

# Johann Friedrich Wentzel e i pittori della corte di Federico I: un episodio di rinnovamento artistico nel Brandeburgo

## 1. RINNOVAMENTO DELLA PITTURA NEL BRANDEBURGO DI FINE SEICENTO

La fioritura della pittura nel Brandeburgo durante gli ultimi decenni del Seicento e nei primi anni del Settecento si manifestò come un fenomeno peculiare che investì un'area geografica fino a quel momento estranea agli spostamenti degli artisti e alle grandi commissioni del mecenatismo legato alle corti<sup>1</sup>. Essa fu circoscritta agli anni compresi tra i regni di Federico Guglielmo (1640-1688) e di Federico III (1688-1713), incoronato re di Prussia<sup>2</sup> nel 1701 con il nome di Federico I, e non segnò l'inizio di uno sviluppo artistico prolungato nel tempo<sup>3</sup>. Prima di questa fase non vi erano stati pittori residenti a Berlino, proprio come non esistevano grandi collezionisti né mecenati. Gli artisti si rivolgevano in modo circostanziale al monarca o ai suoi ufficiali e funzionari che, come ha ricordato Markus Völkel<sup>4</sup>, non sempre erano cultori dell'arte. Una produzione locale, o meglio una locale scuola pittorica non aveva trovato quindi un radicato retroterra per potersi sviluppare. Federico I aveva in mente un ampio programma di rinnovamento culturale che fu esemplato sul modello francese, rifacendosi al mecenatismo di Luigi XIV. Pertanto l'attività di Wentzel dev'essere considerata contestualmente ai tentativi del sovrano di conferire una patina francesizzante alla sua corte.

Quando nel 1696 fu fondata l'Akademie der Künste, su modello delle accademie create con qualche anno di anticipo altrove in Europa, la situazione era già mutata grazie all'azione svolta da Federico III. Fu però un mutamento destinato alla cristallizzazione perché, con la morte del sovrano nel 1713, si assisté nuovamente a una stagnazione delle commissioni<sup>5</sup>. La stessa Akademie der Künste non ebbe gli esiti sperati: né la corte né i circoli di corte riuscirono infatti a sviluppare un proprio autonomo gusto artistico. Dopo un trentennio Federico II cercherà di portare avanti quanto iniziato da Federico I, ispirandosi per la politica culturale alla Francia, proprio come aveva fatto il suo predecessore. Tra i due sovrani vi era però una sostanziale differenza: Federico I per realizzare i suoi programmi aveva contratto numerosi debiti, pesando sulle finanze del regno; al contrario, Federico II aveva fatto convivere l'autorappresentazione della monarchia attraverso le arti con un'attenta amministrazione dello Stato e delle sue finanze. Bisogna, inoltre, precisare che il suo mecenatismo ebbe altre prerogative, rivolgendosi per lo più a grandi realizzazioni architettoniche<sup>6</sup>.

Le opere dei pittori che animarono la corte berlinese a cavallo dei due secoli – pittori, si deve tenere presente, per lo più olandesi e francesi – furono oggetto, già a loro tempo, dell'attenzione e dell'ammirazione di eruditi e viaggiatori: Friedrich Nicolai, in appendice alla sua opera *Beschrei-*

*bung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, riportava una sessantina di nomi<sup>7</sup>; considerazioni sulle opere si possono anche leggere, per esempio, nello scritto di Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus selectus*<sup>8</sup>, o nelle memorie del barone Karl Ludwig von Pöllnitz (1692-1775).

Dal punto di vista storico-critico, gli studi condotti a partire dagli anni Cinquanta da Hans Tintelnot, Ekhart Berckenhagen, Liselotte Wiesinger e Goerd Peschken, Renate Colella e Gerd Bartoschek<sup>9</sup> hanno fatto nuovamente emergere questo capitolo della storia dell'arte. Le loro ricerche sugli interni dei castelli di Berlino, di Charlottenburg, di Oranienburg e sul mecenatismo degli Hohenzollern hanno riportato alla luce i nomi di Johann Friedrich Wentzel, di Samuel Theodor Gericke, dei fratelli Terwesten e di Gedeon Romandon. Pittori locali i primi due, appartenenti alla comunità olandese e francese gli altri. Nel 1995 la mostra curata da Renate Colella intitolata *Götter und Helden für Berlin* ha preso invece in considerazione la vicenda dei fratelli Terwesten<sup>10</sup>.

Nel caso di Johann Friedrich Wentzel questo lavoro non è ancora stato fatto, così come man-

ca una dettagliata contestualizzazione della sua opera in relazione ai pittori con cui lavorò, come pure delle derivazioni del suo linguaggio pittorico che, come si vedrà in seguito, molto risenti dello studio presso il pittore Johann Oswald Harms (1643-1708). Non meno importante fu il periodo trascorso da Wentzel a Roma presso la bottega di Carlo Maratta, le cui reminiscenze rimangono costanti nelle decorazioni a fresco, nonostante le differenze tra i due artisti siano ben percepibili; tuttavia il rapporto di Wentzel con Maratta e con la pittura romana del Seicento dev'essere ancora approfondito.

Già da questi primi accenni si possono individuare due principali filoni nell'opera di Wentzel: quello ispirato alla scuola pittorica olandese, da cui l'artista mantenne però sempre una certa distanza, e quello dovuto all'influenza italiana, non limitata al solo Maratta, ma aperta anche alle derivazioni venete conosciute da Wentzel grazie ai suoi maestri, il già citato Johann Oswald Harms e Tobias Querfurt (1660-1730). Bisogna inoltre ricordare la fortuna di cui godette in Germania il pittore veneziano Tommaso Giusti (1644-1729), alla cui opera Wentzel non era rimasto insensibile sin dagli anni giovanili, tramite la mediazione di Querfurt, che aveva lavorato con Giusti ad Hannover, una delle corti tedesche più aperte alla cultura internazionale.

1. Johann Friedrich Wentzel, *Ritratto del principe elettore Federico III*, 1695 ca., Potsdam, Neues Palais.



2. JOHANN FRIEDRICH WENTZEL, INNOVAZIONE E TRADIZIONE ALLA CORTE DEL PRIMO RE DI PRUSSIA

Johann Friedrich Wentzel operò al servizio della corte berlinese in un particolare frangente storico, quando il piccolo regno del Brandeburgo, dopo la vittoria del principe elettore Federico Guglielmo sull'esercito svedese nel 1675 a Fehrbellin, si affacciava sulla scena internazionale confrontandosi per la prima volta da pari con Stati che fino a quel momento avevano avuto un ruolo egemone in Europa<sup>11</sup>. Il confronto non fu solo politico, ma anche culturale e artistico. La corte degli Hohenzollern, infatti, si presentava come espressione di uno Stato fino a quel momento poco toccato dai cambiamenti in atto nelle capitali europee. La nuova fase, cominciata a partire dall'ultimo ventennio del XVII secolo, fu quindi caratterizzata da un più articolato mecenatismo che si ispirava a quello delle altre corti dell'Europa occidentale.

Nato a Berlino nel 1670, Wentzel ebbe per maestri, come già ricordato, i pittori Tobias Querfurt e Johann Oswald Harms<sup>12</sup>. Quest'ultimo si era formato a Roma, dove aveva conosciuto Salvator Rosa e i Galli da Bibbiena, per poi essere attivo un



2. Paul Carl Leygebe, *Le quattro stagioni*, 1701-1702 ca., Rote Samtkammer, Castello di Berlino (distrutto).

po' ovunque in Germania come frescante, paesagista, incisore e pittore di scenari teatrali<sup>13</sup>. Fu lui pertanto a trasmettere all'allievo una prima conoscenza della pittura romana<sup>14</sup>.

Oltre che a Parigi, Federico I guardava con grande interesse a Roma, dove volle inviare, a proprie spese, i suoi migliori artisti. Il rinnovamento da lui voluto del castello reale di Berlino, iniziato dal padre, determinerà l'apertura di uno dei cantieri più prestigiosi al quale concorsero numerose maestranze provenienti da altri centri. La corte berlinese era infatti quasi del tutto priva di pittori tedeschi (Wentzel e il coetaneo Samuel Theodor Gericke, che proveniva dalla vicina Spandau, furono in questo senso un'eccezione). Federico I (fig. 1), infatti, sembrava prediligere i pittori olandesi, secondo un gusto probabilmente trasmessogli dal padre Federico Guglielmo, che aveva trascorso in Olanda gli anni decisivi della sua formazione, sposando in prime nozze Luise Henriette von Nassau-Oranien. Quest'ultima aveva fatto giungere a Berlino numerosi artisti dalla sua patria, che in

seguito rimasero a servizio del figlio. I membri più importanti della colonia artistica olandese erano Abraham Begeyn (1635-1697), Willem Frans van Roye (1645-1723), Jacques Vaillant (1625-1691), Adam de Clerck (ca. 1645-1705), Rutger van Langeveld (1635-1695), Peter de Coxcie. L'unico artista tedesco al tempo di Federico Guglielmo era stato Michael Willmann (1630-1706), che poi venne nominato pittore di corte, e che s'ispirava a Rembrandt e a Rubens<sup>15</sup>. Tutti questi artisti appartenevano a una o più generazioni precedenti a quella di Wentzel e rappresentarono per lui un continuo termine di confronto: alcuni di loro erano stati attivi nella decorazione dei saloni del castello di Oranienburg, che Wentzel ebbe modo di conoscere mentre vi affrescava, nel 1702, la volta dell'Orange-Saal.

Negli ultimi decenni del XVII secolo alla colonia dei pittori olandesi si associò quella dei francesi. La revoca dell'Editto di Nantes aveva avuto come conseguenza un esodo di Ugonotti verso le terre del principe elettore, che benevolmente dava



3. Johann Friedrich Wentzel (attribuito), *Allegorie*, dopo il 1707, Gobelin-Galerie, Castello di Berlino (distrutto).

loro asilo<sup>16</sup>: tra questi vi erano i fratelli Amy e Jean Pierre Huault (1647-1698) e il più giovane ritrattista Gedeon Romandon (1667-1697). Wentzel ebbe inoltre modo di entrare in stretto contatto anche con maestranze tessili provenienti dalla Francia. In particolare realizzò per Pierre Mercier, a cui Federico I aveva affidato la direzione delle reali manifatture, una serie di disegni preparatori e cartoni per arazzi, in gran parte oggi perduti<sup>17</sup>. Ciononostante Wentzel fu forse il pittore tedesco meno influenzato dalle tradizioni pittoriche straniere, fatta eccezione per quella italiana. L'influenza olandese, per esempio, è invece ben testimoniata dalle opere di due altri pittori tedeschi attivi a Berlino, Friedrich Wilhelm Weidemann (1668-1750), che godette di particolare fortuna come ritrattista durante il regno di Federico Guglielmo I, e Paul Carl Leygebe (1664-dopo il 1734) (fig. 2), che fu un frescante prima di volgersi esclusivamente alla pittura di genere. Proprio a Leygebe sono stati erroneamente attribuiti alcuni particolari dei cicli decorativi della cosiddetta Rotten Samt-Kammer nel castello reale berlinese, la cui paternità è invece di Wentzel<sup>18</sup>.

L'arrivo a Berlino di queste personalità indusse Federico I a fondare la Akademie der Künste, di cui affidò la direzione, dal 1696 al 1699, al pittore svizzero Joseph Werner (1637-1710), formatosi a Roma con Andrea Sacchi (1599-1661) e Carlo Maratta (1625-1713). La maggior parte degli artisti presenti a Berlino all'inizio del XVIII secolo erano impegnati nell'ampliamento della Bildergalerie del castello reale<sup>19</sup> (fig. 3), progettata da Andreas Schlüter (1660-1714) e completata da Johann Friedrich Eosander von Göthe (1669-1728). Oltre a Wentzel, lavoravano al decoro di questo ambiente, volutamente ricalcato sulla romana Galleria Colonna<sup>20</sup>, Werner e suo figlio Christoph Joseph, Augustin Terwesten (1649-1711)<sup>21</sup>, Samuel Theodor Gericke (1665-1730).

Gericke, di poco più anziano di Wentzel – era nato nel 1665 –, dopo essersi formato con Romandon e con Rutger van Langeveld, venne inviato a Roma affinché studiasse nella bottega di Carlo Maratta. Tornato a Berlino, nel 1696 fu nominato pittore di corte, incarico che ricoprì sino al 1703 quando venne sostituito da Wentzel, che tra il 1698 e il 1700 era vissuto a sua volta a Roma,



4. Johann Friedrich Wentzel, *Celebrazione allegorica delle azioni di Federico I*, Rittersaal, Castello di Berlino, 1700-1702 ca. (distrutto).

lavorando parimenti presso la bottega di Maratta. Federico inviò a Roma anche i due fratelli di Augustin Terwesten, Mathäus e Elias. Fu di sicuro la prima volta che un regno marginale come il Brandeburgo inviava nell'arco di pochi anni i suoi migliori pittori a Roma affinché potessero apprendere le tendenze più recenti, per poi mediarle nell'allora periferica Berlino. L'erudito Friedrich Noack ha così descritto le finalità del soggiorno romano di Gericke e Wentzel: «Il primo re di Prussia, che con la realizzazione della sua Accademia berlinese si orientò verso Parigi e Roma, inviò, ancora in qualità di principe elettore, artisti locali e stranieri a Roma per perfezionarsi [...]. Samuel Theodor Gericke si formò a Roma sotto la guida di Maratta non solo come abile pittore di storia, ma fu spinto dal suo maestro a studiare le teorie di Du Fresnoy sulla pittura, di cui pubblicò nel 1699 una traduzione tedesca a Berlino. Gericke come il fratello del pittore Terwesten dell'Aia, dovettero a Roma non dedicarsi unicamente alla loro disciplina, ma effettuarono anche acquisti di gessi da antiche sculture destinati alle raccolte dell'Accademia [...]. L'ultimo che egli [Federico I] prima del 1700

inviò a Roma alla scuola di Maratta fu il berlinese Joh. Frdr. Wentzel, la cui abile e intraprendente mano ha affrescato diversi castelli prussiani, e che fu richiamato dall'Italia per disegnare e incidere su rame le feste per l'incoronazione a Königsberg nel 1701»<sup>22</sup>.

Noack offre uno spunto di riflessione sull'influenza esercitata dai trattati d'arte su questo gruppo di pittori, affermando che Gericke tradusse il *De arte graphica* di Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) con il titolo di *Kurtzer Begriff der theoretischen Mahler-Kunst*, trent'anni dopo la traduzione dal latino in francese fatta da Roger de Piles. Rimane incerto, però, quale seguito le teorie del pittore e teorico francese possano avere avuto sulla produzione pittorica promossa dagli Hohenzollern. Dal passo di Noack si evince inoltre che i pittori del re di Prussia avevano anche l'incarico di reperire opere che dessero lustro alle collezioni berlinesi. Infatti Elias Terwesten convinse Federico, tramite l'erudito Lorenz Beger, ad acquistare la collezione di antichità posseduta da Giovan Pietro Bellori, morto nel 1696<sup>23</sup>.

Nel tornare a Wentzel, Barthoschek, prendendo come esempio gli affreschi del Rittersaal (fig. 4) nel castello reale di Berlino – attribuiti al pittore grazie alle incisioni del *Theatrum Europaeum* di Matthäus Merian, dove si legge a proposito del soffitto *Wentzel pinxit* –, ha ricordato che il suo linguaggio pittorico era, tra tutti, quello più prossimo allo stile scultoreo di Andreas Schlüter<sup>24</sup>. Tuttavia se le vite dei Terwesten e di Gericke sono state indagate in anni recenti, quella di Wentzel rimane tutt'oggi poco conosciuta<sup>25</sup>. Nonostante egli fosse un pittore richiesto, non era dei meglio pagati: mentre Terwesten guadagnava mille talleri all'anno, egli si accontentava, più modestamente, di trecento. Eppure la sua visibilità e la sua posizione non erano in nulla inferiori a quelle dell'olandese, grazie all'appoggio della casa regnante. Wentzel, infatti, rappresentò l'incoronazione di Federico a re di Prussia nel 1701 in una serie di disegni, che non solo furono usati dal cerimoniere di corte Johann von Besser per la sua opera *Preussischen Krönungs-Geschichte*, pubblicata nel 1702, ma esercitarono anche un influsso sulla prima maniera del pittore francese Antoine Pesne (1683-1757), destinato a godere vasta fortuna presso Federico II. Pesne dimostra di aver assorbito il linguaggio artistico del più anziano pittore anche nel ritratto di Federico I, realizzato nel 1710 e assai simile per composizione a quello ultimato da Wentzel nel 1701.

Come già ricordato, la biografia di Wentzel è ancora oggi da ricostruire e, dal punto di vista storico-artistico, sarebbe importante capire quali ricadute stilistiche ebbe il soggiorno romano sulla sua maniera di dipingere, quali furono i reciproci scambi con i fratelli Terwesten e con Gericke, che si succedettero all'interno della bottega di Maratta. L'indagine è resa ulteriormente complessa a causa delle distruzioni belliche che hanno cancellato gran parte delle opere di Wentzel.

La vicenda di Wentzel e dei suoi colleghi fu una parentesi nella vita artistica del Brandeburgo, chiusasi dopo la morte di Federico I con la diaspora degli artisti. Il suo successore, Federico Guglielmo I, non mostrò gli stessi interessi paterni verso il mecenatismo artistico. Wentzel non fu meno toccato di altri pittori dal cambiamento e decise pertanto di stabilirsi a Dresda. La capitale sassone in piena fioritura offriva ben altre possibilità; anche il cerimoniere di corte di Federico I, Johann von Besser, aveva trovato un nuovo impiego presso la corte locale. Wentzel confidava in un'analoga sorte in virtù dei suoi buoni rapporti con l'architetto Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1735), al tempo occupato nella progettazione dello Zwinger. Pöppelmann conosceva quanto realizzato dal pittore a Berlino e, secondo Harald Marx, era rimasto impressionato dalle sue composizioni ricche di dinamismo<sup>26</sup>, tanto da commissionargli il modello per un soffitto affrescato destinato proprio allo Zwinger. La permanenza a Dresda però non ebbe gli esiti sperati: stando a quanto raccontato da Carl Heinrich von Heineken (1707-1791)<sup>27</sup>, a causa di una divergenza di opinioni con il conte Christoph August von Wackerbarth (1662-1734), potente uomo di armi di Augusto il Forte, Wentzel fu messo da parte e privato degli incarichi<sup>28</sup>. Pöppelmann cercò di aiutarlo affidandogli la cura dei disegni della sua pubblicazione sullo Zwinger<sup>29</sup>: le figure simboliche presenti in questa opera grafica ricordano da vicino gli affreschi per il Rittersaal, eseguiti tra il 1700 e il 1702. Privato di incarichi rilevanti, Wentzel continuò a svolgere la sua attività di pittore a Dresda, città in cui morì nel 1729.

Vittore Pizzone  
Torino

## NOTE

1. L. Frey, *Friedrich I. Preussens erster König*, Köln, 1984, pp. 113-115.

2. Federico poté fregiarsi unicamente del titolo di 're in Prussia' e non 'di Prussia' come invece avverrà per suo nipote, il più celebre Federico II: cfr. B. Mantelli, *Da Ottone di Sassonia ad Angela Merkel: società, istituzioni, poteri nello spazio germanofono dall'anno Mille a oggi*, Torino, 2006, p. 46.

3. Per una contestualizzazione storica aggiornata di Federico I e della sua politica di governo e culturale si veda F. Göse, *Friedrich I: ein König in Preußen*, Regensburg, 2012.

4. M. Völkel, *Historiographie an europäischen Höfen (16.-18. Jahrhundert): Studien zum Hof als Produktionsort von Geschichtsschreibung und historischen Repräsentation*, Berlin, 2009, p. 348.

5. E. Berckenhagen, *Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehende 18. Jahrhundert*, Berlin, 1964, p. 10.

6. Dopo più di mezzo secolo dalla fondazione dell'Akademie der Künste, Federico II affermava: «Les beaux-arts, enfants de l'abondance commencèrent à fleurir: l'Académie des Peintres, dont Pesne, Werner, Weidemann et Leygebe étaient les premiers professeurs, fut fondée; mais il sortit de leur école aucun peintre de réputation» (Federico II di Prussia, *Mémoire pour servir à l'Histoire de la Maison de Brandebourg*, Berlin, 1767, p. 93).

7. F. Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend* [1786], Berlin, 1980, pp. 69-120.

8. L. Beger, *Theasurus brandenburgicus selectus sive gemmarum et numismatum graecorum in cimeliarchio electorali brandenburgico*, Köln, 1701.

9. E. Berckenhagen, *Zeichnungen von Augustin Terwesten, Johann Friedrich Wentzel und Johann Georg Wolfgang in der Kunstbibliothek*, in «Berliner Museen. Berichte aus dem ehem. Preussischen Kunstsammlungen», 1, 1962, pp. 14-22; L. Wiesinger, *Deckengemälde in Berliner Schloss*, Berlin, 1992, pp. 163-175; G. Peschken, *Berlin: zur Restitution von Stadtraum und Schloss*, Berlin, 1991, pp. 180-185.

10. *Götter und Helden für Berlin: Gemälde und Zeichnungen von Augustin u. Matthäus Terwesten, zwei niederländische Künstler am Hof Friedrichs I. und Sophia Charlottes*, catalogo della mostra (Berlin, 1995-1996), a cura di R. Colella, Berlin, 1995.

11. Su Federico Guglielmo e la sua politica dopo la Guerra dei Trent'anni si veda lo studio datato, ma sempre ricco di spunti, di R. Flenley, *Storia della Germania. Dalla Riforma ai nostri giorni*, Milano, 1964, pp. 50-63.

12. Sia Querfurt che Harms avevano lavorato nel cantiere dello scomparso castello di Salzdahlum, voluto dal principe Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1714).

13. K. Hegner, *Johann Oswald Harms*, in *Norddeutsche Zeichner aus vier Jahrhunderten*, catalogo della mostra (Schwerin, 2009), a cura di H. Baudis, Schwerin, 2009, pp. 44-45.

14. G. Ariani, *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*, Köln, 1977, p. 159.

15. H. Lassow, *Michael Willmann (1630-1706)*, Würzburg, 1994; *Michael Willmann und sein Kreis*, catalogo della mostra (Salzburg, 2001), a cura di A. Koziol, Salzburg, 2001.

16. G. Oestreich, *Strukturprobleme der frühen Neuzeit*, Berlin, 1980, p. 290.

17. Claudia Horbas, *Tapiserien (1680-1720)*, in C. Keisch, S. Netzer, «Herrliche Künste und Manufacturen». *Fayence, Glas, und Tapiserien aus der Frühzeit Brandenburg-Preussens 1680-1720*, Berlin, 2011, pp. 113-115.

18. Bartoschek, *Die Malerei am Hof Friedrichs I.*, in *Götter und Helden für Berlin...*, cit., p. 30.

19. L'ambiente subì alcune alterazioni, particolarmente vistose furono quelle apportate nel XIX secolo durante il regno di Guglielmo II (1888-1918).

20. Anche in questo caso Maratta continuava, direttamente o indirettamente, a essere un punto di riferimento. La Galleria Colonna fu infatti affrescata dal suo principa-

le discepolo, Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654-1727). Non è quindi improbabile che Wentzel e i suoi colleghi avessero conosciuto Chiari durante il periodo romano.

21. Federico I fu particolarmente attento al valore celebrativo degli affreschi del castello. In particolare Terwesten ebbe il compito di raffigurare la gloria delle insegne prussiane e le virtù del principe (L. Wiesinger, *Die Deckenmalereien Augustin Terwestens im Schloss Charlottenburg und in Berliner Schloss*, in *Götter und Helden für Berlin...*, cit., pp. 79-90).

22. F. Noack, *Deutsches Leben im Rom 1700 bis 1900*, [1907], Bern, 1971, pp. 24-25.

23. Il principe elettore accolse favorevolmente la proposta e la raccolta giunse a Berlino due anni più tardi, nel 1698. Sulla vicenda, cfr. G. Heres, *Bellori collezionista. Il Museum Bellorianum*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di E. Borea, L. De Lachenal, Roma, 2000, pp. 499-501.

24. Il periodo trascorso in Italia, lo studio dei resti della Roma antica, l'analisi dell'edilizia rinascimentale e delle opere del Bernini avevano notevolmente influenzato Schlüter che volle mediare, in maniera analoga a Wentzel, queste tradizioni architettoniche con quelle tipiche del Nord Europa: cfr. G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003, pp. 53.

25. Bisogna sempre tenere presente che questi pittori si trovarono spesso a lavorare fianco a fianco. Wentzel e Gericke, per esempio, lavorarono contemporaneamente al decoro della volta dello scalone centrale nel castello di Oranienburg. Wentzel, come già ricordato, realizzò nella medesima dimora l'affresco del soffitto dell'Orangen-Saal. In proposito si veda *Gemälde aus dem Schloss Oranienburg*, catalogo della mostra (Oranienburg, 1978), a cura di G. Bartoschek, Oranienburg, 1978, p. 11.

26. H. Marx, *Der Zwinger und die Farbe - der Zwinger und die Malerei*, in *Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik*, catalogo della mostra (Wien, 1984), a cura di G. Spitzer, W. Huber, Wien, 1984, p. 31.

27. Heineken, uomo di fiducia del conte Brühl, ministro alla corte di Dresda, aveva stretti legami con il milieu artistico della capitale sassone. Sicuramente egli conosceva la fama di Wentzel che morì durante la sua gioventù. Si veda *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, catalogo della mostra (Udine, 2004), a cura di H. Marx, Udine, 2004, p. 50.

28. Wackerbarth era collezionista e mecenate. Fu incaricato da Augusto il Forte di ampliare le raccolte della regia pinacoteca. Molto probabilmente la caduta in disgrazia di Wentzel fu una conseguenza del dissidio tra il conte e l'architetto Pöppelmann a causa dei progetti di quest'ultimo, poco apprezzati dal ministro (*Arte per i re*, cit., p. 28).

29. M. D. Pöppelmann, *Vorstellung und Beschreibung des von seiner königlichen Majestät in Polen und Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen, erbauten sogenannten Zwinger-Gartens Gebäuden, oder der königlichen Orangerie zu Dresden in vier und zwanzig Kupfer-Stichen abgezeichnet und herausgegeben*, Dresden, 1729.