

1 Michele Sanmicheli, Villa Soranza. Nach *Ferdinando Albertolli*, 1815.

## PAOLO VERONESE IN DER VILLA SORANZA

Materialien zur Rekonstruktion der Ausmalung und zum Verbleib der abgenommenen Fresken

von *Gunter Schweikhart*

Im frühen 19. Jahrhundert, wahrscheinlich noch im Jahre 1817, wurde die Villa Soranza (Abb. 1), ein Bau des Michele Sanmicheli<sup>1</sup>, abgerissen. Offensichtlich bestand der Plan dazu schon einige Zeit vorher, doch hatten, wie Albertolli 1815 bemerkte, die berühmten Fresken von Veronese und Zelotti in der Villa dies bis dahin verhindert: *... il cui pregio salvò questo palazzo dal venire barbaramente atterrato.*<sup>2</sup> Kurz vor dem endgültigen Abbruch der Villa wurde die Innendekoration von Conte Filippo Balbi, der als *bravissimo meccanico ed anche Chimico* geschildert wird<sup>3</sup>, in über hundert Teilen abgenommen und anschliessend auf Leinwand übertragen. Aus dem Brief eines Freundes namens Barisan ist zu erfahren, dass Balbi erst kurz vor dem Dezember des Jahres 1816 von der verlorengelauten Kunst des Freskenabnehmens hörte, zu einem Zeitpunkt, als der Abriss der Villa Soranza schon beschlossen war und von vielen Kunstfreunden der zu erwartende Verlust der berühmten Fresken des Paolo Veronese und seines Gehilfen Giambattista Zelotti beklagt wurde: *Tutti compiangevano che dovesse perdersi cose tanto preziose.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Giampaolo Bordignon Favero*, La Villa Soranza di Michele Sanmicheli a Castelfranco Veneto (= *Piccole Monografie delle Ville Venete III*), Treviso 1958; *Luciana Crosato*, Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento, Treviso 1962, p. 202-204; *Rodolfo Pallucchini*, Katalog der „Mostra di Paolo Veronese“, Venedig 1939; *Bernhard Rupprecht*, Sanmichelis Villa Soranza, in: Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 324-332.

<sup>2</sup> *Ferdinando Albertolli*, Porte di Città e Fortezze, Depositi sepolcrali ed altre principali Fabbriche pubbliche e private di Michele Sammicheli Veronese, Mailand 1815, p. 9.

<sup>3</sup> Vgl. *F. N. Vignola*, Appunti sulla Pinacoteca Vicentina. Un affresco della Villa Soranza, in: Boll. del Museo Civico di Vicenza 1, 1910, fasc. 2, p. 11-18 (im folgenden: *Vignola*; Zitat: p. 15). Eine Charakterisierung des Conte Balbi von einem weiteren Zeitgenossen bei *Emmanuele Antonio Cicogna*, Delle Inscrizioni Veneziane, vol. III, Venedig 1830, p. 19, wo mitgeteilt wird, dass sich Balbi auch als Veduten- und Landschaftsmaler hervorgetan hat.

<sup>4</sup> Vgl. *Vignola* p. 15.

Im Zeitraum eines Monats, offensichtlich unter grossem Zeitdruck, entwickelte Balbi ein Strappoverfahren, welches er zunächst an Fresken *di poca importanza*<sup>5</sup> erprobte. Für eine bestimmte Summe erwarb Balbi das Recht, die gemalte Dekoration abzunehmen.<sup>6</sup> Bereits im Dezember 1816 waren die Arbeiten im Gange und jener Freund Balbis, der seinem Sohn von der sensationellen Freskenabnahme berichtete, war sicher, dass Balbi alle Fresken ablösen würde, insgesamt 156 Figuren: *leverà tutte le figure che sono in N. di 156*.<sup>7</sup> Schon wenige Monate später, im Februar 1817, wurde Balbi in Venedig bei der feierlichen Verteilung der *Premj d'Industria* eine Goldmedaille für die Rettung der Malereien verliehen.<sup>8</sup> Die Abnahme der Fresken wurde indes fortgesetzt; aus einem Brief Balbis vom 10. Juni 1817 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt nur noch acht Stücke abzunehmen, die Arbeiten in der Villa also nahezu abgeschlossen waren.<sup>9</sup>

In der Ausgabe vom September-Oktober 1818 des „Giornale dell'Italiana Letteratura“ erschien dann ein Verzeichnis von 108 in der Villa Soranza abgenommenen Fresken.<sup>10</sup> Zum letzten darin ausgeführten Fragment bemerkt der, übrigens nicht genannte, Verfasser, dass dieses Stück noch nicht auf eine Leinwand rückübertragen sei, was aber ohne Frage bald geschehen werde. Dieser Zusatz zeigt, dass zur Sicherung und Konservierung der abgenommenen Fresken noch bestimmte Arbeiten durchzuführen waren.

Welche Absicht auch immer mit der Veröffentlichung dieses Verzeichnisses verbunden war, es zeigt deutlich, wie sehr die Abnahme der Fresken der Villa Soranza allgemeines Interesse erregte. Wie hoch die Zahl der wirklich abgenommenen Stücke war, ist nicht sicher zu ermitteln, das Verzeichnis von 1818 nennt zum Beispiel nicht die von Balbi der Sakristei des Domes von Castelfranco übergebenen Freskenfragmente, ein Deckenbild mit Chronos und Fama und zwei Stücke mit Darstellungen der Justitia und der Temperantia; zwei Tafeln erinnern in der Sakristei an diese Stiftung, nennen die Herkunft aus der Soranza und geben an, dass diese Stücke 1818 in die Sakristei gekommen sind.<sup>11</sup> Für diese Schenkung wurde Balbi mit einem 1819 gedruckten „Omaggio“ geehrt, das neben einer Dedikation und einem Prosvorwort Gedichte in italienischer und lateinischer Sprache enthält.<sup>12</sup> Diesem „Omaggio“ sind einige Hinweise zum Schicksal der Villa und zur Abnahmetechnik Balbis zu entnehmen. Zunächst geht daraus hervor, dass die Villa bereits abgerissen war: *ma questo bel Palagio ora non esiste più...*<sup>13</sup> Zum anderen wird hervorgehoben, dass es Balbi gelungen war, Fresken von immenser Grösse von der Wand zu lösen. Hätte er, wie es vorher nur möglich gewesen sei, Fresken in der Grösse seiner Armreichweite abnehmen können, hätte er nichts als Medaillons, Putten, Engelchen, aber keine grossen Figuren retten können. Dies aber wurde

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Dies ist m. E. einem grammatikalisch nicht logischen Satz im Brief des Barisan zu entnehmen: *Contrattò con questo Giovanni Ongarato, che acquistò la demolizione di esso Palazzo e p. Dj. 200 leverà tutte le figure che sono in N. di 156* (Vignola p. 15).

<sup>7</sup> Vgl. Vignola p. 15; aus diesem Passus geht nicht eindeutig hervor, ob Barisan die dargestellten Figuren gezählt hat oder die von Balbi schon vorgenommene Einteilung für die Abnahme angibt.

<sup>8</sup> Atti della distribuzione de' Premj d'Industria nel giorno 12 febbrajo 1817, ..., con discorso analogo di S. E. il conte di Goess, Venedig 1817, p. 24-25.

<sup>9</sup> Vgl. Vignola p. 16.

<sup>10</sup> Giornale dell'Italiana Letteratura, Ser. II<sup>a</sup>, T. XVIII, Fasc. I, Bimestre di Sett. e Ott. 1818, Padua 1819, p. 188-192; wiederabgedruckt bei Vignola, p. 17 und 18; die September-Oktober-Ausgabe des „Giornale...“ wurde zwar erst im folgenden Jahr (1819) gedruckt, jedoch lässt der Zusatz zu einer abgenommenen Gewölbmalerei erkennen, dass das Verzeichnis im Herbst oder Winter 1818 entstanden sein muss: *Questo quadro non sarà apparecchiato che nella prossima estate...*, vgl. Vignola p. 17.

<sup>11</sup> Der Text der Tafeln bei E. A. Cicogna, a. a. O., p. 19. Ausser den genannten grossen Stücken kamen noch Fragmente mit Putten in die Sakristei; das Verzeichnis von 1818 enthält 12 Puttendarstellungen. Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob in dieser Zahl die der Sakristei enthalten sind; vgl. Anm. 19.

<sup>12</sup> Omaggio di riconoscenza al Nobile Signore Filippo Balbi per alcune pitture a fresco di Paolo Cagliari trasportate dai muri in tela e donate alla chiesa di S. Liberale di Castelfranco, Venedig (Alvisopoli) 1819; die Dedikation ist von G. Savorgnan Novello, F. Trevisan und S. Guidozzi unterzeichnet.

<sup>13</sup> Omaggio, a. a. O., p. 7.

durch einen Abnahmevorgang mit Leim und dünnem Stoff (*cambrich*) ermöglicht, der beim Trocknen durch Eigenspannung die Farbschicht ablöste. Nach der Rückübertragung wurde der zerbrechliche neue Bildträger mit einer starken Leinwand hinterlegt.<sup>14</sup>

Es soll hier nicht weiter auf die Stellung der *strappi* des Conte Balbi in der Geschichte der Freskenabnahmen eingegangen werden<sup>15</sup>; wie die heute noch erhaltenen Stücke zeigen, war die Abnahme und Konservierung der Fresken, im Gegensatz zu manchen früheren Übertragungen, deren Misserfolg schon bald beklagt wurde<sup>16</sup>, geglückt. Immerhin befanden sich dabei Stücke von beachtlichen Dimensionen: das Deckenbild in Castelfranco misst 3,58 m × 1,68 m. Mehrere andere grosse Stücke erwähnt das Verzeichnis von 1818, darunter weibliche Allegorien von 6 ½ auf 8 Fuss, also etwa 2,20 m × 2,75 m, schliesslich sogar die gemalte Pergola mit einer Länge von nahezu 4 m.<sup>17</sup>

Bekannt und zugänglich sind ausser den Fragmenten in Castelfranco noch eine Darstellung der Fama oder Storia im Seminario Vescovile in Venedig, wohin sie Balbi selbst geschenkt hat<sup>18</sup>, ferner mehrere Putten.<sup>19</sup> Ein nicht sicher mit der Soranza-Dekoration zu verbindendes Stück mit der Darstellung einer Fortitudo, das sich ehemals in der Sammlung Rath in Budapest befunden haben soll, wurde ohne Autopsie und mit gewissen Vorbehalten von Detlev von Hadeln veröffentlicht.<sup>20</sup> Das Schicksal der übrigen über hundert Stücke ist dunkel ge-

<sup>14</sup> Omaggio, a. a. O., p. 7-8. Dass die Fragmente mit den Tugenden nur die Figurennischen umfassen, mag also nicht so sehr technischer Beschränkung als der Rücksicht auf den neuen Anbringungsort anzulasten sein; so wird auch im Prosawort des Omaggio (p. 10) ausdrücklich die Eignung der beiden Allegorien für die Sakristei hervorgehoben: *Potrà forse altrui parere che non si addicano alla santità di quel sacro luogo dei dipinti che lumeggiavano in una stanza profana; ma sembra quasi che uno spirito profetico di sì lontano destino abbia condotto Paolo a dipingere fra profani lavori le due virtù della Giustizia e della Temperanza.*

<sup>15</sup> Vgl. Ugo Procacci, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Florenz 1958, p. 3 ff; *ders.*, *The Technique of Mural Paintings and their Detachment*, in: *The Great Age of Fresco, Giotto to Pontormo, An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings at the Metropolitan Museum of Art*, New York 1968, p. 42.

<sup>16</sup> Vgl. Giuseppe Zeni, *Sul distacco delle pitture a fresco*, Padua 1840, p. 9.

<sup>17</sup> Vgl. Vignola p. 17-18.

<sup>18</sup> E. A. Cicogna, a. a. O., III, p. 19; im Verzeichnis von 1818 wurde die Darstellung „Fama“ genannt, vgl. Vignola p. 17; Detlev von Hadeln, Veronese und Zelotti, *Jb. d. preuss. Kslgn.*, 35, 1914, p. 185, deutete die Figur als „Geschichte“, was neuerdings von Jürgen Schulz, *Le fonti di Paolo Veronese come decoratore*, in: *Boll. del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“* 10, 1968, p. 251, n. 2, wieder aufgenommen wurde.

<sup>19</sup> Ein Putto gelangte über einen Freund des Filippo Balbi in das Museo Civico in Vicenza, vgl. Vignola p. 11; Franco Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza*, Venedig 1962, p. 254-256; Hubert Janitschek sah ausser den vier Putten in der Sakristei noch drei „Amorinen, die von Balustraden herabschauen“ in der Galleria Tescari in Castelfranco: H. Janitschek, Paolo Veronese als Freskenmaler, *Zs. für bildende Kunst* 12, 1877, p. 357-373 (p. 359). Ein Putto befindet sich in der Sammlung Favaretti in Cittadella, vgl. L. Crosato, *Di un nuovo putto della Soranza*, in: *Arte Veneta* 13/14, 1959-60, p. 202; ein weiterer in der Sammlung Sambon in Paris, vgl. R. Pallucchini, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 37, Nr. 9; das Verzeichnis von 1818 führt 12 Puttendarstellungen auf, vgl. Vignola p. 17.

<sup>20</sup> D. von Hadeln, a. a. O., p. 191; es ist hier auf ein Leinwandbild aufmerksam zu machen, das sich in gefährdetem Zustand auch heute noch dort befindet, wo es D. von Hadeln 1917 gesehen hat, im Gang zwischen Sakristei und Chor in S. Liberale in Castelfranco (a. a. O., p. 185). In der *Elogia Rusticale* des D. Lorenzo Crico, in: Omaggio, a. a. O., p. 31, wird ein Bild in dem von Balbi für die Fresken aus der Soranza errichteten Gebäude erwähnt:

*E vidi una Madonna col Bambino,  
con San Giuseppe, ed una Santa a lato;  
Quadro bello, ammirabile, divino,  
Pel Padron del palagio riserbato...*

G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del Duomo di S. Maria e S. Liberale di Castelfranco Veneto*, Castelfranco 1965, p. 35, Fig. 51, hat das Bild als Kopie nach der Soranza-Dekoration veröffentlicht; im gegenwärtigen Zustand ist keine Aussage darüber möglich. Zu der von G. Bordignon Favero vorgeschlagenen Bestimmung ist zu bemerken, dass die Kopien nach der Soranza-Dekoration von Giovanni Battista Zampezzini als *disegni ad acquarello di Chiaroscuro in carta azzurra* bezeichnet sind, vgl. Nadal Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*. Ed. e commento a cura di G. Bordignon Favero, Venedig-Rom 1964, p. 101.

blieben. Nach einigen Quellen hat Balbi zunächst ein Haus eingerichtet, in dem er die Fresken aufstellte. So enthält auch die „Elogia Rusticale“ des Lorenzo Crico, ein Bestandteil des „Omaggio“, in literarischer Form die Beschreibung eines Besuchs in diesem Gebäude: *E tiene quel Signor un palagietto / Dov'egli mostra questi bei dipinti...*<sup>21</sup>, doch schon in dem 1830 erschienenen dritten Band der „Inscrizioni“ vermerkt Cicogna, dass der grösste Teil der Fresken sich in England befinde.<sup>22</sup> Welche Stücke, wann und durch wen die Fresken dorthin gelangten, ist bisher unbekannt geblieben, und die Veronese-Forschung hat nur vermerkt, dass sie in England verschollen sind. Eine Weile ist jedoch die Spur der Fresken zu verfolgen; darauf ist noch zurückzukommen.

Cicogna fügte die Bemerkung hinzu, dass nach einem der Fresken Giovanni Vendramini eine Bellona als Lithographie in London herausgegeben habe. Dieser Notiz ist bisher keine Beachtung geschenkt worden, und so ist ein Blatt unbekannt geblieben, das das bisher einzige Bilddokument der nach England gebrachten Fresken darstellt. Das Museo Civico in Bassano besitzt ein Exemplar dieser, 1827 datierten, offensichtlich sehr seltenen Lithographie (Abb. 2).<sup>23</sup> Im ausführlichen Titel wird unter anderem vermerkt, dass das hier kopierte Fresko des Veronese aus der Soranza von Giovanni Vendramini nach England gebracht wurde.

Das Blatt Vendraminis ist sorgfältig angelegt und scheint eine genaue Wiedergabe zu sein. Selbst die Rahmung und Teile der gemalten Architektur sind angedeutet. Dabei erhebt sich zunächst die Frage, an welcher Stelle das hier kopierte Fresko sich ursprünglich befand. Riboldis Beschreibung<sup>24</sup> erweist sich auch hier als sehr summarisch, mit keiner der von ihm genannten Darstellungen ist die dreifigurige Komposition zu verbinden. Mit einiger Sicherheit dürfte sie jedoch mit einem der vier Stücke zu identifizieren sein, die im Verzeichnis von 1818 aufgeführt sind: *N. 4 Quadri in colori rappresentanti Scienza ed Arti, le figure sono di grandezza al naturale e fra queste vi è una Venere nuda che rappresenta la pittura. Due sono larghi piedi 6 1/2; e alti piedi 5,3 gli altri larghi piedi 6 e alti piedi 8,3.*<sup>25</sup> Zweifelsohne gibt die Lithographie eine Gewölbmalerei wieder; der Vergleich mit den Deckenfresken von Veronese im Palazzo Trevisan auf Murano zeigt die engste Verwandtschaft in der Komposition, in Rahmung und Untersicht.<sup>26</sup> Wie noch zu zeigen ist, waren ausser Loggia und grossem Saal die beiden, auf dem Plan von Ferdinando Albertolli<sup>27</sup> mit C und D bezeichneten Räume bemalt (vgl. Abb. 8). Die Gewölbform in Raum C sowie die vier im Verzeichnis genannten Stücke lassen vermuten, dass das von der Lithographie wiedergegebene Fresko sich ursprünglich in diesem Raum befand.

<sup>21</sup> Omaggio, a. a. O., p. 31; in diesem Gebäude befand sich auch kurze Zeit das Deckengemälde mit Fama und Chronos:

*E vidi poscia il Tempo colla Fama  
Che sotto ad un soffitto stava in pria  
che or nel soffitto collocar si brama  
Di Santo Liberale in Sacristia.*

<sup>22</sup> E. A. Cicogna, a. a. O., Bd. III, p. 19; Percy H. Osmond vermutete 1927, dass zwei Stücke der Soranza-Dekoration in der Ausstellung „Old Masters Exhibition“, London 1881, zu sehen waren, vgl. P. H. Osmond, Paolo Veronese. His Career and Work, London 1927, p. 16, doch gibt es dafür keine Anhaltspunkte. Im Katalog zu dieser Ausstellung „Exhibition of Works by the Old Masters and by deceased Masters of the British School, Royal Academy, Winter Exhibition, Twelfth Year, 1881, No. 164, 166“ wird zur Technik lediglich „Canvas“ mitgeteilt, eine Herkunft der Bilder ist nicht genannt.

<sup>23</sup> Museo Civico, Bassano; Incisioni Bassanesi No. 695; Masse incl. Titel: 51 : 45,5 cm.; Text: „The Bellona. From the Fresco Painting by Paul Veronese. One of the Series removed from the Walls of the Soranza Palace, and brought to England by M. Vendramini. Drawn on Stone by J. Vendramini. Taken from the Walls by Count Balbi. London, Printed and Pub.d by Engelmann, Graf Coindet and Co. 92, Dean St. Soho 1827.“

<sup>24</sup> Riboldi-Hadeln I, p. 302.

<sup>25</sup> Vgl. Vignola p. 18.

<sup>26</sup> Vgl. R. Pallucchini, Veronese, Bergamo 1940, Taf. 22.

<sup>27</sup> F. Albertolli, a. a. O., Taf. XXV.



2 Giovanni Vendramini, Lithographie nach einem Fresko von Paolo Veronese aus der Villa Soranza.

Wie weiter unten noch dargestellt werden kann, haben die Fresken schon bei ihrer Ankunft in London grösste Bewunderung ausgelöst. Zwei der Gewölbemalereien aus dem von Albertolli mit C bezeichneten Raum wurden besonders gerühmt: „These last two are glorious compositions; the drawing masterly, the colouring most brilliant. They belong to the grandest style of art, and have a striking resemblance to the compositions of Michel Angelo.“<sup>28</sup>

<sup>28</sup> The Literary Gazette, 31. Dezember 1825, p. 842.

Das in der Lithographie wiedergegebene Fresko wurde wenig später in einem Ausstellungskatalog „Minerva between Mensuration and Calculation“<sup>29</sup> genannt. Im Gegensatz zur Bezeichnung „Bellona“ auf der Lithographie sind hier auch die beiden anderen Figuren berücksichtigt, wohl Geometria auf der linken, Arithmetica auf der rechten Seite.<sup>30</sup> Während die erstere ihren Arm um Minerva gelegt hat und mit ihr sehr eng verbunden ist, rückt die andere von ihr weg; die Doppelbedeutung der Minerva, ihre Verbindung zu Krieg und Wissenschaft ist angezeigt, doch ist die beschützende Rolle in eine fast passive umgewandelt und eher eine eigenständige Bedeutung der Wissenschaften hervorgehoben.

So wird schon an dieser Erweiterung deutlich, wie fragmentarisch unsere Kenntnis der Soranza-Dekoration ist, die sich auf die wenigen bekannten Fragmente und Beschreibungen, vor allem die Ridolfis, stützen konnte. Sie geben nur eine ungenügende Vorstellung von der Vielfalt und geistreichen Konzeption der ursprünglichen Ausmalung. Diese scheint aber auf einige zeitgenössische Künstler soviel Eindruck gemacht zu haben, dass sie Teile in Studienblättern kopierten. Ein Konvolut von Zeichnungen im Castello Sforzesco in Mailand, das von Arslan veröffentlicht und zum grössten Teil mit den Soranza-Fresken in Zusammenhang gebracht wurde, nimmt hier einen wichtigen, jedoch bisher wenig beachteten Platz ein.<sup>31</sup>

Des weiteren können nun hier zwei Nachzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin vorgestellt werden, die sicher noch im Cinquecento entstanden sind.<sup>32</sup> Die eine der beiden Zeichnungen (Abb. 3) gibt die Figur der Justitia wieder, die sich heute in der Sakristei des Domes von Castelfranco befindet (Abb. 4), flankiert aber von zwei riesigen Telamonen, bocksfüssigen Satyrn, von denen das Freskenfragment nur noch geringe Spuren aufweist. Vergleicht man Gestalt und Bewegungsmotiv der Hauptfigur, so wird deutlich, dass man es mit einer sehr genauen Nachzeichnung zu tun hat. Ihre Zuverlässigkeit, auch was die seitlichen Figuren betrifft, steht ausser Zweifel.

Im Gegensatz also zum noch erhaltenen, stark beschnittenen Fresko gibt die Zeichnung die rahmenden Figuren wieder und ermöglicht so erst eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung: zwei männliche Satyrn, in ihrem Alter deutlich unterschieden, rahmten eine Nische, aus der herauszusteigen die Figur der Justitia sich gerade anschickt.

Genauer auf die Gruppierung der Figuren und die bekrönende Architektur geht die zweite Zeichnung ein (Abb. 5); schon die zeichnerische Faktur verrät sorgfältiges Studium und genauere Wiedergabe. Auch hier zeigt der Vergleich mit dem erhaltenen Fresko (Abb. 6), wie sorgfältig die Figur der Temperantia aufgenommen ist, was zweifelsohne den Rückschluss auf genaue Wiedergabe der flankierenden Figuren und des oberen Abschlusses erlaubt. Dies bestätigen auch hier Spuren eines Satyrn, die an der rechten Seite des Freskenfragments noch sichtbar sind. Die Zeichnung macht also deutlich, dass die Temperantia von zwei weiblichen Satyrn flankiert war, die wie die männlichen Gegenstücke zu Seiten der Justitia in ihren

<sup>29</sup> „Exhibition of Paintings in Fresco, by Paul Veronese, Brought from the Soranza Palace, in the Venetian Territory, Now on View, at the Gallery, Maddox-Street, Hanover Square, opposite St. George's Church, London, Printed by Thomas Davison, Whitefriars“, p. 11, No. 12.

<sup>30</sup> Zu Geometrie und Arithmetik als wissenschaftliches Begriffspaar im Altertum vgl. *Pauly-Wissowa*, Realencyclopädie Bd. VII (1912), Sp. 1210 ff.

<sup>31</sup> *Edoardo Arslan*, Nota su Veronese e Zelotti, in: *Belle Arti* 1, 1948, p. 227-245; auf die Zuschreibungen *Arslans* soll hier nicht eingegangen werden, die Art der Zeichnungen schliesst m. E. aus, sie als Vorzeichnungen anzusehen. Bei der derzeitigen Kenntnis der Soranza-Dekoration ist es, von den Kopien nach erhaltenen Stücken abgesehen, noch nicht möglich, *Arslans* Hypothesen zu bestätigen oder zu widerlegen. Für die Beurteilung von Veroneses frühem Dekorationsstil hätte beispielsweise eine sichere Bestimmung der beiden, im rechten Winkel angeordneten Karyatiden auf der Zeichnung Nr. 2680/6963 weitreichende Folgen, da in der Soranza kein Kreuzarm die Lokalisierung an einer entsprechenden Stelle zuliesse, sodass diese Gruppe nur einer fingierten Wandgliederung entstammen könnte.

<sup>32</sup> Inv. Nr. K. d. Z. 22 071 und 22 073; beide Zeichnungen sind in Mass, Papier und Technik gleich: 392 : 80 mm, blaues Papier ohne Wasserzeichen, leichte Vorzeichnung in Kreide, Zeichnung und Lavierung in Bisterpinsel, Weissshöhungen.

Lebensaltern unterschieden waren. Während auf der ersten Zeichnung (Abb. 3) der obere Abschluss nur flüchtig angedeutet ist, ist der architektonisch-dekorative Zusammenhang auf diesem Blatt (Abb. 5) genau angegeben; offensichtlich hat dem Zeichner die einmalige Wiedergabe der Rahmenarchitektur genügt.

Die Erweiterung unserer Kenntnis von der Soranza-Dekoration durch die beiden Berliner Zeichnungen besteht zunächst in der „Rückgewinnung“ der rahmenden Karyatiden und damit der ursprünglichen Anordnung der beiden Allegorien. Schon von ihrer Farbgebung her hat man die Satyr-Telamonen als Teile der Rahmenarchitektur, mithin also als gemalte Bauplastik, aufzufassen, doch ist ihnen der Anschein lebendiger Figuren gegeben: besonders die weiblichen Karyatiden scheinen vom Gebälk kaum belastet, die Arme sind in lockeren Haltungen gezeigt, und indem sie einen Fuss auf die Stufe stellen, wird in geistreicher Weise die Bewegung der Tugenden variiert, die von dieser Stufe herabzusteigen gerade im Begriffe sind. Im Gegensatz zu diesen erscheinen die steinernen, Wand und Architektur verhafteten Karyatiden trotz aller Lebendigkeit statuarisch und unveränderbar; doch wird jetzt der kompositionelle und inhaltliche Gedanke deutlich, dass sich im Gegensatz zu diesen Satyrn die Tugenden lebendig und gegenwärtig in den Saal begeben könnten. Die Rekonstruktion der „Satyr-Ädikula“ um die beiden Allegorien erlaubt die Vermutung, dass der Kontrast von Tugenden und den dem Bacchischen angehörenden Satyrn ein wesentliches Element des *Concetto* ist. Dieser Kontrast beruht nicht nur auf der Zusammenstellung inhaltlich so verschiedener Gestalten, sondern auf der bewussten Differenzierung des gemalten Realitätsgrades der steinernen Karyatiden und der farbigen Tugenden, deren Bewegung durch das Sitzen noch bestimmt, aber schon durch die Absicht motiviert ist, sich zu erheben, eine Balance, die ohne platten Illusionismus den Schein aufrecht erhält, dass sie wirklich herabsteigen könnten.

Man würde erwarten, dass dieses aufregende Schauspiel der beinahe aus ihrer Nische hervortretenden Allegorien sich in Augenhöhe mit dem Betrachter abspielte, zumal die Figuren reichlich lebensgroß, die rekonstruierten Dekorationsfragmente mit einer Höhe von knapp drei Metern durchaus als Wanddekorationen denkbar wären. Die bisherige Annahme, dass es sich bei diesen Stücken um die in der Beschreibung Ridolfis beiläufig erwähnten *Virtù colorite sopra le porte, e figure à chiaro scuro in partimenti*<sup>33</sup> handle, die dieser in zwei Nebenräumen gesehen hat, wird durch die starke Untersicht der Figuren und das noch heute an beiden Stücken am unteren Rand erhaltene gemalte Gesims wahrscheinlich gemacht. Ferner wird sie durch die Beobachtung erhärtet, dass sich in der „Stanza di Venere“ der Villa Godi in Lonedo Sopraporten finden (Abb. 7), die ganz ähnlich wie bei der Soranza-Dekoration drei von einer Stufe herabsteigende Tugenden zeigen, im Bewegungsmotiv freilich aufdringlicher und ohne die umfangreiche Satyr-Ädikula. Selbst noch die Figurenbildungen verraten den Reflex der Soranza-Dekoration, und es braucht nur daran erinnert zu werden, dass Giambattista Zelotti, von dem diese Fresken der Villa Godi stammen, in der Soranza mitgearbeitet hat.<sup>34</sup>

Überraschend muss aber die kolossale Ädikula als Rahmung einer Figur über einer Tür erscheinen. Sie ist, soweit man den Bestand an venezianischen Scheinarchitekturen überschauen kann, durchaus ungewöhnlich und lässt sich wohl nur als Teil einer monumentalen Wanddekoration verstehen<sup>35</sup>, zeigt aber gleichwohl, wie phantasievoll und frei der junge Veronese

<sup>33</sup> *Ridolfi-Hadeln* I, p. 302.

<sup>34</sup> *L. Crosato*, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 120-126; Fig. 32. Ein weiterer Reflex dieses Motivs aus der Soranza, und hier sogar mit seitlichen Satyr-Telamonen, dürfte in einer Sopraporte der Villa Pisani in Monselice von Lattanzio Gambara zu sehen sein, vgl. *L. Crosato*, a. a. O., Fig. 97.

<sup>35</sup> Die Freskenfragmente in Castelfranco sind 2 m hoch, vgl. *R. Pallucchini*, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 37. Durch die Berliner Zeichnung (Abb. 5) lässt sich der obere Abschluss der Sopraporten mit knapp einem Meter rekonstruieren. Die Höhe des Piano Nobile, gemessen vom Bodenniveau der Loggia bis zum Horizontalgesims zwischen Hauptgeschoss und Mezzanin, mit ca 6,50 m, lässt hohe Innenräume vermuten, in denen eine solche Dekoration gut denkbar ist.



Anonymer Zeichner des 16. Jahrhunderts, Kopie der Dekoration des Paolo Veronese in der Villa Soranza. Berlin, Kupferstichkabinett der Stiftung Preussischer Kulturbesitz.



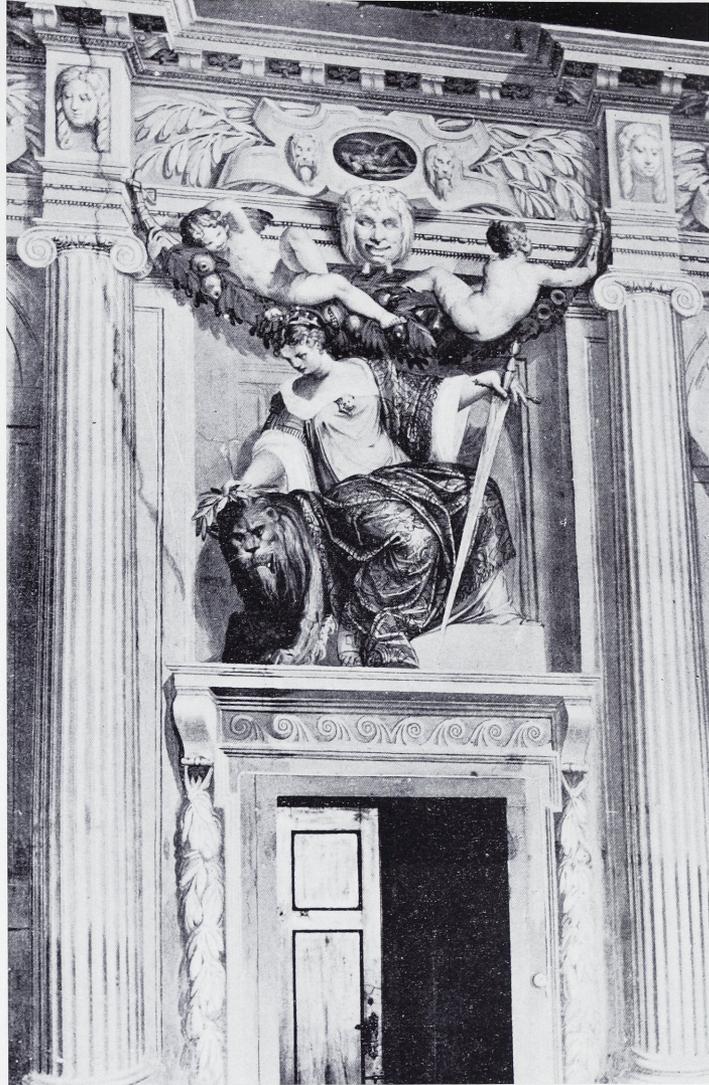
4 Paolo Veronese, Fortitudo. Castelfranco, Dom, Sakristei.



5 Anonymer Zeichner des 16. Jahrhunderts, Kopie der Dekoration des Paolo Veronese in der Villa Soranza, Berlin, Kupferstichkabinett der Stiftung Preussischer Kulturbesitz.



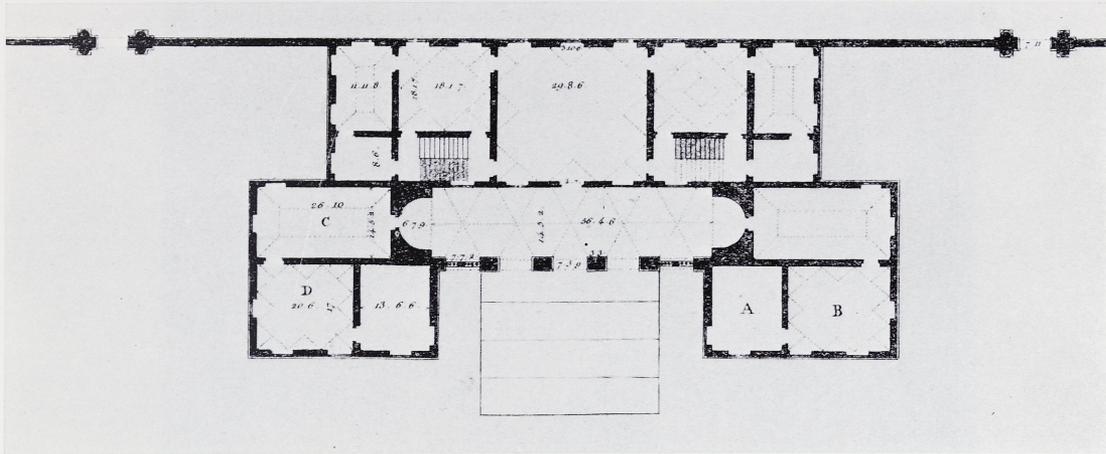
6 Paolo Veronese, Temperantia. Castelfranco, Dom, Sakristei.



7 Giambattista Zelotti, Fortitudo. Sopraporte in der Stanza di Venere der Villa Godi in Lonedo (Vicenza).

gegen alle Tektonik und zeitgenössische architektonische Evidenz seine Innenraumdekoration zu konzipieren wusste. Dass Ridolfi diese Darstellungen als einzige in der sogenannten *seconda camera* erwähnte, lässt die Vermutung zu, dass sie in dem betreffenden Raum eine wichtige Rolle gespielt haben. Und wohl nicht umsonst fügt er gerade hier hinzu: *e sono delle opere pregiate di Paolo*.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Ridolfi-Hadeln I*, p. 302; neuerdings hat *J. Schulz* die Autorschaft Veroneses bestritten und die beiden Allegorien Zelotti zugeschrieben: a. a. O., p. 251, n. 2.



8 Grundriss der Villa Soranza. Nach *Ferdinando Albertoli*, 1815.

Durch Bauaufnahmen von Giovanni Battista Berti sind Ansicht und Grundriss der Villa überliefert; Ferdinando Albertoli hat die Pläne Bertis 1815, also noch vor der Zerstörung, zum ersten Male publiziert (vgl. Abb. 1 und 8)<sup>37</sup>, doch scheint diese Edition unbekannt geblieben zu sein, denn sie enthält mehrere wichtige Angaben zu Bauwerk und Dekoration, die bisher nicht beachtet worden sind. So vor allem, dass die hier gegebenen Ansichten nicht den damals vorhandenen Baubestand wiedergeben, sondern eine auf Symmetrie gerichtete Rekonstruktion des ursprünglichen Bestandes darstellen. Des weiteren sind die Räume genau angegeben, die mit Fresken geschmückt waren: *Non è da tacere che la loggia, la sala e le due stanze C, D sono tutte a fresco di Paolo Veronese e di Batista Zelotti...*<sup>38</sup> Damit ist belegt, dass Ridolfi nicht etwa nur einen Teil der Ausmalungen erwähnte, sondern mit der Nennung von Fresken in der Loggia, dem grossen Saal und zwei weiteren Räumen die gesamte Dekoration berücksichtigt hat. Die genaue Bezeichnung bei Albertoli stellt klar, dass es sich um die beiden Räume im linken vorderen Bauteil handelte, von denen der eine mit einem Spiegelgewölbe, der andere mit einer Tonne mit Stichkappen gedeckt war. — Da Ridolfi Sopraporten mit Tugenddarstellungen in beiden Räumen erwähnt<sup>39</sup>, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, in welchem sich die mit den Berliner Zeichnungen rekonstruierten Ädikulen befanden.

<sup>37</sup> *F. Albertoli*, a. a. O., Taf. XXV.

<sup>38</sup> *F. Albertoli*, a. a. O., p. 9. Die von *G. Bordinon Favero*, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 46, und *J. Schulz*, a. a. O., p. 242 vorgeschlagenen Lokalisierungen der erhaltenen oder von *Ridolfi* genannten Fresken sind damit hinfällig; zu bemerken ist, dass mit Hilfe der heutigen Proportionen des Deckenfreskos in der Sakristei in Castelfranco keine Lokalisierung in einen bestimmten Raum vorgenommen werden kann. Wahrscheinlich ist das Fragment mit „Chronos und Fama“ ein Teilstück der Decke des grossen Saales, des „Cielo di Dei“, da für die beiden anderen bemalten Räume im Verzeichnis von 1818 Deckenbilder nachgewiesen sind und ikonographisch die Darstellung an der Decke des grossen Saales gut denkbar ist. Das Verfahren, ein Deckenfresko in mehreren Teilen abzunehmen, ist zudem ebenfalls im Verzeichnis von 1818 belegt, vgl. *Vignola* p. 17.

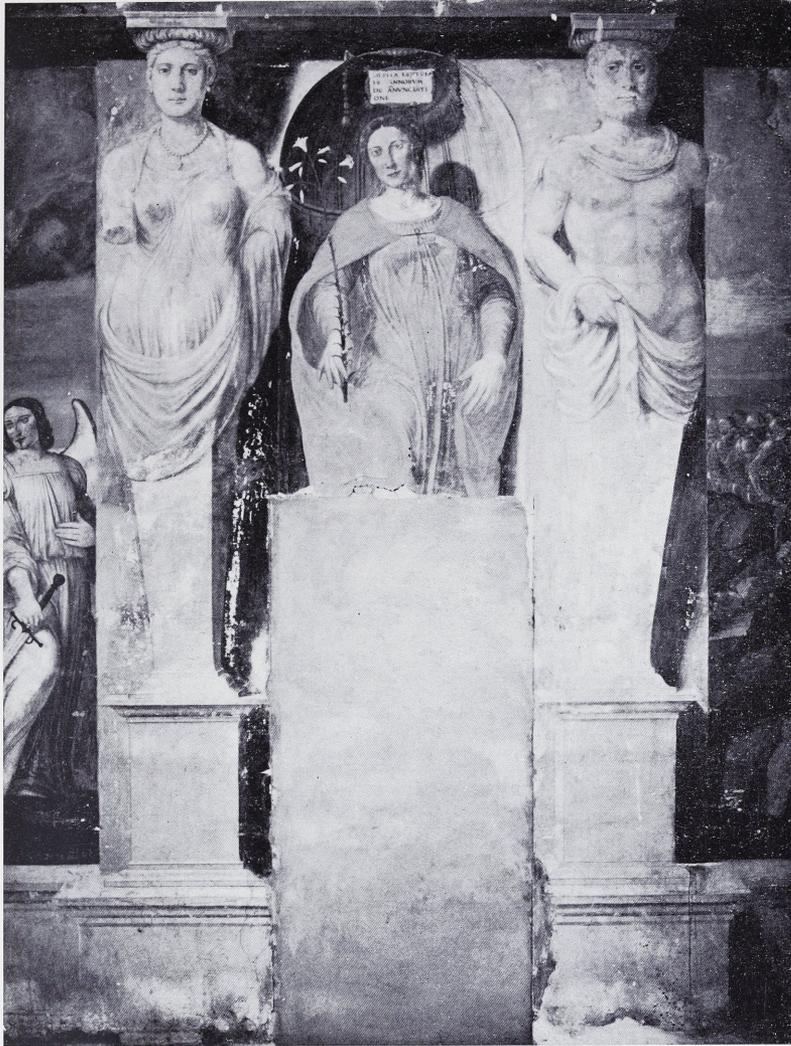
<sup>39</sup> *Ridolfi-Hadeln* I, p. 302.



9 Giovanni Caroto, Libysche Sibylle. Fresko in der Villa del Bene, Volargne (Verona).

Das antike Motiv der Atlantes resp. Karyatiden <sup>40</sup>, menschlicher oder menschenähnlicher Figuren, die an die Stelle von Säulen treten, wird von Veronese frei und scheinbar spielerisch, ohne vitruvianische oder serlianische Trockenheit und ohne jedes zitathafte Schema aufgenommen und steht in der von ihm formulierten architektonischen Gesinnung dem eifrigen Ernst der Sanmicheli-Architektur diametral gegenüber. Wo andere Zeitgenossen das Motiv der Te-

<sup>40</sup> Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*, Lib. I, Cap. I, 6, 7; Lib. VI, Cap. VII, 6; als antike Beispiele sind hier vor allem die in der Renaissance häufig kopierten bocksfüßigen Satyr-Telamone aus dem Pompeiustheater zu nennen, vgl. *Phyllis P. Bober*, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London 1957, Fig. 95 und p. 74, mit Zusammenstellung der Kopien; vgl. ferner *Edmund W. Braun*, „Atlant“, in: *RDK I*, Sp. 1179-1194.



10 Giovanni Caroto, Eryträische Sibylle. Fresko in der Villa del Bene, Volargne (Verona).

lamonen-Ädikula<sup>41</sup> in Villendekorationen aufgenommen haben, ist nichts von diesem freien Verhältnis zur Antike, nichts von der geistreichen Umsetzung zu spüren.

Wohl nicht ohne Kenntnis der Fresken in der Villa Soranza dürfte die Dekoration der Villa del Bene in Volargne<sup>42</sup> entstanden sein (Abb. 9, 10). Viel deutlicher, durch die Bildung zweier Karyatiden als Torsi noch unterstrichen, hat sich dabei Giovanni Caroto auf die Antike bezogen.

<sup>41</sup> Wahrscheinlich war für die Formulierung dieses Dekorationsmotivs die Anordnung der Sklaven am Juliusgrab nicht ohne Bedeutung, vgl. *Tolnay*, Michelangelo IV, Pl. 95-97.

<sup>42</sup> *Giuseppe Silvestri*, La Valpolicella, Verona 1950, p. 106 ff.; *M. T. Cuppini*, Aggiunte a Francesco Morone e Domenico Brusaporzi, in: *Boll. d'Arte*, 49, 1964, p. 186; *Licisco Magagnato*, I collaboratori veronesi di Andrea Palladio, in: *Boll. del Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“* 10, 1968, p. 170-187 (bes. p. 180).



11 Gualtiero da Padova, Freskendekoration in der Villa Godi, Lonigo (Vicenza).

Die Hermendekoration eines Saales in der Villa Godi von Gualtiero da Padova (Abb. 11)<sup>43</sup> ist dagegen mehr auf dekorative Reihung und architektonische Funktion gestimmt, eine inhaltliche Konzeption in der Relation von rahmenden Atlanten und Figuren in Nischen wird hier nicht deutlich. So bleiben beide Beispiele weit entfernt von Veroneses Dekoration, von deren Dichte und Anschaulichkeit.

Zum Schluss ist noch einmal auf das Schicksal der Fresken aus der Villa Soranza zurückzukommen. Da bisher weder der Zeitpunkt ihrer Ankunft in England noch die nähere Bezeichnung oder genaue Zahl der versandten Stücke bekannt waren, blieben alle Nachforschungen nach den Fragmenten ergebnislos. Wie bereits gesagt, ist auf der Lithographie (Abb. 2) vermerkt, dass Giovanni Vendramini das dort kopierte Fresko nach England gebracht hat. Am 1. September 1824 reiste dieser aus London zu einem längeren Aufenthalt nach Italien ab, im Frühjahr 1825 kehrte er nach London zurück.<sup>44</sup> In diesem Jahr müssen also die Fresken nach England gelangt sein.

In der Tat erschien noch im gleichen Jahr in „The Literary Gazette“ ein ausführlicher Bericht, der unter anderem eine sorgfältige Aufstellung der bereits in London angekommenen 21 Stücke enthält, wobei mehrfach bemerkt wird, dass weitere auf dem Weg nach England seien.<sup>45</sup> Schon die Ankunft der ersten Soranza-Fragmente muss grosse Aufmerksamkeit erregt haben: „A memorial was presented to the Lords of the Treasury, setting forth the particulars of the transaction, and pointing out the inestimable worth of such importations, as national wealth and models of art for the British school; and their Lordships feeling all the force of the appeal, immediately ordered them to be passed, on payment of the lowest possible tax.“<sup>46</sup>

Wahrscheinlich schon bald darauf wurden die Fresken, zumindest einige davon, in einer Galerie in London ausgestellt. Dazu erschien ein Katalog mit dem Text: „Exhibition of Paintings in Fresco, by Paul Veronese, Brought from the Soranza Palace, in the Venetian Territory“ etc.<sup>47</sup>

Statt einer Einleitung sind grössere Teile des Artikels der „Literary Gazette“ übernommen; der Verfasser bekennt gleich zu Beginn: „In submitting a few of the most capital Frescos which have ever come to this country to the inspection of the public, the proprietor cannot probably do better than make some extracts from the able account which appeared of them in the Literary Gazette of December, 1825, on their first arrival in England.“<sup>48</sup> Am Ende fügt der Verfasser die Bemerkung hinzu, dass neben den Fresken Veroneses Gemälde von Claude Lorrain, Gaspar Poussin, Richard Wilson, Gainsborough, Giorgione, Tizian und anderen ausgestellt seien.<sup>49</sup> Im Katalog selbst sind nur vier Fresken von Veronese aus der Soranza aufgeführt, zwei „Pomona“ genannte Darstellungen, ferner das von Vendramini als Lithographie herausgegebene Fresko unter dem Titel „Minerva between Mensuration and

<sup>43</sup> *L. Crosato*, a. a. O. (s. Anm. 1), Fig. 103. Neuerdings wurde ein Entwurf für eine Wanddekoration mit einer von Hermen gerahmten Figurennische von Paolo Farinati bekannt gemacht, vgl. *Keith Andrews*, Katalog der Ausstellung „Italian 16th Century Drawings from British Private Collections, Edinburgh 1969, Nr. 34, Pl. 34.

<sup>44</sup> *Giovanni Chiuppani*, *Gli incisori fratelli Vendramini*, in: *Boll. del Museo Civico di Bassano* 6, 1909, p. 56-70, 108-116 (bes. p. 109); ebenda 9, 1912, 1-11.

<sup>45</sup> *The Literary Gazette*, 31. Dezember 1825, p. 842-843; vgl. Anhang, S. 204-205.

<sup>46</sup> *The Literary Gazette*, a. a. O., p. 842.

<sup>47</sup> Vollständiger Titel s. Anm. 29. Als Erscheinungsort ist London angegeben, doch fehlen Datum und Verfasser.

<sup>48</sup> *Exhibition of Paintings etc.*, a. a. O., p. 3.

<sup>49</sup> *Exhibition of Paintings etc.*, a. a. O., p. 7.

Calculation“, schliesslich noch ein „concert of music“.<sup>50</sup> Die übrigen Fresken, auch jene, die in „The Literary Gazette“ aufgeführt waren, sind hier nicht genannt. So bleibt unklar, ob in der Galerie tatsächlich nur diese vier Stücke ausgestellt waren, was freilich verwunderlich wäre, da der Titel der Ausstellung ja ausschliesslich die Veronese-Fresken nennt. — So weit lässt sich also nun der Weg der abgenommenen Stücke verfolgen.

Es ist kaum denkbar, dass Fresken, die „in our judgement, make an epoch in the Fine Arts“<sup>51</sup>, spurlos verschwunden sein sollten; auch ist schwer vorstellbar, dass eine Zerstörung nicht bekannt geworden wäre. Da die Fresken so sehr als nationaler Gewinn gefeiert wurden, ist wenig wahrscheinlich, dass sie in eine heute noch unbekannte private Sammlung aufgenommen worden sind. So bleibt die Vermutung, dass sie an prominenter, wenngleich unzugänglicher Stelle noch vorhanden sein könnten. Es ist zu hoffen, dass sie identifiziert und bekannt gemacht werden können. Der Bericht in „The Literary Gazette“ von 1825, der die Ankunft der Veronese-Fresken mit der der Raffael-Kartons vergleicht, schliesst mit der Bemerkung<sup>52</sup>: „In conclusion we repeat our opinion, that since the Cartoons were imported, there has been nothing of equal importance to the arts of Great Britain, than the preservation and introduction of these works: they are in themselves a noble school of art, and may be studied with advantage in their endless varieties for ever.“ \*

<sup>50</sup> Exhibition of Paintings etc., a. a. O., p. 10, Nr. 5 (Pomona); p. 11, Nr. 12 (Minerva between Measurement and Calculation); p. 12, Nr. 14 (Pomona); p. 13, Nr. 19 (A grand Fresco; representing a concert of music...); Masse sind nicht angegeben. Unter Kat. Nr. 9, p. 11, wird ein Gemälde Veroneses, „St. Cecilia“, genannt. Abweichend von den vier Katalognummern, die sich auf Fresken aus der Soranza beziehen, wird hier nur von „Painting“ gesprochen; in der Einleitung wird am Ende (p. 7) auch Veronese unter den Malern genannt, von denen Gemälde auf der Ausstellung zu finden waren.

<sup>51</sup> The Literary Gazette..., a. a. O., 1825, p. 842.

<sup>52</sup> The Literary Gazette..., a. a. O., 1825, p. 843.

\* Die vorliegende Arbeit wurde durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht. Julian Gardner, Jürgen Jülicher, Fritz-Eugen Keller, Carolyn Lewis Kolb und Wolfgang Wolters habe ich für Hinweise und Anregungen zu danken.  
Den Direktoren des Museo Civico di Bassano, Dr. Bruno Passamani, und des Kupferstichkabinetts der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin, Prof. Dr. Matthias Wimmer, danke ich für die Erlaubnis zur Publikation der Lithographie bzw. der Zeichnungen.

## ANHANG

Aufstellung der 1825 nach London gebrachten Freskenfragmente aus der Villa Soranza, in:  
The Literary Gazette, and Journal of the Belles Lettres,  
31st December 1825, p. 842/843

1. A picture representing the Coat-of-Arms of the Family of Morosini; ornamented with two female figures of the size of life. 7 ft. by 6 ft. 2 in.
2. Two Figures reclining on festoons of French, &c. 9 ft. 2 in. by 8 ft. 11 in.
3. Similar, 2 ft. 8 in. by 9 ft. 7 in. The flesh in this glorious performance ist equal to any thing of Titian. Never was the naked female form more finely coloured (One piece or more of a similar kind, are on their way to England).
4. and 5. Boys playing between balusters. 2 ft. 7 in. by 1 ft. 11 in. (Of these subjects also, more are on their way hither).
6. A magnificent Mythological subject, with two Figures. 6 ft. 2 in. by 4 ft. 7 in.
7. Another of the same class, but 8 ft. 8 in. by 6 ft. 5 in. (Others of these are coming).
8. Jupiter and Ganymede. 7 ft. 3 in. by 4 ft. 7 in. This delightful composition was painted for a ceiling, and is one of the most beautiful and graceful conceptions that can be imagined. The Eagle, Ganymede, and Cupid, are ascending in an admirable group: the talons of the imperial bird grasp and sustain, but

do not injure the boy; and, in short, the whole is a splendid ancient gem, on a large scale and in an exquisite style.

9. Cupid carrying Apollo's Lyre. 6 ft. 7 in. by 4 ft. 5 in. A companion to the foregoing, but not an equal.

10. Darius's Family before Alexander. 7 ft. 10 in. by 7 ft. 2 in. A remarkable composition; very harmonious in colouring, and in the highest state of preservation (The presentation of Darius's Family to Alexander, is mentioned in some old writers as being also painted by P. Veronese, in the Pisani Palace; and one of his best works).

11. Two of the Elements. 8 ft. 7 in. by 7 ft. 9 in.

12. Allegorical Figures of Arts and Sciences.

13. The same, representing Painting, Vocal and Instrumental Music. 9 ft. 8 in. by 9 ft. 8 in.

This last two are glorious compositions; the drawing masterly, the colouring most brilliant. They belong to the grandest style of art, and have a striking resemblance to the compositions of Michael Angelo.

14. Astronomy, History, and Sculpture, of the same size, and in the same gusto.

15. 16. 17. 18. Chiaro-Scuro pictures, to imitate Statues - Time, Mercury, &c. &c. 7 ft. 7 in. by 4 ft. 8 in.

19. 20. Busts, in imitation of Bronze. 4 ft. by 3 ft. 4 in. (A number of similar busts are on their route).

21. Is a small triangular picture, which Mr. Vendramini has very judiciously preserved in its original state, as taken from the wall; in order to show the process by which these noble pictures have been removed and preserved. If not the most beautiful or striking, it is not the least curious portion of this unique collection; — of which, having given a catalogue, rather than an amateur description, we trust we shall be excused for adding a few farther observations connected with the subject.

#### RIASSUNTO

All'inizio del XIX secolo la decorazione della Villa Soranza fu smontata in più di cento pezzi. Gli affreschi del Veronese, ad eccezione di pochi, sono andati perduti. Tramite il Cicogna, si sa che la maggior parte dei pezzi smontati fu portata in Inghilterra. Non è stata presa in considerazione finora la notizia, data dal Cicogna, che Giovanni Vendramini pubblicò a Londra uno dei frammenti degli affreschi come litografia. Un esemplare rappresentante Minerva tra la Geometria e l'Arithmetica (Fig. 2) si trova nel Museo Civico di Bassano. È questa finora l'unica testimonianza di uno degli affreschi portati in Inghilterra. La forma e la decorazione della cornice dimostrano che il pezzo qui rappresentato ornava probabilmente la volta della sala che dall'Albertolli fu contrassegnata con una C (Fig. 8).

Due disegni del Cinquecento, finora sconosciuti e conservati a Berlino, mostrano anche parti della decorazione Soranza. Essi ci offrono molto di più dei frammenti oggi conservati a Castelfranco, cioè le Cariatidi e gli Atlanti della cornice e la parte superiore delle sopraporte. Il concetto iconografico consiste evidentemente nel contrasto fra le virtù dipinte in vari colori e le Cariatidi e gli Atlanti color della pietra, che mostrano chiaramente la loro appartenenza ad una scena bacchica.

Si può inoltre precisare con maggiore approssimazione l'arrivo degli affreschi in Inghilterra. Giovanni Vendramini, autore della litografia, portò lui stesso gli affreschi a Londra nel 1825. Nel dicembre dello stesso anno fu pubblicato nella „The Literary Gazette” un lungo articolo sull'importazione degli affreschi del Veronese, nel quale è detto più volte che, dal tempo dei cartoni di Raffaello, niente di così importante era stato più portato in Inghilterra. Inoltre l'articolo contiene un elenco di 21 frammenti di affreschi che in quell'anno erano stati portati a Londra (l'elenco è riportato in Appendice) e accenna più volte al fatto che altri frammenti erano in viaggio per l'Inghilterra. Poco tempo dopo alcuni pezzi della decorazione Soranza furono esposti in una Galleria di Londra. Qui si perdono le loro tracce, rimane però la speranza che essi esistano ancora e che possano essere ritrovati e pubblicati in seguito.

## SUMMARY

Almost nothing remains of the over one hundred fragments of Paolo Veronese's fresco decorations which were removed from Villa Soranza in the early nineteenth century. It is well known through Cicogna that most of the detached fragments found their way to England; but what has escaped attention thus far is his reference to a lithograph of one of the fragments published by Giovanni Vendramini in London. The lithograph, of which an example is preserved in the Museo Civico in Bassano (see Fig. 2), depicts Minerva between Geometry and Arithmetic and is the only known pictorial record of the frescoes which were brought to England. The form and decoration of the fragment illustrated show that it once belonged to a vault, probably of the room marked „C” by Albertolli (see Fig. 8).

Two unpublished Cinquecento drawings in Berlin give much more information about the Soranza decorations than do the fragments preserved in Castelfranco. The drawings show not only the framing Caryatids and Atlantes but also the upper portions of the overdoors. The opposition between the Virtues in color fresco and the stone-coloured Caryatids and Atlantes, clearly of Bacchic origin, reflects the *concetto* of the whole decoration.

Of those fragments which came to England, the following is known. Giovanni Vendramini, the author of the lithograph, brought the frescoes to London in 1825, and in December of the same year published a lengthy article in *The Literary Gazette* about the Veronese frescoes, the most important works of art — so the article several times proclaims — to reach English soil since the arrival of Raphael's cartoons. Moreover, the article contains a list of the 21 fragments which reached London in that year (see Appendix) and mentions that others were on the way. Shortly thereafter various pieces of the Soranza decorations were exhibited in a London gallery. What eventually became of the frescoes is not known; it is to be hoped that they still exist and that someday they may be rediscovered.

## Bildnachweis:

*Verfasser*: Abb. 1, 8. — *Bozzetto, Cartigliano*: Abb. 2. — *Walter Steinkopf, Berlin*: Abb. 3, 5. — *Fondazione Cini, Venedig*: Abb. 4, 6. — *Archiv des Verfassers*: Abb. 7, 11. — *Preschern & Baroni, Rovereto*: Abb. 9, 10.