha usato per le effigi dei tre regnanti sono stati sicuramente i ritratti ufficiali di Anton von Maron (Giuseppe II e Maria Teresa) e di Anton Raphael Mengs (Carlo III), di cui si veda più approfonditamente in Ceriana – Roettgen 2017, pp. 56-57, 70.

53 La vista non può essere stata ripresa da Palazzo Pitti in quanto Palazzo Vecchio, il Duomo e il Campanile di Giotto sono stati raffigurati in

una successione che si ha soltanto guardando il centro dal lato nord della città.

54 Cfr. Contini – Gori 2004, pp. 56-57.

55 Uno è il *Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria* dipinto a olio su tela (44,6 x 36,6 cm), l'altro è un pastello su carta (44 x 35,5 cm), conservati a Klagenfurt nel Convento delle Elisabettine, inv. 10 e 76.

56 Si tratta del *Ritratto di Ferdinando III granduca di Toscana*, pastello su carta, 44 x 35,5 cm, ora a Klagenfurt, Convento delle Elisabettine, inv. 75.

57 Nello specifico il *Ritratto di Carlo Ludovico arciduca d'Austria* (olio su tela di 44 x 36,5 cm), un altro sempre a olio su tela di 44,5 x 36,8 cm, e il pastello su carta (44 x 36 cm), conservati tutti a Klagenfurt nel Convento delle Elisabettine, inv. 133, 14 e 77. Nella stessa raccolta austriaca si trovano altri tre ritratti di infanti della famiglia Asburgo (due pastelli e un olio inventariati ai numeri 8, 17 e 69) che pare possibile attribuire sempre a Venceslao Wehrlin (per le immagini si veda Zahradnik 2016, pp. 110-111).

58 È un olio su tavola di 50,3 x 35,6 cm, passato ad Amburgo presso l'asta Stahl del 1 novembre 1997 (lotto 135), dopo essere stato battuto a New York da Doyle nell'asta dell'8 novembre 1995 (lotto 6).

59 *Genesi*, cap. 24, versetto 22.

60 Già il 3 giugno 1773 scriveva da Roma una lettera oggi conservata presso l'ASF: si veda in proposito la nota 42. Ancora nel 1775 risultava residente a Roma in Via Laurina, al secondo piano del n. 61 in casa del "Sig. Cavaceppi" (Paolo Cavaceppi, fratello del ben più noto Bartolomeo?), posta nel rione Campo Marzio (cfr. Marchionne Gunter 2005, pp. 252, 265 nota 241, dove però è riportata la notizia contraddittoria che il pittore a quella data aveva ventisette anni ed era nato a Torino nel 1746 circa). Ringrazio Francesca Fiorelli per la gentile segnalazione.

61 Si tratta di un olio su tavola di 69 x 59 cm, passato come lotto 368 all'asta Cambi di Genova del 2 dicembre 2013, e precedentemente a Roma presso la collezione di Alessandra Di Castro, proveniente da un'asta viennese del 2006. Cfr. Mariglia-ni 2010, pp. 224, 296.

62 ASGF, filza VIII, n. 52. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

63 La trascrizione del documento (*Controllo, Patenti*, LII, 124) è riportata in Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, Torino 1968, p. 1106.

64 Misura 33 x 25,4 cm, è firmato e datato 1777 ed è passato a New York nell'asta Christie's del 16 ottobre 1987 (lotto 114).

65 L'olio su tavola di 43,5 x 54,5 cm (San Pietroburgo, Ermitage, inv. n. GE-4046) è firmato e datato sul retro con una scritta a inchiostro in lingua russa "Вен чеславъ Верлиъ 1779 года" ("Venceslav Verlin 1779 anno") e altre scritte a lapis in russo: "от Н. М. Владимировой" ("da N. M. Vladimirovoi"); "прин ято по акту от 25.X.26" ("accettato secondo l'atto del 25.X.26"). È entrato nelle collezioni del museo il 25 ottobre 1926, proveniente da una collezione privata.

66 *Hugues d'Hancarville 1766-1767.*

67 Su William Hamilton e la sua collezione si rimanda a Haskell 1982; Knight 1990; Jenkins – Sloan 1996.

68 Il gruppo è stato raffigurato anche nel famoso quadro con la *Veduta della Tribuna degli Uffizi* di Zoffany del 1776. Di quest'opera nel Settecento vennero tratti calchi per repliche in gesso e diverse copie in marmo, soprattutto per collezionisti anglosassoni, come quella realizzata per Joseph Leeson, primo conte Milltown, da Giovanni Battista Piamontini nel 1754, e oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino.

69 Londra, British Museum, inv. 1772, 0320.226; *Ivi*, inv. 1776, 1108.4, 1108.6.

70 Il dipinto viene descritto nel catalogo dell'asta Christie's di Londra ("Copy from the Danaë, by Werling, Painter to the King of Sardinia") dove venne venduto il 17 aprile 1801 insieme a parte della quadreria di William Hamilton (il catalogo si trova trascritto nel database del Getty Provenance Institute, catalogo Br-24, lotto 61, dove però è riportato erroneamente quale opera di Giovanni Adamo Wehrlin).

71 Il bambino che sta spulciando il cane ha i bigodini come gli aristocratici eccentrici dell'epoca, una moda attestata anche nel quadro *La Toilette* della serie *Il matrimonio alla moda* di William Hogarth (Londra, National Gallery) e in varie opere di Thomas Patch, fra cui *A punch party in Florence* (Cheshire, Dunham Massey).

72 ASGF, filza XII, n. 48 e 72. Cfr. Borroni Salvadori 1985, pp. 37-38, 55, 72.

73 L'incisione, eseguita nel 1795 da Carlo Bozzolini (disegnatore) e da Giovan Battista Cecchi (incisore) per la *Raccolta di 324 ritratti di pittori eccellenti* curata da Carlo Lasinio, nel cartiglio sottostante recita: "Vinceslao Wehrlin Pitt. / nato in Torino nel 1745 morto in Firenze

nel 1780". Cfr. Lanzeni 1999; Fileti Mazza – Tomasello 2004, p. 282.

74 Cfr. le schede di Silvia Meloni Trkulja in Sisi - Spinelli 2009, pp. 288-291.

75 Rappresentativo in particolar modo il suo *Autoritratto* del 1778 ora agli Uffizi. Cfr. Giusti 2006, pp. 224-225.

76 In proposito si vedano le seguenti pubblicazioni: Civai 1990, pp. 90-92, 289; il testo di Monica Bietti in Scapecchi – Nencetti 2005, pp. 180-181; Ingendaay 2013, vol. I, pp. 117, 204.

77 Vedi nota 30.

78 Misura 56 x 76 cm e appartiene a una collezione privata. Cfr. il testo di Monica Bietti in Scapecchi – Nencetti 2005, pp. 180-181; Focarile 2019, pp. 112, 207.

79 Cfr. Busiri Vici 1976.

ABBREVIAZIONI

AAADF: Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze

ASF: Archivio di Stato di Firenze

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BIBLIOGRAFIA

Ademollo 1887: A. Ademollo, *Corilla Olimpica*, Firenze 1887.

Arbeid *et alii* 2016: *Winckelmann, Firenze e gli etruschi*, catalogo della mostra (Firenze, 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), a cura di B. Arbeid, S. Bruni, M. Iozzo, Pisa 2016.

Avery *et alii* 2015: *Treasured Possessions: from the Renaissance to the Enlightenment*, catalogo della mostra (Cambridge, 24 marzo - 6 settembre 2015), a cura di V. Avery, M. Calaresu, M. Laven, Londra 2015.

Bacchelli *et alii* 2010: B. Bacchelli, M. Carta, R. Garbini, L. Suaria, *Sfumature e digressioni nel percorso di ricerca nella catalogazione della cartografia storica: una traccia epigrafica*, in M. Carta, L. Spagnoli (a cura di), *La ricerca e le istituzioni tra interpretazione e valorizzazione della documentazione cartografica*, Roma 2010.

Baudi di Vesme 1963-1982: A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, voll. 4, Torino 1963-1982.

Bernardi 1958: M. Bernardi (a cura di), *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Torino 1958.

Bonino 1824-1825: G. G. Bonino, *Biografia medica piemontese*, voll. 4, Torino 1824-1825.

Borroni Salvadori 1985: F. Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 1*, in "Labyrinthos", IV, 1985, 7/8, pp. 3-72.

Bracci 1771: D. A. Bracci, *Dissertazione sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia trovato l'anno MDCCLXIX, nelle vicinanze d'Orbetello ora esistente nel museo di S. A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, e Granduca di Toscana*, Lucca 1771.

Bredius – Moes 1905-1906: A. Bredius, E. W. Moes, *Oud-Holland. Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche kunst, Letterkunde, Nijverheid, enz.*, Amsterdam 1905-1906.

Busiri Vici 1976: A. Busiri Vici, *Su un pittore austriaco a Roma nel Settecento*, in "Studi Romani", XIV, 1976, 4, pp. 524-529.

Carpanetto 2002: D. Carpanetto, *L'università nel XVIII secolo*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino. Tomo V, Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino 2002.

Ceriana – Roettgen 2017: *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana, S. Roettgen, Livorno 2017.

Cerretelli *et alii* 1994: C. Cerretelli, M. Ciatti, M. G. Trenti Antonelli, *Le chiese di Carmignano e Poggio a Caiano*, Prato 1994.

Civai 1990: A. Civai, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.

Claretta 1893: G. Claretta, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti. Contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII*, in *Miscellanea di storia italiana*, vol. XXX, Torino 1893.

Conticelli – Paolucci 2011: *Volti svelati. Antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di V. Conticelli, F. Paolucci, Livorno 2011.

Contini – Gori 2004: A. Contini, O. Gori, *Dentro la Reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, Firenze 2004.

De Tipaldo 1834-1845: E. De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia*, voll. 10, Venezia 1834-1845.

Delpiano 1997: P. Delpiano, *Il trono e la cattedra. Istruzione e formazione dell'élite nel Piemonte del Settecento*, Torino 1997.

Deterling 2018: J. Deterling, *Un 'Apollo' in altorilievo dalla collezione Giustiniani*, in "Prospettiva", 169/171, 2018, pp. 218-220.

Di Lorenzo - Frangi 2007: A. Di Lorenzo, F. Frangi (a cura di), *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, Cinisello Balsamo (MI) 2007.

Dreier 1982: F. A. Dreier, *Ein Getäfel aus Turin mit Chinesenmalerein von Christian Mattheus Wehrlin*, in "Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz", 19, 1982, pp. 347-353.

Fabbri 2002: M. Fabbri (a cura di), *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, Atti del Convegno (Pistoia, 21-22 ottobre 2000), Pistoia 2002.

Fabriczy 1898: C. von Fabriczy, *Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti*, 3, Firenze 1898.

Failla 2007: M. B. Failla, *Lo Stabilimento del ristauro de' quadri e la Galleria dei Classici Italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo*, in P. D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose. I, Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), Napoli 2007.

Fileti Mazza – Tomasello 2004: M. Fileti Mazza, B. Tomasello (a cura di), *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, Firenze 2004.

Finzi – Grieco 2015: G. Finzi, O. Grieco (a cura di), *Dal salnitro alle problematiche di tutela. Un luogo unico che custodisce il genius loci del territorio*, Atti del Convegno di Studi sul pulo di Molfetta, Molfetta 2015.

Focarile 2019: P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Torino 2019.

Gallo – Padovani 2013: L. Gallo, S. Padovani, *La "stupenda galleria" del castello di Moncalieri, oggi a Racconigi*, in M. Nervo (a cura di), *Cronache 4. Il Progetto neu_ART. Studi e applicazioni*, Torino 2013, pp. 73-75.

Gennai 2007: P. Gennai, *La villa e la strada regia. Famiglie, mestieri e affari a Poggio a Caiano fra XVIII e XIX secolo (1774-1815)*, Prato 2007.

Ginori Lisci 2020: L. Ginori Lisci, *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli*, a cura di S. Balloni, Firenze 2020.

Giusti 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006.

Griseri 1996: A. Griseri, *Il Cervo: da Juvarra a Ladatte*, in R. Gabetti, A. Griseri (a cura di), *Stupinigi. Luogo d'Europa*, Torino 1996, pp. 105-114.

Haase Söhne 1835: G. Haase Söhne, *Verzeichniss der Kunstwerke welche sich in der Gemälde Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Praga 1835.

Haskell 1982: F. Haskell, *Ciarlatano o pioniere? Uno storico dell'arte a Napoli nel Settecento*, in C. De Seta (a cura di), *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Bari 1982.

Hugues d'Hancarville 1766-1767: Pierre François Hugues d'Hancarville, *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirée du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en court de Naples*, voll. 4, Napoli 1766-1767.

Ingendaay 2013: M. Ingendaay, *"I migliori pennelli". I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, voll. 2, Milano 2013.

Jenkins – Sloan 1996: J. Jenkins, K. Sloan, *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his collection*, catalogo della mostra, Londra 1996.

Katalog 1880: *Katalog der historischen porträtausstellungim künstlerhause (1680-1840)*, Wien 1880.

Knight 1990: C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990.

Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli Autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIII, 1999, 2/3, pp. 665-691.

Mannini 1999: M. P. Mannini, *Ritratti "in conversazione"*, in R. Fantappiè (a cura di), *Il Settecento a Prato*, Milano 1999, pp. 163-174.

Marchionne Gunter 2005: A. Marchionne Gunter, *Parrocchia di Santa Maria del Popolo – Rione Campo Marzio*, in E. Debenedetti (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma, II, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775* (Studi sul Settecento romano, 21), Roma 2005, pp. 169-266.

Marigliani 2010: C. Marigliani, *La Campagna Romana dai Bamboccianti alla Scuola Romana*, Roma 2010.

Masarachi 1943: A. Masarachi, *Vite degli uomini illustri dell'isola di Cefalonia*, tradotte dal greco in italiano da N. Tommaseo, Venezia 1943.

Murphy 1985: A. R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston: an illustrated summary catalogue*, Boston 1985.

Nepote 1770: I. Nepote, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori Pitture della Real Città di Torino. Ragionamento sdrucciolo coll'Amico Fabrizio, diviso in quattro Giornate*, Venezia 1770.

Novati – Greppi 1911: F. Novati, E. Greppi (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, Milano 1911.

Parise 1971: N. Parise, voce *Bracci Domenico Augusto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, pp. 611-613.

Petrioli Tofani 2001: A. Petrioli Tofani (a cura di), *I mai visti. Capolavori dai Depositi degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2001 - 3 marzo 2002), Firenze 2001.

Pinto 1987: S. Pinto (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987.

Roani 2019: M. Roani, *Francesco Carradori*, Firenze 2019.

Roettgen 1999: S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, vol. 1, München 1999.

Scapecchi – Nencetti 2005: P. Scapecchi, L. Nencetti (a cura di), *Cioccolata squisita gentilezza*, Firenze 2005.

Sani 1985: B. Sani, *Rosalba Carriera*, Firenze 1985.

Schirlbauer 2018: A. Schirlbauer, *Ephraim Hochhauser - ein kaum bekannter Malerkollege von Troger, Maulbertsch und Meytens*, 2018.

Sisi 2014: *Nelle stanze dei granduchi. Dagli Uffizi ad Arezzo: opere scelte dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 giugno - 5 ottobre 2014), a cura di C. Sisi, Firenze 2014.

Sottili 2018: F. Sottili, *Alcuni dipinti della quadreria Sansedoni: Ferretti, Marinari, Casolani, Rustichino, il Mutolo, e altri*, in "Accademia dei Rozzi", XXV, 2018, 49, pp. 30-53.

Sottili 2019: F. Sottili, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, in C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 3, Ospedaletto (Pi) 2019, pp. 197-239.

Sottili 2021: F. Sottili, *Una Olimpica visione: La Conversazione di Corilla Olimpica dipinta da Venceslao Wehrlin per Lorenzo Ginori*, in "Valori Tattili", 2021, 18, pp. 40-51.

Spantigati 2012: *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 5 aprile - 9 settembre 2012), a cura di C.E. Spantigati, Cinisello Balsamo (MI) 2012.

Sisi - Spinelli 2009: *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009.

Sprengel 1839-1843: C. Sprengel, *Storia prammatica della Medicina, tradotta dal tedesco in italiano da R. Arrigoni, seconda edizione italiana accresciuta di note, aggiunte, di un discorso preliminare, e continuata fino a questi ultimi anni per cura del D. Francesco Freschi di Piacenza*, voll. 7, Firenze 1839-1843.

Telluccini 1924: A. Telluccini, *Le decorazioni della già Reale Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Torino 1924.

Thieme – Becker 1907-1950: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, voll. 37, Leipzig 1907-1950.

Volkmann 1777: J. J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, Leipzig 1777.

Woisetschläger 1961: K. Woisetschläger (a cura di), *Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz*, Wien 1961.

Zaccagnino *et alii* 2012: C. Zaccagnino, G. Bevan, A. Gabov, *The* Missorium *of Ardabur Aspar: new considerations on its archaeological and historical contexts*, in "Archeologia Classica", LXIII, 2012, pp. 419-454.

Zahradnik 2016: A. Zahradnik, *Die kinder von Leopold und Maria Ludovica von Toskana*, in E. Kernbauer, A. Zahradnik (a cura di), *Höfische porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738-1789)*, Berlin-Boston 2016, pp. 107-116.

Zangheri 2000: L. Zangheri (a cura di), *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000.

Zecchinelli 1841: G. M. Zecchinelli, *Di Giuseppe Montesanto mantovano e di ciò ch'egli operò*, Padova 1841.





Imagines
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali

ISSN n. 2533-2015