

## ANDREA PALLADIO IN VALPOLICELLA: LA VILLA SEREGO DI S. SOFIA

I problemi cronologici, compositivi e formali che villa Serego <sup>(1)</sup> di Santa Sofia di Pedemonte pone all'interno della stessa produzione palladiana sono molteplici e di non facile soluzione. Quasi tutti gli interrogativi che si affacciano allo storico dell'architettura paiono destinati a rimanere senza risposta se non verrà scoperto qualche documento, non parziale e ambiguo, in aggiunta ai pochi conosciuti.

Quindi le ipotesi avanzate dalla critica sui tempi di inizio dei lavori e della loro sospensione sono contraddittorie a tal punto da determinare un increscioso e pericoloso disorientamento.

Procediamo per ordine e cominciamo dal poco – che di certo poco non è – a noi noto. Non sussiste dubbio alcuno che l'idea progettuale e il frammento eseguito appartengono al Palladio: egli infatti pubblica nel Trattato <sup>(2)</sup> del 1570 pianta e alzato, accompagnandoli con una descrizione un po' più estesa di quella normalmente riservata alle altre ville illustrate nel secondo libro.

Queste le parole del Maestro: «A Santa Sofia luogo vicino à Verona cinque miglia è la seguente fabrica del Signor Conte Marc'Antonio Sarego posta in un bellissimo sito, cioè sopra un colle di ascesa facilissima, che discuopre parte della Città, & è tra due Vallette: tutti i colli intorno sono amenissimi, e copiosi di buonissime acque; onde questa fabrica è ornata di giardini, & di fontane maravigliose. Fù questo luogo per la sua amenità le delicie de i Signori dalla Scala, e per alcuni vestigij, che vi si veggono, si comprende che ancho al tempo de' Romani fu tenuto da quegli antichi in non picciola stima. La parte di questa fabrica, che serve all'uso del padrone, & della famiglia, ha un cortile: intorno al quale sono i portici; le colonne sono di ordine Ionico, fatte di pietre non polite, come pare che ricerchi la Villa,

---

<sup>(1)</sup> Anche se Palladio usa la dizione Sarego, qui si adotta la forma Serego, oggi corrente.

<sup>(2)</sup> A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, Libro Secondo, pp. 66-67.

alla quale si convengono le cose più tosto schiette, e semplici, che delicate: vanno queste colonne a tuor susa la estrema cornice, che fa gorna, ave piovono l'acque del coperto, & hanno nella parte di dietro, cioè sotto i portici alcuni pilastri, che tolgono susa il pavimento delle loggie di sopra; cioè del secondo solaro. In questo secondo solaro vi sono due sale, una rincontro all'altra: la grandezza delle quali è mostrata nel disegno della pianta con le linee, che si intersecano, e sono tirate da gli estremi muri della fabbrica alle colonne. A canto questo cortile vi è quello per le cose di Villa, dall'una, e l'altra parte del quale vi sono i coperti per quelle commodità, che nelle Ville si ricercano».

Conoscerne l'autore consente di collocare l'edificio in un'area stilistica di assoluta certezza e nell'arco di tempo che, nel nostro caso, corre tra gli inizi dell'attività dell'artista e l'anno di edizione del Trattato.

Dunque per la villa che ci interessa, storici e critici non sono stati sollecitati a ricercare la paternità e affrontare quei problemi attribuzionistici, carichi di incognite e di rischi, per cui spesso li vediamo arrancare per vie tortuose e spesso frustranti, e muoversi talvolta in modo goffo su terreni minati, cercando di parare i colpi della sorte maligna con l'aprire i più larghi ventagli di possibilità entro la logica di discorsi pertinenti in sede storica e in sede critica. Una smentita, infatti, può essere sempre in agguato se una carta di archivio gratifichi ricerche sistematiche, o casuali, di qualche fortunato.

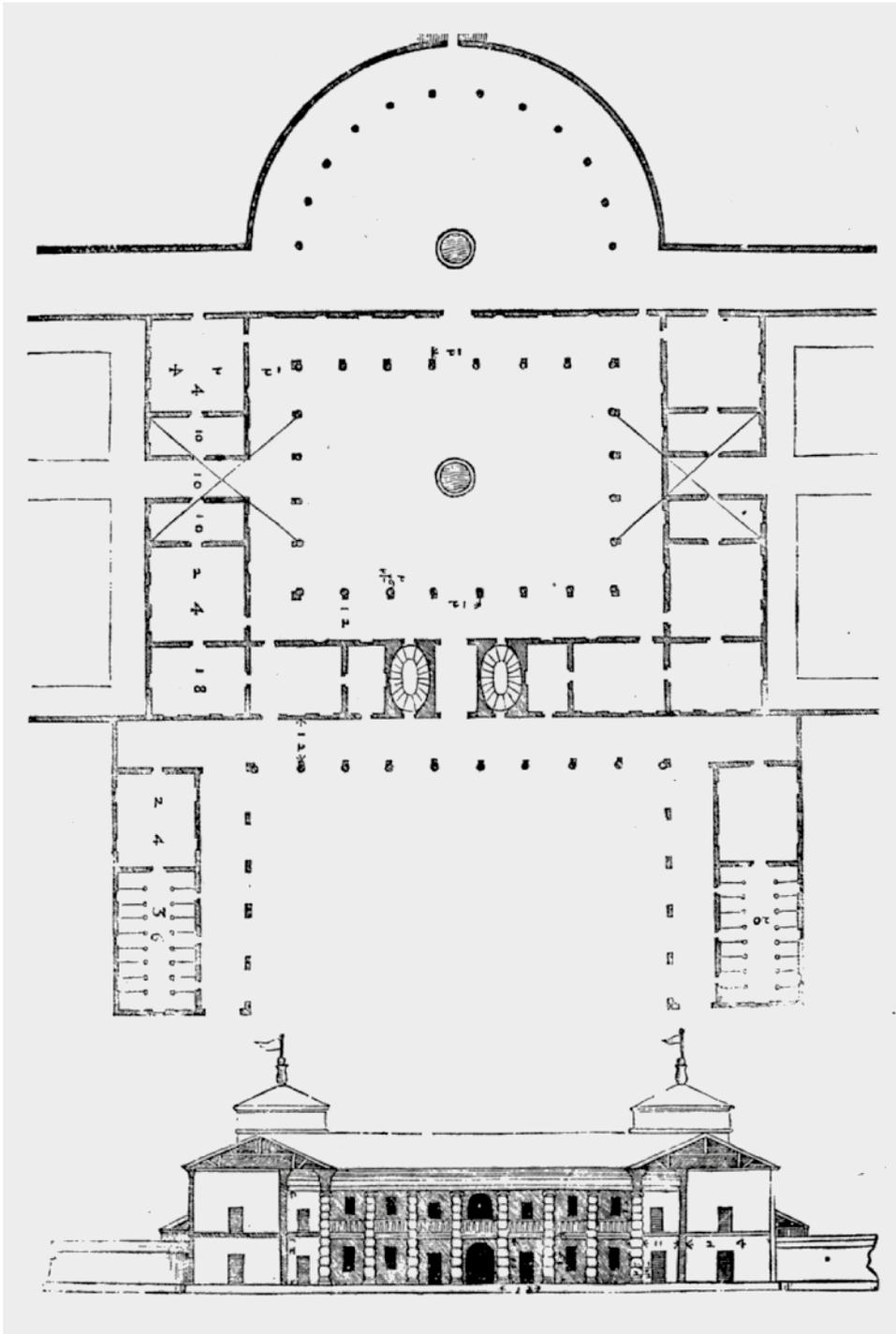
Ma il critico non si appaga del dato d'altronde più importante, interessato com'è, e giustamente, a stabilire confronti con altre opere certe e incerte dell'autore, a individuare derivazioni e consonanze, influssi subiti ed esercitati. Qualora ignori altresì gli anni nei quali l'edificio fu progettato ed eseguito anche se parzialmente, s'impegna a tessere quella rete di ipotesi annodate che lo dovrebbero avvicinare con buona approssimazione al momento inventivo, certo il più importante nella storia dell'edificio e nella scansione dell'attività artistica dell'autore.

Nel caso specifico di villa Serego, il critico cercherà di orientarsi verso gli anni nei quali Palladio avrebbe potuto concepire un'idea così singolare e ricevere una commissione tanto impegnativa da un personaggio appartenente ad un casato tra i più cospicui del patriziato veronese; vorrà poi sapere quando ebbe inizio l'esecuzione, quando e perché essa fu sospesa. Le domande cui vorrebbe rispondere non sono poche, soprattutto considerando il carattere della fabbrica assolutamente atipico, sia per la pianta leggibile nella tavola dei Quattro Libri, sia per l'alzato, in verità anch'esso non molto chiaro.

Proprio questa atipicità <sup>(3)</sup> fa sentire tanto più grave la carenza documentaria e può facilmente spiegare la pluralità delle ipotesi avanzate sulla cronologia della costruzione. Mentre da quasi tutti gli storici e i critici, fuorviati da una errata lettura dei documenti scoperti dal Biadego (1886), assegnano la villa ad un anno compreso

---

<sup>(3)</sup> Tale atipicità, notata già nel 1909 dal Burger e poi nel 1926 dal Lukomski, fu in seguito sottolineata da tutta la critica (Polfranceschi, 1953; Murato, 1954; Pane, 1960; Pane, 1961; Zevi, 1963; Forssman, 1965; Ackerman, 1966 e 1967 (traduzione in italiano 1972); Ivanoff, 1967; Mazzotti, 1973; Cevese, 1973; Puppi, 1973; Kubelik, 1975, I; 1975, II; Cevese, 1976; Rigon-Schiavo, 1980).



A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura: pianta e alzato di Villa Serego a S. Sofia di Pedemonte, Libro Secondo, p. 67.*

tra il 1564 e il 1569, il Lukomski (1927) e lo Zorzi (1968) l'anticipano sensibilmente: il primo agli anni 1554-1556 per quanto attiene all'esecuzione, il secondo al 1551 per l'elaborazione del progetto. Chi scrive (1973; 1976; 1980) propose una data assai acerba per l'invenzione, suggerendo di portarla ad un anno compreso tra il 1541-42 e il 1547 <sup>(4)</sup>.

---

<sup>(4)</sup> Mentre, com'è di consueto, il Muttoni (1744) e il Bertotti (1781) nemmeno si pongono il problema della datazione, alla quale si mostreranno indifferenti anche il Da Persico (1821) e poi il Magrini (1845), Giuseppe Biadego (1886), avendo scoperto due pagamenti fatti al Palladio da Federigo Serego nell'agosto del 1564 «per haver revisto il disegno della fabbrica della Cucca et fattone uno per la Veronella»; per primo si fa attento alla cronologia della villa di Pedemonte proponendo di collocare l'elaborazione dei disegni prima del 1564 e cioè verso il 1560. Dopo varie considerazioni, egli infatti scrive (p. 19): «Si può dunque ragionevolmente concludere che l'epoca della invenzione di quella fabbrica (cioè di S. Sofia) è anteriore al 1564». E conclude: «Riassumendo: il Palladio fu a Verona o nel Colognese negli anni 1551, 1564, 1569 e 1570. Fece i progetti di due palazzi per il conte Giambattista della Torre: l'uno (1551) lungo il corso Porta Borsari fu appena incominciato; l'altro (dopo il 1561) ai portoni della Bra rimase sempre allo stato di progetto. Dal 1560 circa al 1570 fece i disegni di varie fabbriche pei conti Serego: due, Santa Sofia (1560 circa) e Miega (1569), furono eseguite, sebbene la seconda presentemente più non esista; delle altre, Cucca e Veronella (1564), rimangono soltanto le memorie dei progetti, che poi (per quanto appare dai documenti) non ebbero esecuzione alcuna».

Il Burger (1909) per primo interpreta erroneamente quanto riportato dal Biadego e riferisce i pagamenti del 1564 alla villa di S. Sofia. E l'errore sarà in seguito ripetuto da quasi tutta la critica.

G.K. Lukomski (1927), anticipando al biennio 1554-1556 l'esecuzione del frammento esistente (parla, erroneamente, di ali), retrodata implicitamente il momento inventivo, ma per esso non propone alcuna data.

Il Silvestri (1950), sulla scorta delle ipotesi formulate dal Biadego, scrive che Palladio avrebbe ideato la villa «nel pieno della maturità, cioè intorno al 1560». Pier Luigi Polfranceschi (1953) la dice della metà del sec. XVI. Rodolfo Pallucchini (1959), giudicando evidentemente accettabili le proposte del Lukomski e del Polfranceschi, scrive che la villa fu «iniziata ai primi del sesto decennio». Il Gazzola (1960), contrariamente al Biadego, indica nel 1560 l'anno di costruzione dell'edificio: «La villa è una esatta e programmatica "volontà di potenza"; un preciso desiderio di affermazione di sfarzo, come ancor oggi si può ammirare in quell'unica parte, ottimamente conservata, che fu realizzata nel 1560». Ma più sotto si contraddice scrivendo: «La villa fu iniziata nel corpo principale ... E siamo tra il 1564 e il 1570, anni in cui troviamo nei libri contabili di Casa Serego annotazioni di pagamento ad Andrea Palladio». Affermazione, codesta, che denuncia una lettura affrettata del testo del Biadego e quindi una deduzione errata. Pane, che non sembrava interessato alla datazione della villa nella prima (1948) edizione del suo «Palladio», nell'articolo del 1960 la ritiene successiva alla villa Trissino di Meledo, i cui inizi colloca nel 1553, per giungere alla precisazione della data 1562, come quella degli inizi dei lavori, nella seconda edizione (1961) della monografia sul Maestro.

Il Forssman (1965) la colloca negli anni 60. La posticipano al biennio 1568-69 l'Ackerman (1966) e il Niccolini (1966); mentre il Puppi (1966) segue il Gazzola nell'errata interpretazione dei documenti offerti dal Biadego, propenso a «collocare più indietro del primo termine cronologico (leggi il 64) disponibile» la progettazione della fabbrica. Jean Jacques Gloton (1966) non blocca la datazione ad un anno, o ad un arco di tempo tra anni precisi, ma parla genericamente di epoca successiva al 1554.

Il Magagnato (1966) riferisce la villa a periodo successivo al palazzo Thiene, ma senza delimitarne i contorni temporali. Nicola Ivanoff (1967) riprende l'erronea interpretazione delle date fornite dal Biadego e accetta le date 1564-1570. L'Ackerman nel suo libro sulle ville del Palladio (1967) ribadisce la datazione già da lui proposta: 1568-69. L'anno dopo, G. G. Zorzi (1968) congetture che in occasione di un soggiorno a Verona dal 4 al 13 febbraio del 1551, Palladio abbia avuto l'incarico di progettare la villa. Chi scrive (Cevese, 1972) ripeteva l'errore di altri collocando l'invenzione della fabbrica verso il 1564. Successivamente, nell'esaminare con particolare attenzione tutta l'opera del Palladio in occasione della Mostra del 1973 e nel penetrare in profondità i vari comportamenti espressivi del

Questa ipotesi, in netta contrapposizione a tutte le altre, è scaturita da alcune riflessioni (Cevese, 1973; 1976) che qui desidero riprendere e sviluppare.

Credo però opportuno, innanzitutto, commentare la xilografia inserita nel Secondo Libro del Trattato, ripetendo, in parte, quanto da me pubblicato nel 1976. Scrivevo allora: «Il disegno – in apparenza chiaro e definito – si dimostra, ad un esame analitico, scorretto e incongruente, oscuro in molti punti, o talmente vago da permettere ipotesi varie, quando non contrastanti».

Si avverte subito, ad esempio, come l'orientamento della pianta non corrisponda a quello dell'alzato (Ackerman, 1967; Cevese, 1976), sicché la prima risulta capovolta in rapporto al secondo. Sottolineavo l'equivoco aspetto delle due adiacenze protese nel cortile d'ingresso: da considerare scuderie e non barchesse.

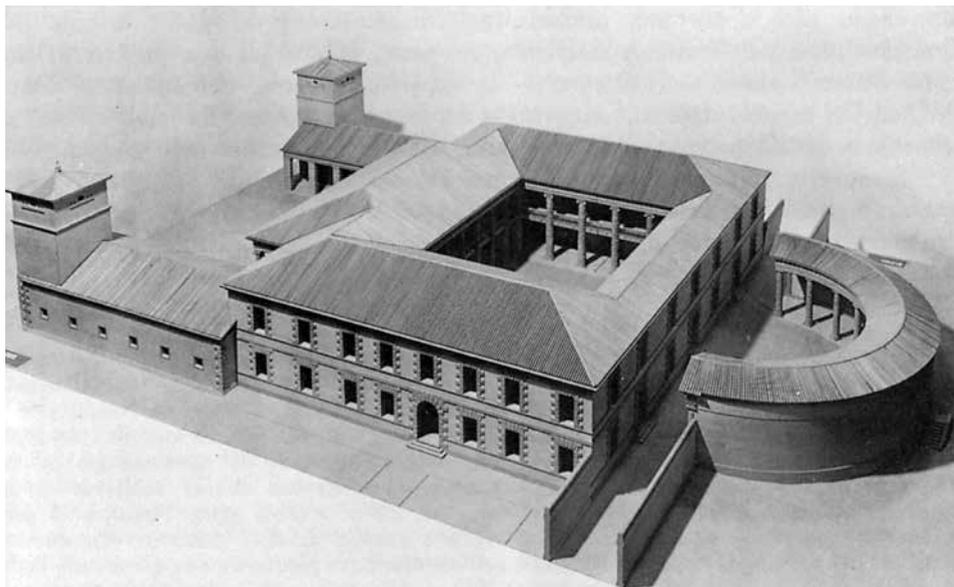
---

Palladio anche nel processo «costruttivo» dei modelli lignei, lo scrivente (Cevese, 1973) rivedeva la sua posizione e proponeva di riportare il momento inventivo «ad anno oscillante tra il 1541 e il 1547». Lionello Puppi (1973) si diceva convinto che ben convenisse alla villa di Santa Sofia una datazione tarda e quindi con l'Ackerman indicava gli anni 1568-69. Fernando Rigon (1973) mostrava interesse per l'anticipazione suggerita da Cevese, mentre il Barbieri (1973) riproponeva il 1569 come data approssimativa dell'invenzione in quanto Palladio sarebbe pervenuto al progetto «sotto l'influenza di diversi stimoli, dal viaggio dell'artista in Provenza ed a Nîmes nel 1566, ad echi dell'operazione compiuta dall'Ammannati a palazzo Pitti (dal 1561), ad una "riscoperta" del Sanmicheli».

Martin Kubelik (1975, I 1975, II) riferiva le posizioni tradizionali della critica e la nuova proposta per la retrodatazione. Chi scrive (Cevese, 1976) ribadiva con maggior convinzione l'ipotesi avanzata tre anni prima. Mantenevano invece la datazione tarda (1568-1569) L. Fairbairn (1975), P. Fancelli (1979) e M. Tafuri (1979). Alla luce di alcuni documenti trovati nell'archivio Serego da Paola Marini, il Magagnato (1980, I) è indotto a datare l'esecuzione dell'opera al 1565, ma non si esprime sul momento della progettazione. P. Marini (1980, I), dopo aver passato in rassegna le proposte cronologiche di Zorzi, Cevese, Ackerman, Fairbairn, osserva come la villa di S. Sofia non compaia nei manoscritti dei Quattro Libri databili «alla metà degli anni 60» e come non sia ricordata dal Vasari, il quale aveva avuto modo di incontrare Palladio nel 1566. Riporta quindi i pagamenti, scoperti nell'archivio Serego di Gargagnano, che furono corrisposti ad un lapicida di nome Lanziloto o Lanceroto per il trasporto di pietre a S. Sofia e per due carri di calcina da Nasser a S. Sofia. La giovane studiosa veronese aggiunge che il grosso dei lavori dovette avvenire nel 1569 se il 20 giugno di quell'anno lo stesso Lanceroto viene pagato per il trasporto di ben 11 carri «dalla preara a S. Sofia con prede per la fabrica». E così prosegue: «Tali pagamenti giovano comunque ad anticipare la costruzione della villa almeno di 5 anni rispetto alla datazione proposta dalla critica». E aggiunge: «Certo i pagamenti citati non valgono a stabilire la data di inizio dei lavori e tanto meno quella del progetto dell'opera».

L. Rognoni (1980) pensa che l'affidamento al Palladio del progetto della villa risalga al 1560. Il Rigon (1980) riprende con qualche perplessità l'ipotesi dell'anticipazione del momento inventivo, ma ritiene che l'attuale frammento sia stato costruito intorno al 1569. Magagnato (1980, II) riconferma la sua posizione e dice la villa edificata, «secondo le scoperte d'archivio di P. Marini, tra il 1565 e il 1570». Sempre in occasione dell'anno palladiano celebrato per il IV centenario della morte del grande Maestro, altri lavori videro la luce. Lo scrivente (Cevese, 1980) tornava a ribadire il suo convincimento circa la necessità di anticipare il momento creativo tra il 1541-42 e il 1547.

Esperimenti di termoluminescenza effettuati con strumenti ad alta tecnologia sofisticata da M. Kubelik, Ch. Goedicke e K. Slusallek su mattoni impiegati dietro la trabeazione di villa Serego hanno dimostrato (1980) che essi furono cotti indubbiamente prima del 1545. Le ricerche scientifiche verrebbero così a convalidare l'anticipazione del progetto, ma testimonierebbero che l'esecuzione della fabbrica avrebbe avuto inizio prima del 1545: Non si tratterebbe di materiale di riporto, dato che la datazione indicata dagli esperimenti suddetti oscilla tra il 1521 e il 1547 circa. È dunque evidente che, se i mattoni della struttura muraria corrispondente al livello della trabeazione risultano cotti tra il 1521 e il 1547, l'erezione delle colonne deve precedere tale data.

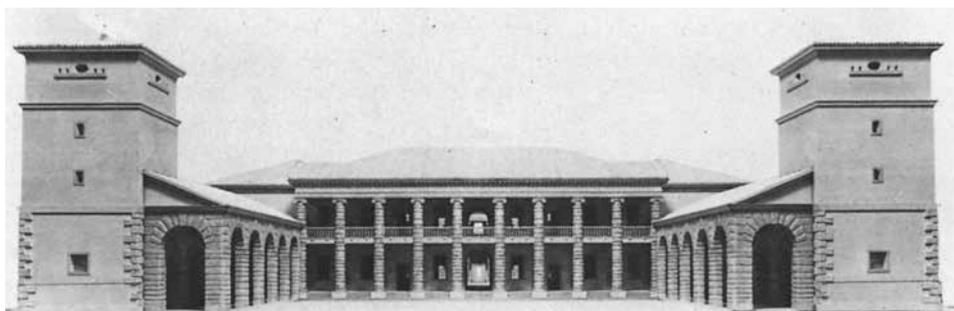


*Il complesso di villa Serego visto dall'alto nel modello ligneo realizzato nel 1973. (Si noti come le scuderie, in obbedienza alla tavola dei Quattro Libri, sporgano dal corpo padronale e di questo siano più basse; si noti ancora l'impiego delle bozze rustiche soltanto in corrispondenza delle aperture del corpo padronale (qui visto nei lati meridionale e orientale). Le torri colombaie sono collocate all'inizio delle scuderie. Si osservi la maggiore profondità del lato occidentale della residenza signorile).*

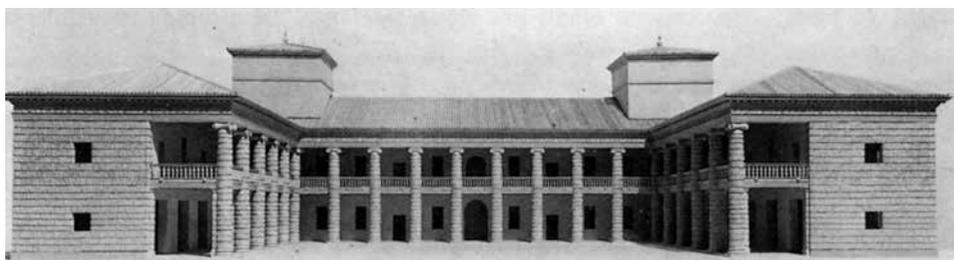


*Il cortile d'ingresso in una seconda interpretazione del modello ligneo (1973). Osserva come le torri colombaie siano state spostate lateralmente al lato occidentale della dimora patrizia e come i portici delle scuderie siano a strutture trabeate. La fronte delle scuderie è bugnata soltanto in corrispondenza dell'arco d'ingresso al portico. Bugne a pettine rinforzano lo spigolo opposto.*

Il che contrasta con quanto afferma l'Architetto alla fine della sua «illustrazione»: «A canto questo cortile (leggi cortile interno) vi è quello per le cose di Villa, dall'una e dall'altra parte del quale vi sono i coperti per quelle commodità, che nelle Ville si ricercano»: infatti la pianta di tali «coperti» mostra la superficie dei loro interni occupata, per oltre la metà, da complessive 34 poste, destinate, evidentemente, ai cavalli dei padroni di casa e degli eventuali ospiti. Ed è presumibile che il vano rettangolare, posto tra le scuderie e il portico occidentale della dimora signorile, fosse pensato dall'autore, contrariamente a quanto dice, come deposito di attrezzi o come fienile, comunque in ovvia relazione con le necessità dei cavalli e delle carrozze.



*Il cortile d'ingresso nell'interpretazione del modello ligneo (1973). Osserva la posizione delle torri colombaie attestate all'inizio delle scuderie e i portici di queste ad archi bugnati.*



*Terza ipotesi proposta dal modello ligneo (1973): il cortile d'ingresso con le scuderie di altezza pari a quella del corpo padronale e con la prosecuzione delle colonne di modulo gigante. Si noti il paramento esterno tutto in bugnato rustico e si osservino le torri colombaie spostate alle estremità del lato occidentale della dimora signorile.*

I pilastri a sezione rettangolare dei portici delle scuderie si sarebbero piegati a libro sulla fronte, agganciandosi invece, nel lato opposto, al pilastro parastatico delle due colonne estreme del corpo padronale. Il lato di esso, anticipando l'impostazione strutturale di quello interno, sarebbe stato battuto dal ritmo delle dieci colonne di modulo gigante, ritmo più veloce di quello dei pilastri suddetti.

Tre cortili avrebbero segnato lo sviluppo della villa: quello d'ingresso, aperto; quello interno, chiuso; il terzo, definito dall'emiciclo dell'esda. Lateralmente al vano di collegamento tra il primo e il secondo, sono indicate due scale ovate <sup>(5)</sup>, le

<sup>(5)</sup> Assai di frequente Palladio propone l'immagine della scala ovata sia per i palazzi di città, sia per le ville. Purtroppo quelle ideate per i palazzi non ebbero mai esecuzione essendo essi rimasti incompiuti (palazzo per Giovan Battista dalla Torre a Porta Borsari, a Verona, L. II, p. 11; palazzo per Ottavio Thiene, L. II, 12-13), o essendo stati trasformati, in rapporto ad un primo progetto, in fase di costruzione (palazzo per Montano Barbarano, L. II, p. 22), oppure non avendo avuto nemmeno inizio (palazzo per Giulio Capra, L. II, pp. 20-21; palazzo per i fratelli Francesco e Lodovico Trissino, L. II, pp. 73-74; palazzo per Giovan Battista Garzadore, L. II, p. 77; palazzi per «Diversi siti», L. II,

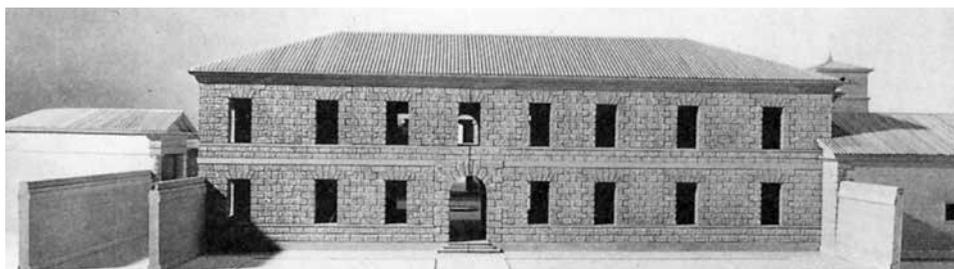
quali avrebbero consentito di salire al primo piano, formato, evidentemente, di due appartamenti disobbligati, come quelli al pianterreno.

Interrotti dall'andito <sup>(6)</sup> che avrebbe collegato il cortile interno con i giardini (7), codesti appartamenti sarebbero stati in comunicazione diretta anche con le due

pp. 71-72). In due ville le scale ovate furono eseguite, però in termini difformi da quelli indicati nelle rispettive xilografie: infatti nelle tavole relative a villa Pisani di Montagnana (L. II, p. 52) e a villa Cornaro di Piombino Dese (L. II, p. 53) le vediamo senza «colonna nel mezo» (colonna in questi casi sta per pilastro), mentre in realtà furono realizzate nella maniera dal Palladio prevista con la «colonna nel mezo» (L. I, pp. 60-63), maniera ch'egli indica con la lettera E. Verrebbe fatto di credere che anche le due di villa Serego sarebbero state costruite con la «colonna nel mezo», dato che l'ellisse nella xilografia appare assai stretta. È quindi ragionevole presumere che laddove la larghezza della tromba fosse stata ampia la scala sarebbe stata vuota nel mezzo così come fu costruita quella del Convento della Carità a Venezia, della quale Palladio molto si compiacque: «Io ne ho fatto una vacua nel mezo nel Monasterio della Carità in Venetia: la quale riesce mirabilmente». Alla forma ovata doveva andare la predilezione dell'architetto stando alle sue stesse parole: «Sono molto gratiose, e belle da vedere: perché tutte le finestre, e porte vengono per testa dell'ovato, & in mezo, e sono assai commode» (Cevese, 1980).

<sup>(6)</sup> Proprio l'andito che avrebbe collegato il cortile interno con il giardino meridionale risulta chiuso nella xilografia per la prosecuzione del muro perimetrale del portico. Errore dello xilografo o disattenzione del Palladio? Più probabile la prima ipotesi, dato che nel lato opposto il problema appare risolto in modo corretto.

<sup>(7)</sup> Osservando la pianta, constatiamo che, in corrispondenza dei lati settentrionale e meridionale, sono indicati con linee continue, ma interrotte per la limitata dimensione della pagina, le aiuole di due giardini, cioè di quei giardini cui l'Architetto accenna nella illustrazione della villa. Le aiuole, di estensione diversa e separate da un vialetto tracciato in asse con le porte dei fianchi dell'edificio, si sarebbero sviluppate entro una recinzione che si può presumere di una altezza non inferiore a quella del muro perimetrale dell'esedra. È lecito pensare che fossero giardini intimi o segreti: l'uno e l'altro legati rispettivamente ai due settori della villa previsti come abitazioni disobbligate (vedi la doppia scala). Giardini intimi alla stessa stregua di quelli che Palladio indica nella pianta e nell'alzato della villa di «Nicolò, e Luigi de' Foscari» alle Gambarare sopra la Brenta (L. II, pp. 50-51); che indica, ancora, nella pianta, ma non nell'alzato, della villa di Pojana Maggiore (L. II, p. 58) in corrispondenza delle due ali non costruite e quindi ai lati delle due sale rettangolari; nella pianta e nella sezione di villa Thiene a Quinto Vicentino (L. II, p. 64) (giardini pertinenti ai due corpi di abitazioni e fiancheggiati da portici a 5 intercolunni). Dalla pianta e non dall'alzato di villa Godi (L. II, p. 65) si ricava che un giardino intimo si sarebbe venuto a trovare davanti e dietro la villa (ma in questo caso il committente è unico; unico, d'altronde, era anche quello di villa Pojana e di villa Serego). Come spiegare questi giardini intimi? Se ne potrebbe trovare la ragione pensando che la famiglia del signore volesse assicurarsi quella «privacy» di cui non avrebbe goduto se nello spazio verde e fiorito avessero avuto libero accesso i dipendenti. Il giardino «protetto», sottratto cioè ad occhi curiosi e indiscreti, avrebbe favorito la meditazione, la lettura, forse la cura personale dei fiori. Non è frequente trovare nel Trattato l'accenno ai giardini: e mai il Palladio, nei rari casi in cui ne parla, si sofferma a precisare dimensioni e forme, nemmeno laddove essi avrebbero apportato non poco ornamento all'edificio. Non una parola sul colore dei fiori, sul gioco delle loro alternanze, sulle bordure, sul loro disegno. La geometrica regolarità dei perimetri, o al massimo dei profili delle aiuole, fa pensare che il disegno del giardino non lo interessasse, lasciando egli assoluta libertà di scelta al committente o ai giardinieri al suo servizio. Che, d'altra parte, ai giardini il Maestro riconoscesse importanza, lo dichiara esplicitamente alla riga undicesima del capitolo XII del secondo libro, indicando in essi e nelle fontane i «luoghi sollazzevoli» che contribuivano a «consequir quella beata vita, che qua giù si può ottenere». E definisce i «Giardini, e i Bruoli ... l'anima, e diporto della Villa». È ovvio che essi non potessero andar disgiunti dalla ricchezza dell'acqua deducibile da sorgenti non lontane, perché con essa si sarebbero potuti convenientemente «adacquare». E proprio a S. Sofia l'abbondanza d'acqua rende possibile l'esistenza «di giardini e di fontane maravigliose». Due ne disegna l'Autore nella pianta della villa: l'una al centro del cortile interno, l'altra nello spazio circoscritto dall'esedra, esattamente in asse con la prima.



*Parte del complesso della villa visto da settentrione (proposta avanzata nel modello ligneo): a sinistra, la curva di metà esedra, al centro, il lato settentrionale della residenza patrizia rivolto al giardino segreto; a destra, contigua ad essa, la scuderia. Il muro perimetrale della dimora signorile è rivestito di bugnato rustico. Si notino le recinzioni del giardino segreto e della strada che porta all'esedra.*

strade, chiuse tra muri di recinzione, che dall'esedra avrebbero condotto alla campagna. Gli ambienti del pianterreno sarebbero stati di dimensioni diverse, il che avrebbe comportato forme diverse di soffitti. La sequenza dei vani lungo i lati minori del cortile interno appare irregolare, cioè sottratta al principio della simmetria; senonché il vano largo 18 e lungo 24 piedi – dall'una e dall'altra parte – dev'essere considerato l'ultimo del lato occidentale a garantire ad esso simmetria, e non il primo dei lati minori.

Ai due ambienti quadrati – larghi e lunghi 24 piedi – succedono quelli più stretti – larghi 10 e lunghi, ovviamente, 24 – interrotti dall'andito che stabilisce il collegamento tra il cortile interno e i giardini. Dunque tra i due ambienti maggiori se ne sarebbero avuti tre minori, di cui il centrale aperto verso il giardino e verso il portico del peristilio.

Nella pianta, le due linee, evidentemente riferite al piano nobile, le quali si incrociano nei lati settentrionale e meridionale starebbero a suggerire due grandi sale estese anche alle logge. Il cortile interno, a sviluppo rettangolare, avrebbe avuto il perimetro definito da un peristilio perpetuo di colonne giganti con pilastro parastatico, insistenti su di uno zoccolo alto e continuo, il quale nella realtà del frammento esistente non compare: colonne, codeste, uguali a quelle del lato rivolto al cortile d'ingresso, che sarebbe stato di due intercolumni più ampio di quello interno.

La sua pianta infatti registra otto colonne nei lati maggiori, sei in quelli minori. I lati del corpo padronale avrebbero presentato profondità diverse; quello d'ingresso (cioè l'occidentale), avendo i portici nei due versanti, sarebbe stato di profondità più che tripla in rapporto a quella del lato opposto, e di poco superiore alla profondità degli altri due. Per questo il complesso della villa avrebbe avuto un solo asse di simmetria: est-ovest.

---

La loro non rilevante dimensione difficilmente giustifica l'aggettivo «maravigliose»; a meno che tale aggettivo non si riferisca all'abbondanza d'acqua che in esse confluiva. Non è da escludere che i due giardini – disegnati nella mappa del 1590 da Zuanne Francesco Galesi, riprodotta dal Sancassani (1975) – siano da considerare come quelli primitivi.

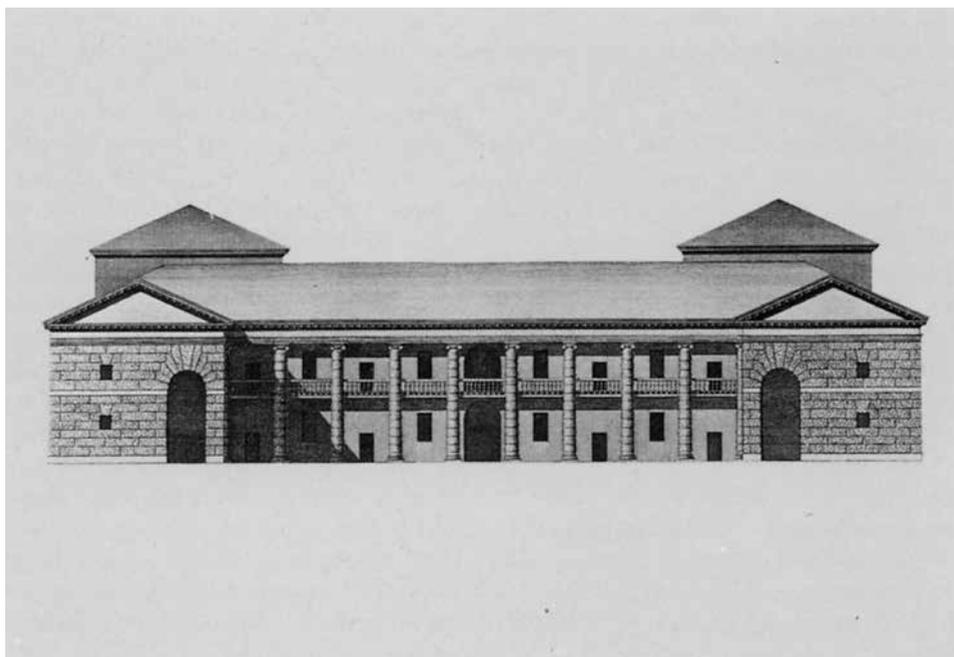


*Il Bertotti Scamozzi (tav. XL) rappresenta il lato orientale del cortile interno e la sezione delle due grandi sale al centro dei lati minori. Il Bertotti presumeva che il loro soffitto dovesse essere a lacunari. Nota come nella tavola non figuri il fregio della trabeazione, presente viceversa nel rilievo del Trezza, e come invece siano indicate le piccole mensole al di sotto dei balaustri della loggia, pure rilevati dal Trezza.*

Di là del peristilio l'esedra «svolge la sua ampia curva semicircolare per undici intercolumni grazie alle dodici colonne prive di pilastro parastatico in quanto non impegnate a reggere la loggia: giustificata invece dal secondo piano del corpo abitato. Lungo il muro perimetrale dell'esedra, la xilografia non indica alcuna finestra: la sola apertura è la porta, al centro della curva, dalla quale, per due scalette divergenti», si sarebbe scesi al livello della campagna.

«Proprio nell'asse longitudinale della villa e quindi al centro del cortile interno, Palladio indica una fontana circolare; una seconda, pure circolare, egli colloca nel cortile dell'esedra, non al centro di esso, ma spostata in modo da essere attraversata dal diametro dell'esedra e quindi visibile soltanto per metà da coloro che ad essa si fossero avviati percorrendo le due strade tra la recinzione dei giardini e della campagna» (8). Palladio doveva aver ben calcolato l'effetto scenografico che sarebbe stato prodotto dalla successione degli spazi: dal cortile d'ingresso al cortile interno, da questo all'esedra; e le due fontane, succedentisi lungo l'asse di penetrazione ovest-est, lo avrebbe indubbiamente esaltato.

(8) CEVESE, 1976, p. 42.

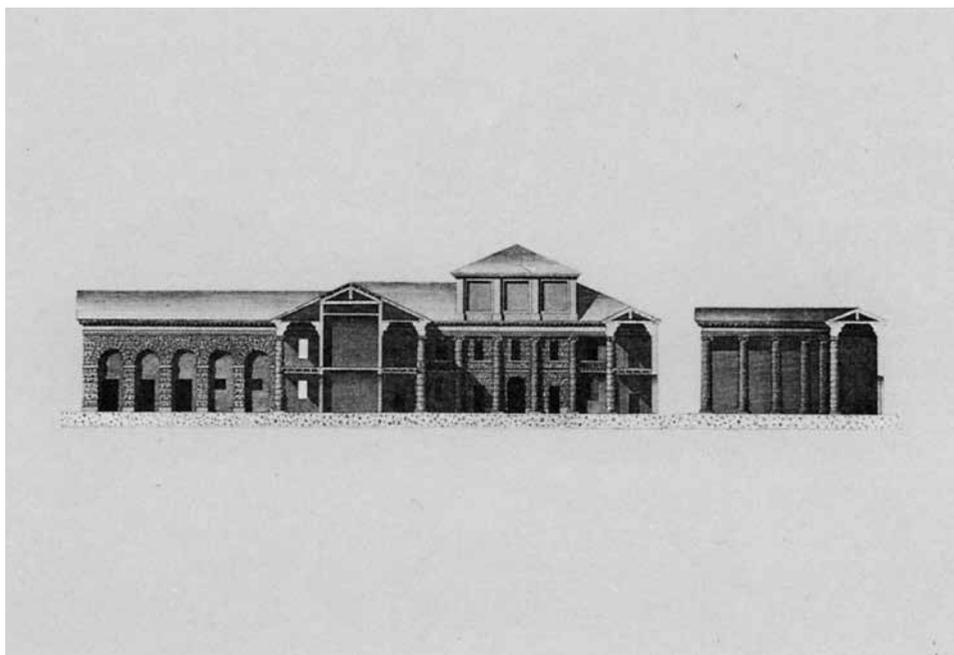


*Il Bertotti Scamozzi (tav. XXXVIII) mostra il cortile d'ingresso con i due corpi affrontati delle scuderie, alti quanto quello padronale. Degno di nota è il paramento rustico che l'insigne palladianista settecentesco giustamente riteneva rivestisse i muri perimetrali del complesso della villa. Le due emergenze coperte da tetto a padiglione corrispondono alle due grandi sale al centro dei lati minori del peristilio. Anche da questa tavola è assente il fregio dell'ordine.*

I «Quattro Libri» mostrano l'alzato nella sezione nord-sud del cortile interno e quindi il suo lato occidentale. Pertanto pianta e alzato non concordano nell'orientamento. La xilografia mostra lo spaccato nei lati nord e sud in corrispondenza della stanza di 24 piedi e per questo non dà la sezione delle due grandi sale di cui Palladio parla nella descrizione. A destra e a sinistra dei lati settentrionale e meridionale, notiamo il tetto inclinato delle scuderie sporgenti dal perimetro del corpo padronale; il che trova preciso riscontro nella pianta. Dalla sommità del corpo accennato vediamo emergere due torri.

L'assenza dalla pianta di un vano corrispondente ci rende incerti circa il punto preciso nel quale codeste torri sarebbero dovute sorgere». Se fossero state eseguite le grandi sale nei lati settentrionale e meridionale secondo le indicazioni fornite dalle due linee oblique incroci!Intisi in pianta, i tre intercolumni mediani del primo piano sarebbero stati accecati e la linea di gronda si sarebbe innalzata per la costruzione dell'attico. E l'effetto, forse, non sarebbe stato gradevole.

Lo dimostra con tutta evidenza la tavola XXXIX del Bertotti Scamozzi (1781) che conferisce all'attico un'altezza tale da rendere gravemente disarmonico il complesso, con ciò male interpretando l'alzato del Palladio e confondendo quelle che egli indica – se pur in modo confuso – come colombaie con il supposto rialzo



*Da questa tavola XXXIX del Bertotti Scamozzi (1781) ricaviamo com'egli ritenesse che scuderie ed esedra avessero la medesima altezza del corpo padronale; come chiudesse il lato minore del peristilio nei tre intercolumnni centrali; come in corrispondenza di essi avesse previsto un attico per sviluppare in altezza la grande sala centrale ch'egli credeva di dover dedurre dalle linee incrociantisi nella pianta dei Quattro Libri. Accecando i tre intercolumnni mediani della loggia, riteneva, per ragioni d'indole statica, di dover occludere anche quelli sottostanti.*

dei lati settentrionale e meridionale del cortile interno. L'errore viene ripetuto dal Pane (1961) nella assonometria di p. 31, con l'aggravante, rilevata giustamente dall'Ackerman (1967), che lascia aperti i tre intercolumnni del primo piano. Il Bertotti invece, nel timore che la chiusura di essi avrebbe comportato uno squilibrio statico all'edificio, acceca anche i tre corrispondenti del pianterreno interrompendo così la fluenza spaziale pure di questo.

Diventa perciò tanto più plausibile l'ipotesi – che è un'acuta intuizione – del Gioseffi (1973), il quale, paragonando la pianta di villa Sereno a quella della casa dei Romani ricostruita dal Palladio (L. II, p. 34), ritiene si debbano interpretare come due tablini, privi della quarta parete, le due sale «misteriosissime» «quali in pianta risultano segnate, parte per parte, dall'incrocio delle diagonali», sale che considera come «cenacoli veronesiani... pervii e destinati a feste e banchetti all'aria aperta durante la buona stagione».

Palladio intendeva sviluppare la villa in senso orizzontale scandendola, come abbiamo visto, in tre parti ben distinte: il cortile d'ingresso, fiancheggiato da portici con nel fondo il colonnato del corpo padronale; il cortile interno, circondato da un peristilio continuo; lo spazio definito dall'esedra.

Questa successione di spazi avrebbe esaltato l'effetto scenografico che si sarebbe percepito fin dal primo giungere al cortile d'ingresso e che si sarebbe intensificato negli episodi architettonici successivi, soprattutto sperimentando il percorso itinerante del portico interno e della soprastante loggia, infine dell'edera conclusiva.

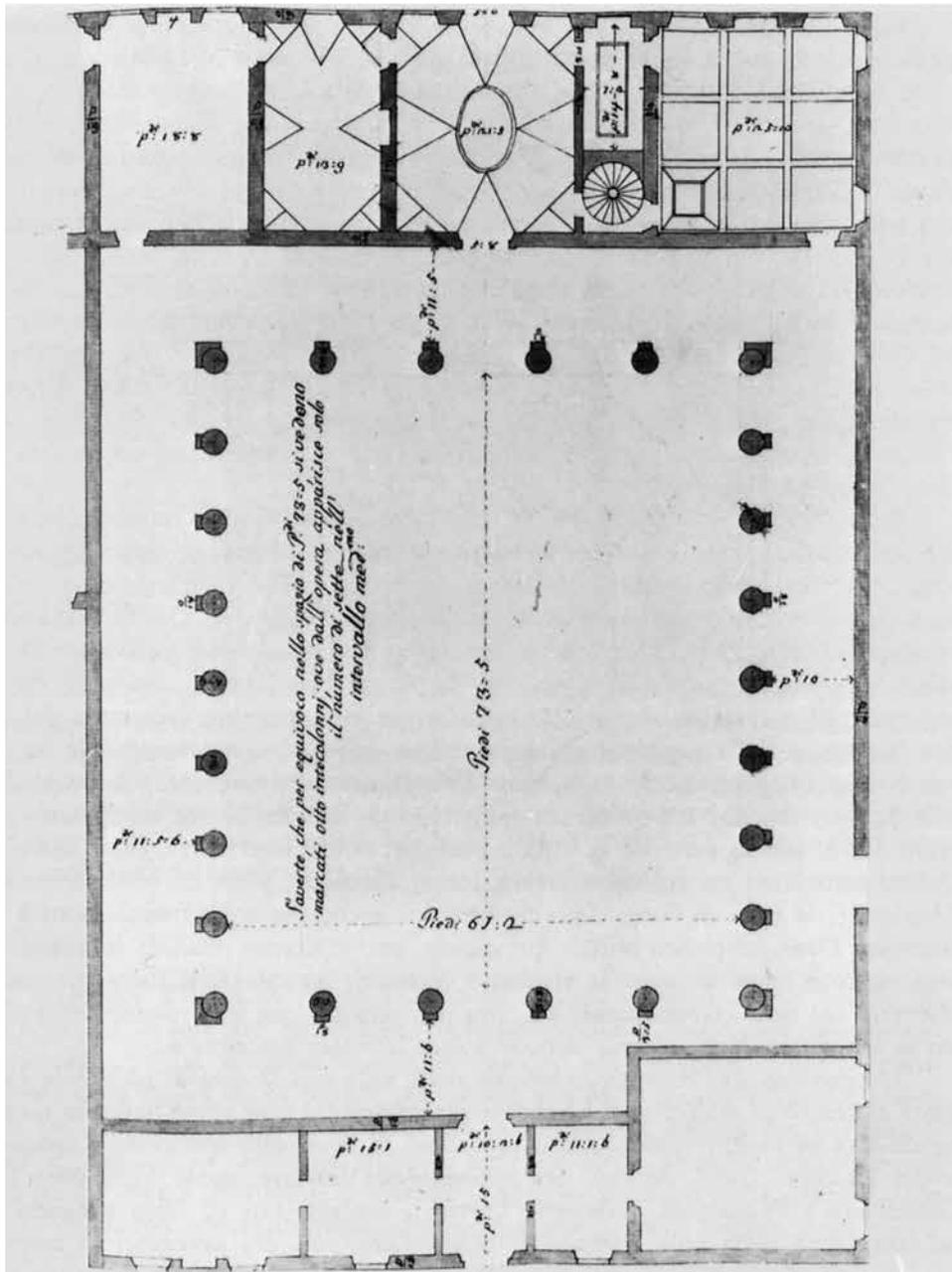
Ne ha ben sottolineata l'importanza J.J. Gloton (1966) laddove scrive che «... Palladio (in villa Serego) reprend ses premières recherches de la villa Thiene de Quinto, peut avant 1550, sur le parti de la villa à plusieurs cours intérieures. Mais alors que Quinto constituait un ensemble stable, fermé, classique, plein de réminiscences de l'Antiquité, la villa de Santa Sofia montre une recherche scénographique tout à fait nouvelle. Dans le projet initial, qui ne fu pas totalement réalisé, le grand axe organise trois cours et invite le visiteur à découvrir les spectacles successifs que lui réservent ces trois compositions, à la fois contrastées dans leur volumes et unifiées par le leit-motiv de la colonne ionique à gros bossages rustiques».

L'architetto non imposta lo schema della villa con la dimora padronale emergente al centro di portici o di barchesse vere e proprie, così come vediamo normalmente ai suoi fianchi, quasi fossero proiezioni di esso nello spazio della campagna o dei giardini: corpi, codesti, ora allineati alla facciata, come nella villa Emo Capodilista a Fanzolo di Veduggio (Treviso); ora arretrati su linea parallela alla facciata, come nella villa Barbaro di Maser (Treviso); ora avanzanti in rapporto alla facciata e curvati a quarto di cerchio, come nella villa Badoer di Fratta Polesine e nelle tavole riproducenti la villa Trissino di Melegnano, la villa Thiene a Cicogna, la villa Mocenigo sopra la Brenta; oppure piegati ad angolo retto (vedi le xilografie delle ville Zeno a Cessalto, Ragona alle Ghizzole, Pojana a Pojana Maggiore, Saraceno a Finale di Agugliaro, Angarano ad Angarano), oppure costruiti a perimetro di un vasto cortile (vedi la xilografia della Pisani a Bagnolo di Lonigo).

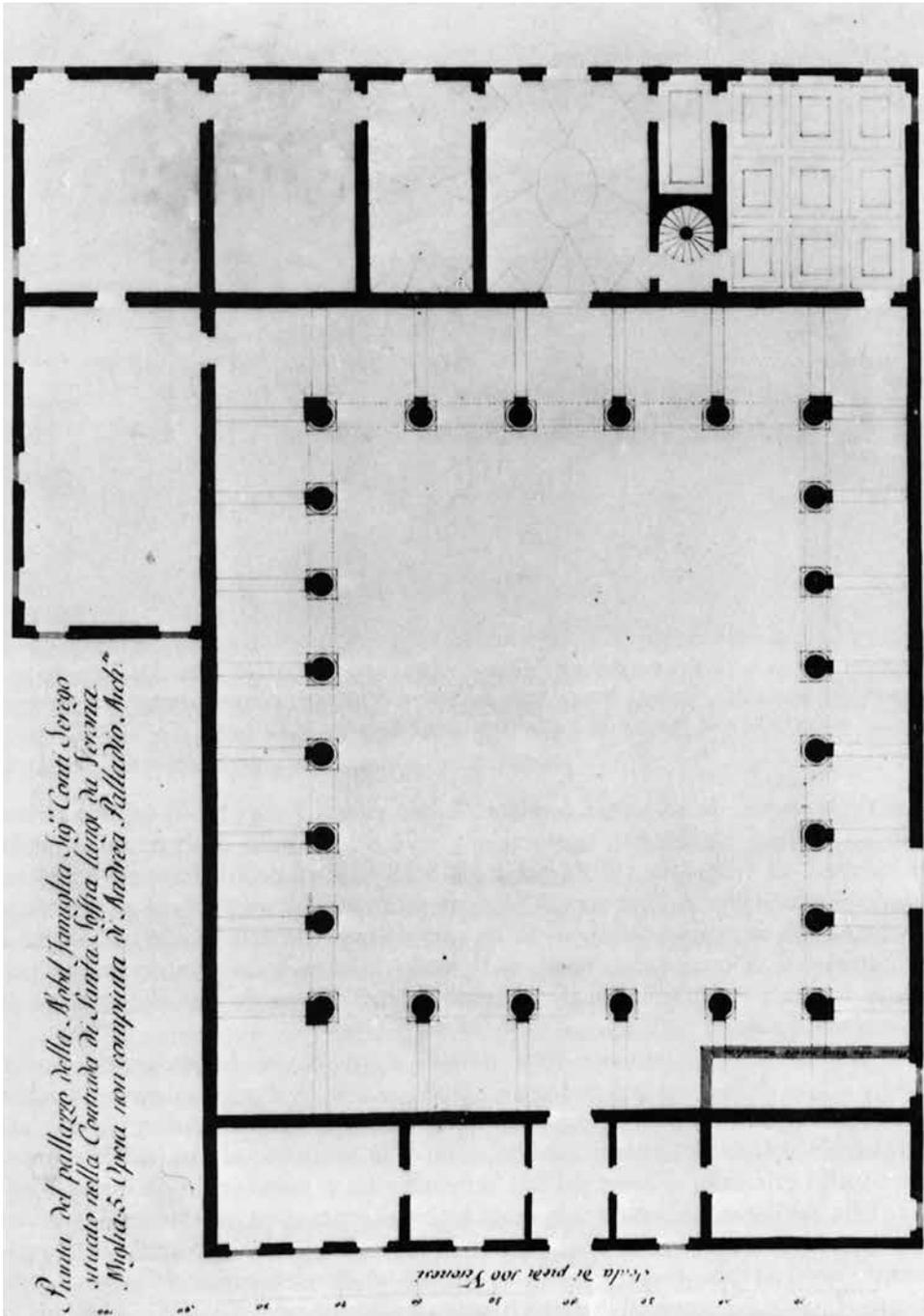
Villa Serego non avrebbe avuto la dimora del signore in posizione centrale e alta così da sovrastare le adiacenze contigue. E ben vide il Pane (1960) quando scrisse che agli schemi planimetrici consueti alle ville del Palladio si sottraggono quelle di Quinto, di Campiglia, di Maser e di S. Sofia: «La distribuzione lungo un portico delle stanze è l'opposto della concentrazione dei vani in un blocco intermedio». Ciò si sarebbe verificato in un solo palazzo di città: quello dei Thiene a S. Stefano di Vicenza, che, come avrò modo di sottolineare più avanti, appartiene, a mio parere, proprio al momento storico nel quale Palladio concepì la villa di S. Sofia.

Se l'insieme architettonico fosse stato eseguito secondo la tavola dei Quattro Libri, il lato della residenza padronale rivolto al cortile d'ingresso non si sarebbe presentato come una vera e propria facciata, ma come semplice raddoppio del lato occidentale del cortile; quindi sarebbe stato della medesima altezza del lato opposto (quello orientale) e forse dei lati settentrionale e meridionale. La parte destinata alla residenza padronale non essendo entità emergente con facciata anteriore e posteriore e non sovrastando, come s'è detto, le altre due porzioni dell'organismo, non avrebbe assunto la forza di polo di condensazione dell'intero complesso.

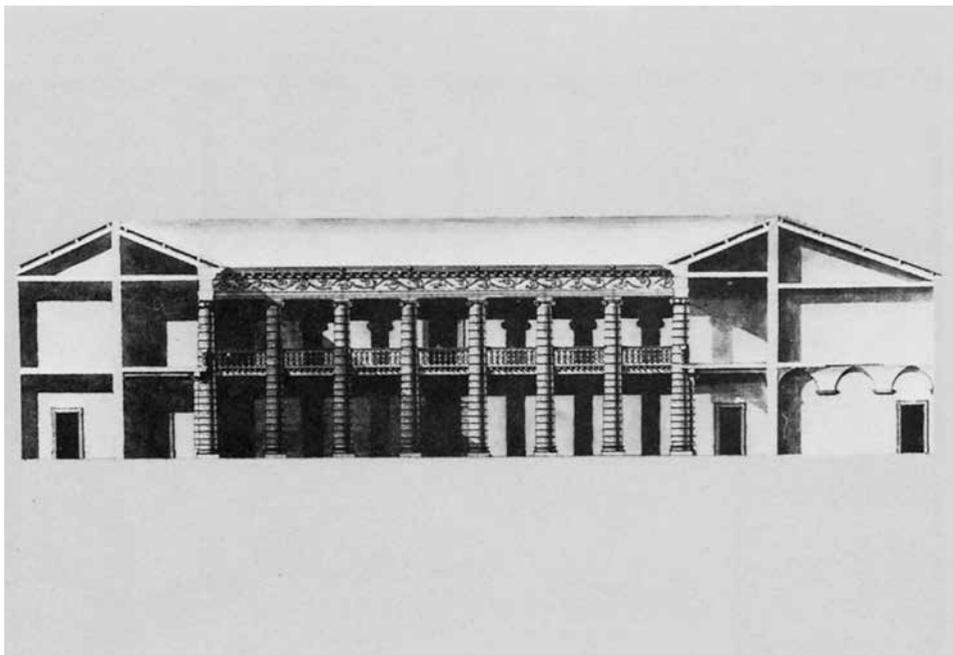
Infatti dal cortile d'ingresso il corpo padronale non si sarebbe mostrato in grado di esercitare una forza centripeta e quindi accentratrice di un edificio largamente articolato, ma soltanto come trama strutturale atmosferica a maglia assai larga, rit-



*Rilievo della pianta del corpo padronale, eseguito da L. Trezza. La parte alta della pianta corrisponde al segmento esistente; la parte bassa corrisponde al settore appena iniziato. Che si tratti di rilievo della realtà effettuale e non di un disegno ideale condotto sulla scorta dei Quattro Libri non può sussistere dubbio alcuno anche se il Trezza indica nove colonne nei lati lunghi. Come si vede, egli fornisce le misure di alcuni vani, del portico e di qualche colonna. Da notare la differenza di profondità tra le stanze del lato settentrionale e quelle del lato meridionale. Singolare la sala in corrispondenza del vertice sud-est del peristilio, che avrebbe sensibilmente e spiacevolmente ristretto il portico.*



Rilievo della pianta della villa, eseguito dal Trezza. L'autore, che onestamente aveva avvertito dell'errore nella precedente, riporta a otto gli intercolumnni del lato lungo. Non segna in questo disegno le misure fornite nella pianta precedente.

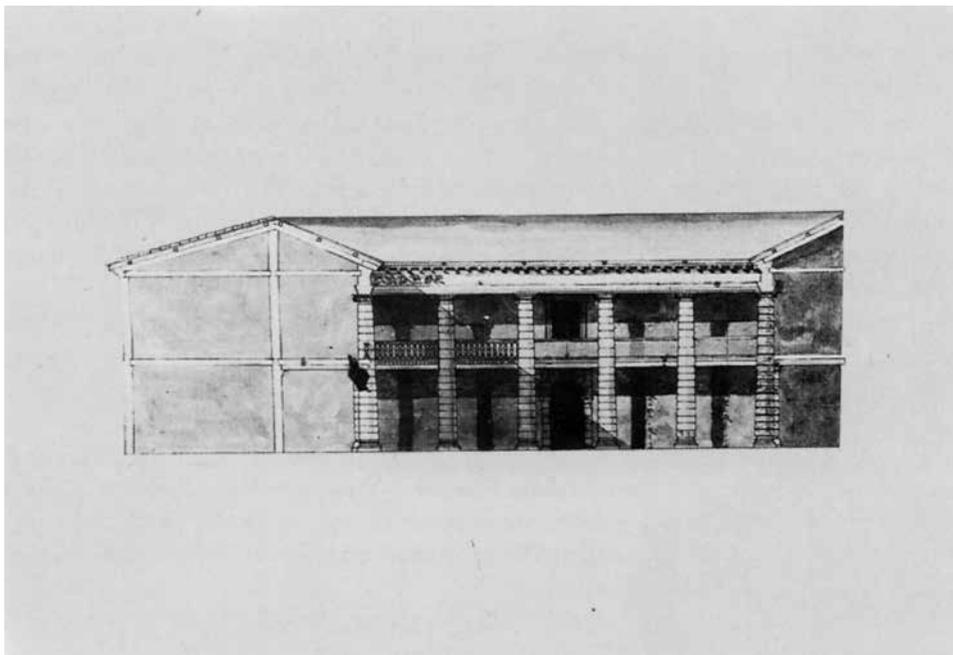


*Rilievo eseguito da L. Trezza, con l'alzato del lato occidentale e sezione del lato settentrionale (a destra) e di quello meridionale (a sinistra). Nota il fregio dell'ordine, le protomi leonine nella sommità della cornice della trabeazione e la frangia delle mensoline sotto i balaustri della loggia.*

mata da colonne rustiche di modulo gigante; le quali, diverse per altezza dai pilastri dei portici delle scuderie e con ritmo diverso da questi, avrebbero elevato il discorso architettonico ad aulica solennità.

Concludendo: la dimora del signore non si sarebbe affacciata a quel cortile come un'architettura in sé conclusa, quale sarebbe potuta essere una facciata a sviluppo definito e coronata dal consueto frontone triangolare, ma come una sequenza di strutture reggenti, comprensive di portico e loggia, a preludio di quanto il visitatore avrebbe trovato entrando nel cortile interno. Qui l'immagine si sarebbe quadruplicata nel rettangolo chiuso, con lati a spessore ineguale: quello d'ingresso con il colonnato ripetuto nel versante esterno; i due lati minori – con portico certamente continuo, ma con loggia probabilmente interrotta (vedi sopra) – più stretti; a spessore ridotto di due terzi – senza stanze al pianterreno e al primo piano – il lato orientale. Ammesso e non concesso, come s'è visto, che le due linee incrociantsi, ben leggibili nella pianta dei lati minori, siano da interpretarsi, stando al Bertotti e al Pane, quale indicazione di un ambiente al primo piano molto largo e alto – comprensivo cioè della larghezza della loggia e delle stanze su questa affacciate – la sopraelevazione che ne sarebbe derivata non avrebbe modificato la sostanza dell'invenzione del Palladio.

Il rialzo della linea di gronda in corrispondenza dei tre intercolumni centrali avrebbe in ogni caso mantenuto all'intero organismo lo sviluppo orizzontale con



*Rilievo eseguito da L. Trezza, con l'alzato del lato settentrionale e sezioni del lato occidentale (a sinistra) e del lato orientale (a destra). Nella tavola il Trezza disegna singoli elementi architettonici di cui fornisce anche le misure. Assume importanza il fatto che egli dia anche le misure del plinto delle colonne di modulo gigante, che non corrispondono a quelle del plinto attuale.*

continuità di sequenze: scuderie e dimora signorile – corpi, questi, congiunti – e, infine, l'esedra, corpo staccato sia pur per breve intervallo. Sarebbe stato comunque inevitabile che l'organismo architettonico obbedisse al principio dell'assialità, condizione inderogabile d'ogni espressione classica: infatti la mezzeria del cortile d'ingresso avrebbe coinciso con l'intercolumnio mediano del lato occidentale della residenza signorile rivolto al cortile stesso; con gli intercolumni centrali dei lati maggiori del cortile interno; infine con l'intercolumnio centrale dell'esedra.

Se visto nella sua interezza da nord e da sud, il complesso di villa Serego avrebbe mostrato invece la diversa altezza delle tre volumetrie <sup>(?)</sup>: minori quelle delle scuderie e dell'esedra, nettamente maggiore quella del «quadrilatero» residenziale,

<sup>(?)</sup> Il Bertotti Scamozzi (1781, tav. XXXIX) interpreta non correttamente la xilografia dei Quattro Libri portando alla medesima altezza della dimora padronale sia i corpi delle scuderie, sia quello dell'esedra. L'altezza delle scuderie, chiaramente indicata dal Palladio, sarebbe stata nettamente inferiore a quella della dimora padronale; ciò avrebbe consentito ad essa di emergere con deciso spicco. Ed è plausibile l'ipotesi che l'altezza del pilastro parastatico del cortile interno fosse uguale all'altezza delle colonne dell'esedra: quindi l'altezza del portico dell'esedra sarebbe stata uguale a quella del portico del peristilio.

i cui fianchi – fossero nutriti di bugne rustiche <sup>(10)</sup> per stabilire omogeneità di epidermide con le colonne del cortile, fossero a superficie liscia con bugne rustiche soltanto a cornice delle finestre – non avrebbero potuto in alcun modo surrogare una facciata e diventare il perno di una composizione bilanciata, le scuderie essendo più lunghe dell'esda e questa essendo ad andamento inflesso, quindi in un certo senso sfuggente.

Consideriamo un altro aspetto dell'invenzione di villa Serego, per cui si constata come essa diverga dalla tipologia più consueta – non dico costante – al Maestro vicentino in rapporto sia alle ville soltanto ideate, sia alle poche compiute. Il fatto che le due adiacenze fiancheggianti il cortile d'ingresso siano state previste come scuderie (e di scuderie parla anche il Bertotti, 1781, To. III, p. 41) e non come barchesse sottrae la fabbrica di S. Sofia allo schema che l'Artista aveva creato e nel quale va riconosciuta l'idea forza della villa palladiana: vale a dire lo stretto annodamento del corpo padronale con le adiacenze riservate alle abitazioni dei contadini, ai magazzini, ai fienili, alle stalle, ecc.

Si è indotti a presumere, per logica conseguenza, che le costruzioni chiamate ad assolvere alle esigenze della tenuta agricola esistessero in vari punti di essa; il che dovrebbe rispondere ad un dato di fatto, spiegabile con l'esistenza di una villa precedente <sup>(11)</sup> al segmento realizzato da Marc'Antonio Serego su disegno del Palladio. Villa che, in ossequio alla tradizione quattrocentesca veneta o comunque prepalladiana, doveva presentarsi come dimora padronale nettamente staccata da ogni altra costruzione che fosse connessa con la vita e l'attività dei dipendenti.

L'architetto quindi doveva sentirsi libero dall'impegno di costruire le barchesse, impegno da lui enunciato come norma <sup>(12)</sup> laddove scrive: «I coperti per le cose di Villa si faranno avendo rispetto alle entrate, à gli animali, & in modo congiunte alla casa del padrone, che in ogni luogo si possa andare al coperto: acciò che nè le piogge, nè gli ardenti Soli della State li siano di noia nell'andare à vedere i negotij suoi: il che sarà anco di grandissima utilità per riporre al coperto legnami, le infinite altre cose della Villa, che si guasterebbero per le piogge, e per il Sole». A meno che gli stessi committenti non desiderassero tener separate le due parti : la loro dimora dalle barchesse.

---

<sup>(10)</sup> Il Bertotti (1781, tavole XXXVIII e XXXIX) riteneva che tutto l'esterno della villa sarebbe stato a bugne rustiche. L'opinione è condivisa dal Pane (1961, p. 230): «... non si può negare che Bertotti abbia avuto ragione ad estendere, nelle sue tavole, le bozze rustiche a tutte le altre colonne ed ai muri esterni, malgrado che, nei Quattro Libri, non si ritrovi alcun cenno in proposito; d'altra parte, basterebbe osservare che, se è rustico lo spazio interno del cortile, a maggior ragione dovrà esserlo l'esterno, così come si vede nel palazzo Thiene». Infatti coerenza stilistica avrebbe imposto il paramento bugnato in tutte le pareti esterne. Se ne ebbe piena conferma dalle prove realizzate nel modello ligneo (Cevese, 1976, p. 46, foto 62).

<sup>(11)</sup> Si può ritenere che essa fosse quel «palacium magnum cum domibus muratis, copatis et solaratis, cum stallis magnis, cum una columbaria magna alto de muro ...», stando al documento riportato dal Sancassani (1975).

<sup>(12)</sup> A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Libro Secondo, p. 46.



*A. Palladio: la metà realizzata del cortile interno della villa. Trabeazione e tetto, in corrispondenza delle fronti dei due "bracci", non sono interrotti. Il corpo di fabbrica a sinistra è forse il frutto di radicali trasformazioni e di ampliamenti di strutture preesistenti. La torretta con la terrazza sembra un'aggiunta assai tarda, probabilmente dovuta al Trezza (primi decenni dell'Ottocento).*

A questo punto, quindi, sorge l'interrogativo se Palladio abbia potuto operare una libera scelta o se, invece, sia stato condizionato dalla volontà altrui. Progettando un tale complesso l'Artista sembra aver voluto proporre per un patrizio della terraferma veneta uno schema liberamente composto su quello delle case private degli antichi Romani (Libro Secondo, pp. 33-35) e dei Greci (Libro Secondo, pp. 43-44) e della Casa di Villa degli Antichi (Libro Secondo, Cap. XVI, pp. 69-70).

Nelle piante delle case dei Romani e dei Greci e della Casa di Villa degli Antichi, Palladio aggrega l'organismo attorno a due cortili, il maggiore dei quali è sempre il più interno, e sviluppa tutt'attorno la sequenza dei vani, direttamente collegandoli l'uno all'altro, ma disobbligandoli al pianterreno per mezzo dei portici e, al primo piano, per mezzo di logge (casa privata degli antichi Romani); mentre nella casa dei Greci la sequenza dei vani di uguale altezza si limita al solo pianterreno, come si sarebbe dovuto verificare – secondo l'Architetto – nella Casa di Villa degli Antichi, della quale fornisce un disegno estremamente ambiguo, quindi per nulla credibile, dato ch'egli traccia la linea del tetto, di metà del corpo attorno al cortile, molto più alta della prima metà.



*Particolare dei due ultimi intercolumni della loggia nel lato orientale del segmento eseguito. La foto mostra chiaramente il capitello dell'ultima colonna con la voluta angolare rivolta al cortile interno. È evidente che codesto capitello è qui impiegato in modo del tutto improprio. Merita particolare attenzione l'estrema finezza delle sagome che costituiscono i tre elementi della trabeazione.*

Sta di fatto, comunque sia, che il cortile d'ingresso di villa Serego avrebbe assunto le connotazioni del cortile Rhodiaco quale Palladio descrive al Cap. XI, p. 43 del Libro Secondo. Si è indotti quindi a pensare che proprio all'indomani del suo primo viaggio a Roma, compiuto com'è noto nel 1541, si fosse impegnato a recuperare l'impostazione planimetrica e le forme della casa dei Romani e della casa di Villa degli Antichi, direttamente derivandola dai resti da lui indagati e forse già rilevati, e quindi non desunta soltanto dall'insegnamento vitruviano.

Non è da escludere, pertanto, che l'artista fosse dapprima teso ad un ricupero puramente teorico e che in un secondo tempo si ripromettesse di approfondire e



*Si osservi come le colonne di questa breve fronte – identica a quella del lato opposto – abbiano il capitello ruotato in rapporto a quello delle altre colonne del peristilio, e quindi rivolto a mezzogiorno come se fosse il capitello di strutture conclusive.*

di chiarire ogni problema, così da essere in grado, se mai l'occasione si offrisse, di elaborare un progetto, il quale soprattutto della casa di Villa degli Antichi desse un'immagine ammodernata e quindi realizzabile.

E a Marc'Antonio Serego quell'immagine presentò nella speranza di tramutarla in realtà: a quel Marc'Antonio ch'era personaggio eminente del patriziato veronese, proprietario di un fondo sul quale intendeva costruire la dimora di campagna e nel quale sopravvivevano ancora reliquie antiche <sup>(13)</sup> a riprova delle presenze romane nel territorio nel quale si proiettava la romanità del capoluogo.

Per trovare analogie di composizione dobbiamo guardare alla tavola del Trattato che riproduce pianta e alzato di villa Thiene a Quinto Vicentino <sup>(14)</sup>; villa concepita molto probabilmente tra il 1542 e il 1546, nell'arco di tempo cioè nel quale Andrea Palladio diede i disegni a Marc'Antonio e Adriano Thiene per la loro principesca dimora di città.

Se priva di cortile d'ingresso <sup>(15)</sup>, villa Thiene, al pari della Serego, si sarebbe raccolta attorno ad un cortile interno, anche se radicalmente diversa sarebbe stata per strutture ed elementi formali. Pure villa Thiene si sarebbe sviluppata orizzontalmente e la parte residenziale sarebbe stata nettamente separata da quella destinata alle esigenze della tenuta agricola: altro aspetto, questo, che accomuna le due invenzioni, prive entrambe di un corpo centrale emergente e delle barchesse ai lati.

La concezione della villa di Quinto Vicentino avrebbe offerto al Palladio la possibilità di riproporre per la seconda volta, e in versione totalmente libera, l'impostazione della casa degli Antichi, ch'egli avrebbe combinato con l'impianto compositivo degli edifici termali.

Questa duplice ripresa in chiave «moderna» della casa degli Antichi – a Quinto e a S. Sofia – induce, con forza non inferiore a quella d'ogni altra considerazione, a riportare il progetto per i Serego agli anni 1541-1542, ad un momento cioè immediatamente successivo al tanto atteso incontro con le rovine di Roma, suscitatrici di infinite idee anche nello stato di estrema fatiscenza in cui Palladio ebbe a trovarle. Come abbiamo detto, proprio nel 1542 l'Artista doveva essersi impegnato a elaborare il progetto del palazzo di città per i committenti della villa di Quinto, palazzo nel quale vediamo pure trionfare il bugnato rustico nell'alta fascia esterna del pianterreno e nei pilastri del cortile, cui ben s'accordano i fusti a superficie rustica dell'atrio tripartito <sup>(16)</sup>.

<sup>(13)</sup> A. PALLADIO, *cit.*, L. II, p. 66: «Fù questo luogo per la sua amenità le delizie dei Sigoori dalla Scala, e per alcuni vestigij, che vi si veggono, si comprende che-ancho al tempo de' Romani fu tenuto da quegli antichi in non picciola stima».

<sup>(14)</sup> Analogie stilistiche con villa Thiene qì Quinto Vicentino sono già state sottolineate da Lukomski (1926), Pane (1960), Pane (1961), Gloton (1966), Cevese (1973), Zocconi (1974), Fairbairn (1975), Marini (1980).

<sup>(15)</sup> Il lunghissimo prospetto di villa Thiene sarebbe stato rivolto ad una strada di tracciato assai antico e quindi non sopprimibile; su essa guarda il frammento eseguito. La strada è indicata anche nel disegno del Worcester College di Oxford, H.T. 89 (Harris, 1971; Cevese, 1973, p. 57; Puppi, 1973, p. 263).

<sup>(16)</sup> Le affinità tra palazzo Thiene e Villa Serego sono state messe sempre in evidenza dalla critica:



*Scorcio del portico del lato settentrionale. In primo piano, il doppio pilastro parastatico in corrispondenza della colonna angolare. Si notino le basi semplificate dei pilastri e quelle sagomate delle colonne; basi formate di un sol pezzo. Sui capitelli dei pilastri s'impostano le travi maggiori del soffitto ligneo.*

È questo anche il periodo al quale risalgono progetto e inizio dei lavori di villa Pisani a Bagnolo di Lonigo, nella cui facciata rivolta al fiume il bugnato degli archi e delle lesene che ad essi si alternano ha un acceso vigore, certo non paragonabile a quello delle colonne giganti di S. Sofia. E anche per la villa di Bagnolo Palladio concepisce uno spazio chiuso: quel vasto cortile rettangolare simile ad un foro romano – di 15 intercolumni nel lato lungo occidentale, di 8 o 9 nei lati brevi – che sarebbe stato dominato dal prospetto della residenza signorile caricata dai segni templari: cioè dal pronao aggettante e dal frontone triangolare che lo suggella, esplicito omaggio dell'Artista all'architettura classica.

La concezione di villa Pisani, scaturita nella fantasia del Maestro subito dopo il ritorno dal primo approccio alle antichità di Roma, potrebbe essere un'indiretta conferma della validità di una datazione anticipata di villa Serego a S. Sofia.

Né va dimenticato che nel medesimo 1542 avvengono l'incontro tra Palladio e Giulio Pippi, e, più importante ancora, il viaggio dell'Architetto veneto a Mantova, dove ha modo di vedere le opere dell'artista romano, il quale era portato per un verso alle superfici scabre di colonne a fusti rustici e di bugne vigorosamente rustiche, per altro verso a decorazioni minute e raffinate. Del che aveva dato prova evidente negli esterni, nel cortile e nelle colonne dell'atrio ovest di palazzo Te, e così pure nel cortile della Cavallerizza in Palazzo Ducale.

Anche a villa Serego vediamo coesistere due atteggiamenti espressivi antitetici: nel rustico esasperato delle colonne di modulo gigante e nella raffinatezza più forbita delle loro basi, dei loro capitelli jonici, delle basi e dei capitelli dei pilastri parastatici, ma soprattutto del fregio continuo dell'alta trabeazione.

Pertanto il Palladio sembra entrare in piena sintonia con i modi di Giulio Romano piuttosto che con quelli di Michele Sanmicheli; appare infatti forzato il paragone delle colonne di S. Sofia con le semicolonne, pure di modulo gigante ma a superficie appena increspata, del prospetto di Porta Palio rivolto alla città. Il rustico accentuatamente manieristico, caricato di quell'aspro senso materico spinto fino ai limiti del plausibile che costituisce la forza espressiva, potremmo dire espressionistica, delle colonne di S. Sofia <sup>(17)</sup>, non ritroviamo nei racchi raggentiliti della cele-

---

Lukomski («La ressemblance de ces colonnes avec celles de la cour du palais Thiene à Vicence est frappante. Dans l'ensemble il est d'ailleurs curieux de constater la similitude d'architecture du palais Thiene, si diilèrent des autres palais de cet architect, avec celle de la villa à S. Sophie elle meme du type ordinaire des villas de Palladio. Il y a là, semble-t-il, pénétration des conceptions de l'artiste en matière de villas et de palais, et S. Sophie en garde de ce fait un cachet assez particulier»); Pane (1948); Pane (1960); Pane (1961); Dalla Pozza (1964-65); Magagnato (1966): «Questo momento di vivo interesse del Palladio per il modo rustico – certo la manifestazione più schietta di adesione ai motivi del manierismo mantovano e veronese – trova in palazzo Thiene il monumento esemplare che ha come unico parallelo il progetto più tardo della villa Serego a S. Sofia di Pedemonte»; Cevese (1973); Forssman (1981).

<sup>(17)</sup> La genesi di questo bugnato potrebbe andar ricercata nei pilastri interni a bugne fortemente irregolari e aspre dell'Arena e in quelle che dovevano costituire gli archi del portico del teatro romano a livello dell'Adige. Non è stata poi riconosciuta un'eventuale influenza che sul Palladio avrebbero potuto esercitare il quarto e il terzo libro di Sebastiano Serlio, proprio nella scelta di un bugnato tanto impetuoso (vedi, ad esempio, nel terzo libro la tavola a p. 84 dell'edizione del 1619). Sappiamo che il



*Particolare del pilastro parastatico in corrispondenza della colonna angolare. È evidente che i blocchi rustici sono stati ricavati da un solo pezzo. Osserva la differenza tra la superficie aspra delle bozze e quella levigata del capitello dalle multiple modanature.*

berrima porta veronese, il cui progetto dovrebbe risalire ad anno successivo al 1542.

Come s'è detto, la rude violenza dei fusti giganti di S. Sofia non si ripresenterà più nella produzione dell'Architetto vicentino, né in quella della maturità, né in quella degli ultimi anni di vita. È un'esperienza che si ferma all'evento di S. Sofia, anche se altre ville l'Artista fu chiamato a erigere in ogni parte del Veneto, nelle quali poteva ricorrere alle «pietre non polite, come pare ricerchi la Villa, alla quale si convengono le cose piuttosto schiette, e semplici, che delicate».

Troveremo analogia di sentire nelle lesene rustiche dell'Arco Bollani di Udine, opera del 1556, e nelle semicolonne della facciata su strada di palazzo Antonini (1550 c.-1556) della medesima città<sup>(18)</sup>. Ma le lesene dell'Arco Bollani e le semicolonne di palazzo Antonini trattate ad ampie scheggiature – forse rispondenti ad un gusto e ad una usanza propri del lapicida friulano – non hanno l'impeto e la irregolarità dei conci fortemente arrotondati delle colonne di villa Serego. Le quali, forse, esercitarono una qualche influenza sull'architettura contemporanea fuori del Veneto: infatti sembra che Bartolomeo Ammannati le abbia avute presenti allorché nel 1560 progettò le colonne del portico nel cortile di Palazzo Pitti.

Ed è pur significativo il fatto che una struttura simile – colonne di modulo gigante concepite a reggere un'alta trabeazione e provviste di pilastri parastatici che concorrono a reggere la loggia del piano nobile – si ripresenti nell'invenzione, purtroppo non realizzata, del palazzo per Iseppo da Porto (l'attuale palazzo Da Porto Festa a Vicenza), invenzione da riportare assai verosimilmente ad un anno compreso tra il 1542 e il 1545, quando il committente del Palladio prese in moglie Livia Thiene, sorella di quei Thiene, Marc'Antonio e Adriano, che, come abbiamo visto, s'erano rivolti al Palladio probabilmente nello stesso 1542 per il palazzo a S. Stefano di Vicenza e forse nel medesimo anno per la villa di Quinto Vicentino.

E anche nell'impostare la pianta del palazzo per Iseppo da Porto il Maestro sembra riappropriarsi dello schema compositivo della casa dei Greci. Questo costante riandare a esperienze antiche e questo desiderio di riproporle, sia pur in termini nuovi, per vederle ridiventare realtà e non più per vagheggiarle come immagini di fatti irrimediabilmente perduti, diventano, a mio parere, ulteriori prove convincenti per una retrodatazione di villa Serego.

Esaminando attentamente pianta<sup>(19)</sup> e alzato nella xilografia dei Quattro Libri, non è dato di capire dove sarebbero dovute sorgere le torri colombaie: se alle estremità del lato occidentale della dimora signorile, o se attestate all'inizio dei corpi avanzanti delle scuderie. Mentre parrebbe doversi escludere la prima ipotesi, sem-

---

quarto fu pubblicato nel 1537 e il terzo nel 1540 (S. SERLIO, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva*, Venetia, 1619).

<sup>(18)</sup> A sottolineare le affinità del carattere «del tutto insolito» di villa Serego con quello delle opere friulane fu soprattutto il Pane (1960; 1961). Le sue osservazioni vennero riprese dalla critica che s'interessò, anche se marginalmente, alla villa di Pedemonte.

<sup>(19)</sup> Sulle incongruenze tra la xilografia dei Quattro Libri e il frammento eseguito, Bertotti (1781) non mancò di pronunciare un giudizio assai severo particolarmente per quanto si riferisce alla pianta della porzione costruita ch'egli trovò «mostruosamente discordante nelle sue parti dal Disegno che ne ha pubblicato il Palladio».



*Il particolare di una colonna di modulo gigante del peristilio. Osserva la musicale modulazione della base e la levigata superficie delle sue sagome che contrasta con la rusticità dei rocchi bugnati. È credibile che il plinto sia stato in parte interrato (vedi il disegno del Trezza: fotografia 15).*

brerebbe convincente la seconda, che le alternative consentite dalla scomposizione e dalle sostituzioni di parti del modello ligneo accreditano come quella più valida.

Sorgendo all'inizio delle scuderie, e quindi in esse parzialmente incorporate, avrebbero inquadrato nel modo più efficace il cortile d'ingresso, la prospettiva dei portici laterali e il lato del corpo padronale, correggendo anche l'orizzontalismo insistentemente ribadito dell'intero complesso: torri, più che colombaie, «a guardia» dell'ingresso, alte, snelle, ma forti a guisa di baluardi di difesa, gradite forse ai padroni di casa come allusioni ai segni della dimora turrata che contraddistingueva quella del signore investito di potestà feudale; utili altresì per l'allevamento dei colombi che procuravano carne prelibata alla mensa del padrone.

E ben sappiamo come nell'architettura antica l'utile non andasse mai disgiunto dai valori ideali, assicurando quell'equilibrio tra spirito e materia che dava sicurezza e tranquillità al vivere d'ogni giorno.

La tavola del Trattato non chiarisce se i portici delle scuderie dovessero essere a strutture curvilinee o architravate: indica però come elementi portanti pilastri a sezione rettangolare. E ben sappiamo come il Palladio impiegasse il pilastro a sezione rettangolare quando intendeva comporre una sequenza d'archi <sup>(20)</sup>: lo dimostrò a villa Emo Capodilista a Fanzolo di Vedelago, a villa Barbaro di Maser, nel cortile di palazzo Thiene a Vicenza, nel cortile del convento della Carità a Venezia, nelle fronti dei portici a quarto di cerchio di villa Badoer a Fratta Polesine, ecc. ecc.

Impiega, invece, la colonna <sup>(21)</sup> – l'elemento più espressivo dell'ordine – quando intendeva comporre la struttura trabeata o realizzare l'immagine della triplice apertura della serliana. Alla luce di questa prassi, è da ritenere pertanto che i portici

<sup>(20)</sup> Ne sono testimonianza: la facciata di palazzo Civena Trissino; il cortile di palazzo Thiene, ora della Banca Popolare di Vicenza; le barchesse di villa Emo Capodilista a Fanzolo di Vedelago; i portici di villa Barbaro a Maser; la facciata sul fiume di villa Pisani a Bagnolo di Lonigo; la facciata delle ville Saraceno a Finale di Agugliaro, Caldogno, Marcello Curti a Bertesina; la facciata posteriore di villa Zeno a Cessalto; le fronti dei portici a quarto di cerchio di villa Badoer a Fratta Polesine; i voltatesta del portico e della loggia superiore nella facciata settentrionale di villa Cornaro a Piombino Dese; i voltatesta dei quattro pronai della Rotonda e quelli di palazzo Chiericati a Vicenza; il lato costruito del convento della Carità a Venezia; il pianterreno della facciata sul cortile di palazzo Barbaran da Porto; l'elemento mediano della facciata sul giardino di palazzo Thiene Bonin a Longare; la triade mediana del prospetto anteriore di villa Godi a tonedo; la serliana dissociata di villa Pojana a Pojana Maggiore. Nelle Logge della Basilica di Vicenza, l'arco poggia su due colonne binate in profondità equivalenti allo spessore di un pilastro.

<sup>(21)</sup> Le colonne in Palladio reggono la trabeazione sia quando sono a tutto tondo, sia quando s'addossano alla parete: vedi la facciata sul giardino di palazzo Antonini (a tutto tondo), vedi, del medesimo palazzo, la facciata anteriore rivolta alla pubblica via (semicolonne addossate alla parete); i due ordini di palazzo Chiericati; il portico di palazzo Valmarana Braga; i due ordini nel cortile di palazzo Barbaran da Porto; la fronte dei pronai della Rotonda e di villa Cornaro a Piombino Dese; il pronao della facciata settentrionale della Malcontenta; quello di villa Badoer a Fratta Polesine; di villa Emo Capodilista a Fanzolo. Passando alle tavole dei Quattro Libri: vedi villa Mocenigo a Marocco; Ragona alle Ghizzole; Trissino a Meledo; Repeta a Campiglia; Thiene a Cicogna; Sarego alla Miega; vedi ancora i palazzi per Francesco e Lodovico Trissino, per Gian Battista dalla Torre, per Gian Battista Garzadore; vedi poi le barchesse nelle tavole del Trattato. Per le semicolonne reggenti la trabeazione, vedi le chiese di S. Giorgio e del Redentore e il convento della Carità.

delle scuderie di S. Sofia fossero stati pensati a strutture curvilinee <sup>(22)</sup>: scelta forse ben meditata per differenziarle in modo più netto dalle strutture trabeate del corpo padronale. Però va anche detto che la struttura trabeata, collegandosi a quella del lato di fondo del cortile, avrebbe garantito coerenza di andamenti compositivi di certo gradita all'occhio del visitatore.

Quanto all'altezza delle scuderie e quindi alla loro volumetria, l'alzato offerto dalla tavola del 1570 sembra chiarirla senza possibilità di dubbio. Lo spiovente esterno del loro tetto appare nettamente più basso del corpo padronale.

Stando alle testimonianze del Sette e dell'Ottocento <sup>(23)</sup> e ai reperti messi in luce nel 1960-61 dal compianto Ing. G. Boccoli, risulta accertato che si erano poste le basi delle colonne giganti anche dell'altra metà del peristilio e nel contempo si era iniziata la costruzione dei muri perimetrali e di quelli interni per addivenire al completamento del corpo padronale.

Quindi sorgono perentorie le domande: quando e perché furono sospesi i lavori?; perché le colonne angolari «interne» degli attuali «bracci» avanzanti presentano un capitello ruotato in rapporto a quello delle altre e con la voluta angolare – uguale a quella della colonna ai vertici del semirettangolo eseguito – rivolta, nella colonna di destra, a nord-ovest, e in quella di sinistra a nord-est?

E perché anche il capitello delle colonne angolari «esterne» delle brevi fronti ha le volute rivolte a mezzogiorno come se tali colonne fossero strutture conclusive di un discorso compositivo definitivamente assestato? E come mai tetto e trabeazione non sono interrotti? E non risultano pure strane, in quanto non previste dalla tavola dei Quattro Libri, le colonne angolari «esterne» composte di tocchi irregolari come le altre?

Queste colonne sarebbero in effetti spiegabili soltanto con la decisione di sospendere i lavori e di dare compiutezza compositiva e quindi estetica alle due brevi fronti. Assai probabilmente in entrambe le colonne angolari – vuoi «interne», vuoi «esterne» – si misero in opera capitelli già scolpiti, anche se non pertinenti alla posizione dei fusti, per sfruttare cioè manufatti già esistenti onde evitare spese aggiuntive. Non è chi non veda come l'intercolumnio delle due brevi fronti sia di larghezza nettamente superiore agli altri <sup>(24)</sup> e come risulti disarmonico in rapporto

<sup>(22)</sup> Nella tavola XXXIX del Bertotti (1781) e nell'assonometria del Pane (1961, p. 231) constatiamo come entrambi proponano gli archi per le scuderie.

<sup>(23)</sup> Il Muttoni (1740) dichiara: «Le Colonne ad oriente e occidente sono bensì ritte, e poste a' loro luoghi, ma non servono a verun uso, perché non sostengono fabbriche di nessuna sorta. Delle colonne poi a astro non si vedono se non le basi». Il Trezza (ms. 1010, tavole 72-73; presso Biblioteca Civica di Verona) ebbe modo di misurare il diametro dei rocchi più bassi dei fusti, nonché lo spessore dei muri perimetrali dei lati iniziati. Ciò dà conferma che il perimetro del peristilio era già stato definito. Vedi, a tal proposito, il disegno di Z.F. Galesi, riprodotto dal Sancassani (1975). Il Gazzola (1960) scrive che Scipione Allegri Zorzi smontò «le colonne dell'atrio (sic) meridionale per utilizzarle come materiale per la costruzione di una cantina che fu costruita in prolungamento verso occidente di quella che fu l'ala meridionale (sic). Ancora sotto il terreno tuttavia sono celate le basi delle colonne, ecc.». Vedi anche Zorzi (1968, p. 118).

<sup>(24)</sup> Gli intercolumni tra gli assi delle colonne nelle due brevi fronti dei lati orientale e occidentale misurano m. 5,38, mentre quelli tra gli assi delle colonne nei lati suddetti misurano m. 3,70; infine gli intercolumni tra gli assi delle colonne del lato settentrionale misurano m. 4,36.

alle dimensioni delle due colonne. Il che diventa ulteriore prova del ridimensionamento del progetto iniziale, già per metà realizzato e per l'altra metà impostato in pianta e poi purtroppo abbandonato.

Forse la sospensione dei lavori va imputata oltre alle difficoltà inerenti la divisione dei beni fra tanti eredi, alla differenza di cultura, di aspirazioni, di convinzioni, di comportamento tra padre e figli. Dalle crisi generazionali difficilmente si potevano salvare imprese edilizie impostate sulla base di progetti imponenti e certo molto ambiziosi: imprese che, una volta iniziate, si sarebbero concluse nel corso delle generazioni portando lustro imperituro al casato.

Il mancato compimento di villa Serego è motivo di profondo rammarico: non soltanto la Valpolicella, ma l'intero mondo civile è stato privato di un'opera d'arte di prima grandezza.

RENATO CEVESE

## BIBLIOGRAFIA

- J. ACKERMAN, *Palladio*, Harmandsworth, 1966, pp. 14, 58, 61, 104.
- J. ACKERMAN, *Palladio*, Torino, 1972, pp. 30, 50, 102.
- J. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, New York-Glückstadt, 1967, pp. 16, 66-68.
- AA.VV., *Testimonianze veneziane di interesse palladiano - Mostra documentaria - Catalogo*, Venezia, 1980, scheda 145, p. 60.
- F. BARBIERI, *Palladio in villa*, in Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura «A. Palladio» (d'ora in avanti Boll. CISA) di Vicenza, XV, 1973, p. 206.
- E. BASSI, *La scala ovata del Palladio nei suoi precedenti e nei suoi conseguenti*, in Boll. CISA, XX, 1978, p. 96.
- O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza, 1781, to. III, pp. 41-42, tavv. 37, 38, 39, 40.
- O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio e le Terme*. nuova edizione italiana sulla vicentinese di Bertotti Scamozzi ampliata e fornita di note da Celestino Foppani, Genova, 1845, III, p. 55.
- G. BIADDEGO, *Nuovi documenti sopra Andrea Palladio che per la prima volta si pubblicano*, 1886, pp. 12 e sgg.
- P. BIEGANSKI, *I problemi della composizione spaziale delle ville palladiane*, in Boll. CISA, VII, 1965, pp. 26, 33.
- E. BIERHAUS RÖDIGER, *Villa Sarego*, in «Palladio 1508-1580 - Architektur der Renaissance - Vorbild für Weinbrenner?». Karlsruhe, 1981, pp. 94-97.
- G.P. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza, 1970, p. 24.
- G. BORELLI, *La società tra crisi e ripresa?*, in «Palladio e Verona» - Catalogo della mostra, Verona, 1980, p. 5.
- G. BORELLI, *Terra e patrizi nel XVI secolo: Marcantonio Serego*, in «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», voll. XXVI-XXVII, 1976-1977.
- L. BORGESSE-R. CEVESE, *L'arte classica e italiana*, Milano, 1963, vol. III, parte II, p. 42.
- A. BRUSCHI, *Roma antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio*, in Boll. CISA, XX, 1978, pp. 22, 23.
- H. BURNS, *Le opere minori del Palladio*, in Boll. CISA, XXI, 1979, p. 17.
- H. BURNS, *I monumenti antichi e la nuova architettura - Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in «Palladio e Verona», Catalogo della mostra, Verona, 1980, pp. 115, 116, 117.
- F. BURGER, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig, 1909, pp. 76-83.
- A. CANOVA, *Palladio. L'opera di Andrea Palladio*, Catalogo della mostra fotografica, Treviso, 1981, pp. 238-239.
- N. CARBONERI, *Il sito degli edifici Secondo i «Quattro Libri» nell'ambito della trattatistica rinascimentale*, in Boll. CISA, XXI, 1979, p. 205.
- R. CEVESE-L. BORGESSE, *L'arte classica e italiana*, Milano, 1963, vol. III, parte II, p. 42.
- R. CEVESE, *Le opere pubbliche e i palazzi privati*, di G. G. Zorzi, in Boll. CISA, VI, 1964, p. 356.
- R. CEVESE, *Proposta per una nuova lettura critica dell'arte palladiana* (Offprint from Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower), Londra, 1967, p. 126.
- R. CEVESE, voce «Palladio», in «Encyclopedia Universalis», Paris, 1972.
- R. CEVESE, *L'opera del Palladio*, in «Palladio, Catalogo della mostra del Palladio», Venezia, 1973, pp. 45, 46, 57-62.
- R. CEVESE, *I modelli della mostra del Palladio*, Venezia, 1976, pp. 40-47.
- R. CEVESE, *L'incompiuta villa Serego di S. Sofia in Valpolicella - Romanità di Andrea Palladio*, in «Il Giornale di Vicenza» e in «L'Arena», terza pagina, 9 marzo 1976.
- R. CEVESE, *Invito a Palladio*, Milano, 1980, pp. 34, 38, 44, 50-55, 67.
- R. CEVESE, *Il Palladianesimo in Italia*, in «Palladio: la sua eredità nel mondo», Venezia, 1980,

- p. 245.
- R. CEVESE, *Il Palladianesimo al tempo di Andrea Palladio*, in «Odeo Olimpico X-XV-XVI», Vicenza, 1983, p. 36, n. 14.
- A. CHASTEL, *L'arte italiana*, Firenze, 1962, parte II, p. 118.
- A. CORBOZ, *L'articolazione verticale degli spazi nelle ville palladiane*, in Boll. CISA, XX, 1978, p. 135.
- M. CRAIG, *L'architettura di ispirazione palladiana in Irlanda*, in Boll. CISA, III, 1961, p. 34.
- L. CREMA, *Il rapporto tra i valori dell'architettura romana e la loro interpretazione da parte di Palladio*, in Boll. CISA, III, 1961, p. 23.
- A.M. DALLA POZZA, *Palladiana X - La villa Pisani di Bagnolo*, in «Odeo Olimpico», Vicenza, 1964-65, pp. 203-216.
- G.B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua Provincia*, Verona, parte II, 1821, pp. 156-157.
- M. FAGIOLO, *Principii prospettico-compositivi dell'architettura di Palladio*, in Boll. CISA, XX, 1978, p. 325.
- L. FAIRBAIRN, *La villa Serego di S. Sofia*, in «Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard» - Catalogo della mostra a cura di H. Burns, Londra, 1975, pp. 201-202.
- P. FANCELLI, *Palladio e Praeneste: archeologia, modelli, progettazione*, Roma, 1974, p. 112.
- P. FANCELLI, *Palladio e la romanità repubblicana*, in Boll. CISA, XXI, 1979, p. 91.
- L. FERRARI, *Palladio e Venezia*, Venezia, 1880, p. 223.
- E. FORSSMAN, *Il palazzo Da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza, 1973, p. 28.
- E. FORSSMAN, *Palladios Lehrgebäude*, Uppsala, 1965, pp. 58, 65, 193-194.
- E. FORSSMAN, *Andrea Palladio. Leben und Werk*, in «Palladio 1508-1580: Architektur der Renaissance. Vorbild für Weinbrenner?», Karlsruhe, 1981, pp. 29-30.
- B. FORSSMAN, *Palladio e le colonne*, in Boll. CISA, XX, 1978, p. 78.
- P. GAZZOLA, *Palladio a Verona*, in Boll. CISA, II, 1960, pp. 34, 35, 36.
- D. GIOSEFFI, *Palladio e l'antico («Un atrio antico in mezzo Carampane»)*, in Boll. CISA, XV, 1973, pp. 58, 59-60.
- G. GIOVANNONI, voce «Palladio Andrea», in Enciclopedia Treccani, Roma, 1949, vol. XXVI, p. 117.
- J.J. GLOTON, *Vignole et Palladio*, in Boll. CISA, VIII, 1966, p. 92.
- J.J. GLOTON, *La Villa Italienne à la fin de la Renaissance - Conceptions Palladiennes - Conceptions Vignolesques*, in Boll. CISA, VIII, 1966, p. 106.
- CH. GOEDICKE, vedi KUBELIK.
- D. GVINNESS - J. TROUSDALE SADLER JR., *Palladio a Western Progress*, New York, 1976, p. 12.
- J. HARRIS, *Three Unrecorded Palladio Designs from Inigo Jones's Collection*, in «The Burlington Magazine», 1971, I, pp. 34-37.
- G. HOJER, *Palladio-Rezeption in Bayern*, in «Palladio 1508-1580» - Ausstellung der Bayerischen Architektenkammer in Verbindung mit der Bayerischen Verwaltung der staatliche Schlösser, München, 1981, p. 21.
- J. KRČALOVÁ, *Il Palladianesimo in Cecoslovacchia e l'influenza del Veneto sull'architettura ceca*, in Boll. CISA, VI, 1964, p. 101.
- M. KUBELIK, *Villa Sarego in S. Sofia di Pedemonte (Provincia Verona)*, in Katalog der Ausstellung - Akademie der bildenden Künste Wien, Wien, 1975, I, pp. 25-28.
- M. KUBELIK, *Villa Serego, in S. Sofia di Pedemonte (Provincia Verona)*, in Katalog zur Ausstellung «Andrea Palladio» - Kunstgewerbemuseum Zürich, Vienna, 1975, II, pp. 25-28.
- M. KUBELIK, *Per una nuova lettura del secondo libro di A. Palladio*, in Boll. CISA, XXI, 1979, p. 196 n. 20.
- M. KUBELIK - CH. GOEDICKE - K. SLUSALLEK, *Primi risultati sulla datazione di alcune ville palladiane grazie alla termoluminescenza (T.L.)*, in Atti del Convegno Internazionale su «Palladio e il Palladianesimo» - 29 agosto-3 settembre 1980 Vicenza-Venezia, Vicenza, 1985.

- N. IVANOFF, *Palladio*, Milano, 1967, pp. (76), 77, 78, 168.
- G.K. LOUKOMSKI, *L'oeuvre d'Andrea Palladio - Les Villas des Doges de Venise*, Paris, 1926, I, pp. 4-5; II, p. 7.
- G.K. LOUKOMSKI, *Les grands architectes - Andrea Palladio, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1927, pp. 93-94.
- S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona, 1782, parte terza, p. 285.
- L. MAGAGNATO, *Palazzo Thiene*, Milano, 1966, p. 30.
- L. MAGAGNATO, *L'architettura alla metà del secolo - Architettura veronese tra Falconetto e Sanmicheli*, in «Palladio e Verona», Catalogo della mostra, Verona, 1980, p. 153.
- L. MAGAGNATO, *Verona e Palladio*, in «Palladio e Verona», Catalogo della Mostra, Verona, 1980, p. 20.
- A. MAGRINI, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova, 1845, pp. 78, 240.
- P. MARINI, *Andrea Palladio - Villa Serego, ora Innocenti, scheda X, 3*, in «Palladio e Verona», Catalogo della mostra, Verona, 1980, pp. 247-250.
- P. MARINI, *Palazzo della Torre, ora Dolci, scheda IX, 1*, in «Palladio e Verona», Catalogo della mostra, Verona, 1980 p. 232.
- P. MARINI, *Note a «Andrea Palladio - I Quattro Libri dell'Architettura»*, Cremona, 1980, L. II, cap. XV, p. 487, note 42, 47.
- G. MAZZOTTI, *Ville venete*, Roma, 1973, pp. 138, 173.
- M. MURARO, *Les Villas de la Vénétie*, Venezia, 1954, pp. 130-131.
- F. MUTTONI, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino con le osservazioni dell'Architetto N. N.*, Venezia, 1740, to. I, p. 19; to. V, (1744), pp. 38-39, tav. L.
- R. NICOLINI, voce «Palladio», in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, vol. IV, 1966, p. 361.
- A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, Libro Secondo, pp. 66-67.
- R. PALLUCCHINI, *Andrea Palladio e Giulio Romano*, in *Boll. CISA*, 1959, pp. 42-43.
- R. PALLUCCHINI, *Discorso tenuto nel giorno dell'inaugurazione della Mostra del Palladio a Vicenza*, in «Discorsi alle cerimonie inaugurali delle Mostre di Vicenza (1973), Vienna e Zurigo (1975) », Vicenza, Quaderno del CISA, p. 11.
- R. PANE, *Palladio*, Torino, 1948, pp. 54-55.
- R. PANE, *Dai lavori di villa Cricoli al palazzo di Iseppo da Porto - Dal progetto del palazzo Chiericati alla prima attività veneziana e alle opere friulane*, in *Boll. CISA*, II, 1960, pp. 58, 59, 63, 64.
- R. PANE, *Palladio*, Torino, 1961, pp. 223, 229, 230-232.
- P.L. POLFRANCESCHI, *Ville della Provincia di Verona*, in «Le ville venete», catalogo a cura di G. Mazzotti, Treviso, 1953, pp. 441-442.
- L. PUPPI, *Palladio*, Firenze, 1966, pp. 28-29.
- L. PUPPI, *Palladio*, Milano, 1973, pp. 348, 390-393, 396.
- F. RIGON, *Villa Sarego di S. Sofia di Pedemonte*, in «Breve itinerario della mostra del Palladio», Venezia, 1973.
- F. RIGON, *Villa Sarego di S. Sofia di Pedemonte* (trad. in francese della scheda precedente), in «Palladio» - Catalogue de l'exposition Palladio-Chapelle de la Sorbonne, *Revue Bimestrale*, 2-1975, p. 15.
- F. RIGON, *Palladio*, Bologna, 1980, p. 30.
- F. RIGON-R. SCHIAVO, *Alla scoperta di Palladio*, Vicenza, 1980, (scheda 5); scheda 27.
- L. ROGNONI, *Gli interventi di Palladio in città*, in «Palladio e Verona» - Catalogo della mostra, Verona, 1980, p. 232.
- L. ROGNONI, *Palladio in Villa*, in «Palladio e Verona» - Catalogo della mostra, Verona, 1980, p. 239.
- M. ROSCI, voce «Palladio, Andrea di Pietro detto il», in *Dizionario Enciclopedico*, Torino, 1970, vol. XIV, pp. 24-25.

- G. SANCASSANI, *Villa Serego (S. Sofia-S. Pietro Incariano) - Scheda 69*, in «La villa veronese», Verona, 1975, pp. 424-428.
- R. SCHIAVO-F. RIGON, *Alla scoperta di Palladio*, Vicenza, 1980 (scheda 5); scheda 27.
- G. SILVESTRI, *La Valpolicella nella storia, nell'arte, nella poesia*, Verona, 1950, pp. 117-118.
- G. SILVESTRI, *Ville della Provincia di Verona - Introduzione*, in «Le ville venete» - Catalogo a cura di G. Mazzotti, Treviso, 1953, p. 369.
- K. SLUSALLEK, vedi Kubelik.
- M. TAFURI, voce «Palladio», in Enciclopedia Europea Garzanti, Milano, 1979, vol. VIII, p. 533.
- E. e L. MARIANI TRAVI, *Andrea Palladio nella cultura del '500 veneto*, Pescara, 1983, pp. 65-66.
- L. TREZZA, *Raccolta degli sbocchi coll'individuate misure delle più cospicue fabbriche di Verona e d'altri luoghi fuori di essa dell'aureo secolo 1500*, Ms. 1010 (90/8), datato 1769, presso la Biblioteca Civica di Verona, Tavole 72-73.
- J. TROUSDALE SADLER JR. - D. GUINNS, *Palladio a Western Progress*, New York, 1976, p. 12.
- A. VENDITTI, *La Loggia del Capitaniato*, Vicenza, 1969, p. 27.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte III, L'architettura del Cinquecento, Milano, 1940, p. 424, n. 1.
- G.F. VIVIANI, *Ville della Valpolicella*, Verona, 1983, pp. 113-116.
- B. ZEVI, voce «Palladio», in Enciclopedia universale dell'arte, vol. X, col. 447, Firenze, 1963.
- M. ZOCCONI, *La distribuzione funzionale degli spazi esterni delle ville palladiane*, in Boll. CISA, xv, 1973, pp. 387, 389.
- M. ZOCCONI, *I cortili degli edifici palladiani*, in Boll. CISA, XVI, 1974, pp. 468, 475.
- G.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati*, Vicenza, 1964, p. 212.
- G.G. ZORZI, *La interpretazione dei disegni palladiani*, in Boll. CISA, X, 1968, p. 108.
- G.G. ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, 1968, pp. 113, 114-119.
- R. WAGNER-RIEGER, *Il Palladianesimo in Austria*, in Boll. CISA, VII, parte II, 1965, p. 98.
- W.M. WHITEHILL, *Palladio in America*, Venezia, 1976, pp. 70-71.
- H. WILICH, voce «Palladio Andrea», in Thieme Becker Kunstler Lexikon, Leipzig, 1932, vol. XXVI, p. 164.
- R. WITTKOWER, *Il balaustro rinascimentale e il Palladio*, in Boll. CISA, X, 1968, pp. 339, 340, 341.
- R. WITTKOWER, *The Renaissance Baluster and Palladio*, in «Palladio and English Palladianism», Hampshire, 1974, pp. 46, 47 (è la traduzione in inglese dell'articolo precedente).
- W. WOLTERS, «Palladio's Villas» di J. Ackerman, in Boll. CISA, X, 1968, pp. 354-355.

N.B. - Offrendo agli studiosi questa pur vasta bibliografia sulla villa di S. Sofia di Pedemonte, non ho la presunzione di indicare tutti gli scritti, editi in Italia e all'estero, nei quali la fabbrica palladiana è commentata o anche semplicemente ricordata. Mi riprometto di aggiungere ulteriori referenze bibliografiche in uno studio sulla villa, di prossima pubblicazione.