

Al centro del primo livello si trova la fontana vera e propria, composta da una vasca ottagonale al cui interno si elevano tre tazze disposte una sopra l'altra, ciascuna collegata a un gruppo di statue che la sorreggono e decorano. Nella vasca inferiore, tre figure giovanili a grandezza naturale⁴⁷, alternate a del-
fini, sostengono la prima tazza⁴⁸. Sopra di essa, un piedistallo ospita tre figure alate⁴⁹ che sorreggono la
seconda tazza⁵⁰. Infine, nella parte superiore, si ergono tre figure che terminano in foglie⁵¹, a sorreggere
la terza tazza, al centro della quale si trova la statua di Bacco⁵², raffigurato mentre versa acqua da un otre
che tiene tra le mani.

Se a queste indicazioni dirette si aggiungono le informazioni ricavabili dai disegni conservati alla Bi-
blioteca Nacional de España a Madrid di Giovan Vincenzo Casale, dove fontane molto simili a quella
descritta sono presenti sia come progetto che, come disegno, è possibile ipotizzare la reale conforma-
zione di tutto il monumento [13].

Bibliografia

[1] Navasqués Palacio P. La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín. Escuela Superior de Arqui-
tectura de Madrid. 1993. p.74, nota 13; tradotto in: "vecchia e chiusa, annodata non ben ordinata".
[2] Villalva y Estana B. El Peregrino Curioso y Grandezas de España, Madrid, Sociedad de Bibliófilos
Españoles, 1577, 2 vols; 1886 y 1889. p. 261-9.
[3] Lope de la Vega y Carpio Lope F. Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba. In: Rosset
Don Cayetano, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 38, Madrid, M. Rivadeneyra Impresor Edi-
tor, 1856, p.452-3.
[4] Ponz A. Viage de España, T. VIII, Madrid: 1784 (2ªed). p. 18-20.
[5] Martin Gil T. Una visita a los jardines de la Abadía o Sotofernoso jardín de la casa ducal de Alba.
Arte Español. 1941: Tomo XVI: p. 59-63.
[6] Helmstutler Di Dio K, Coppel R. Sculpture collections in early modern Spain. Routledge; 2013. p.
134.
[7] Ferrarino L. Dizionario degli artisti italiani in spagna, Secoli XII-XIX. Istituto Italiano di Cultura,
Documenti e ricerche, IX. Madrid; 1977. p. 48.
[8] Schubert Otto Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen; 1908. p. 293.
[9] Gothein Marie L. Geschichte der Gartenkunst. München; 1914. p. 388.
[10] Vasari G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori; 1568, p. 988-689.
[11] La Monica M. La fontana pretoria di Palermo, analisi stilistica e nuovo commento. Palermo: Pitti
edizioni; 2006.
[12] Tufano S. La villa napoletana di don Luigi de Toledo. In: Denuzio AE, Di Mauro L, Muto G,
Schurze S, Zezza A, editors. Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo
aristocratico dal XVI al XX secolo. Napoli; 2013. p. 237.
[13] Minutoli G. I giardini di Don Luigi di Toledo: Firenze-Napoli-Careres: Analisi e studi per la ricom-
posizione di tre giardini. In: Rueda Marquez de La Plata A, Alejandro Cruz Franco P, editors. Reuso.
Dykinson; 2023. p. 32-43.

47 L'elemento non è stato rintracciato dentro il palazzo ma è documentato nelle foto di Gil.

48 Ancora presente in situ.

49 Non presente né nelle foto né all'interno della villa, almeno nelle parti che ci sono state fatte visionare.

50 Non presente né nelle foto né all'interno della villa, almeno nelle parti che ci sono state fatte visionare.

51 Elemento conservato nella loggia al primo piano.

52 L'elemento non è stato rintracciato dentro il palazzo ma è documentato nelle foto di Gil.

in fase avanzata di realizzazione, e avrebbe comportato un danno economico quantificato in tremila ducati³⁹. L'unica rappresentazione del palazzo e del giardino di Napoli è riconducibile a Giovan Vincenzo Casale, architetto e ingegnere attivo a Napoli tra il 1577 e il 1585, anno in cui si trasferì in Spagna. I due disegni, realizzati tra il 1580 e il 1585 e oggi conservati presso la Biblioteca Nacional de España a Madrid, raffigurano rispettivamente il primo piano del palazzo e il piano terra con lo schema compositivo del giardino, in cui compare, al centro dell'area principale, una grande fontana ottagonale⁴⁰.

Sulla base delle caratteristiche formali e dell'impostazione generale dei disegni, è plausibile considerare parte di un progetto di ammodernamento redatto in vista di futuri interventi promossi da don Luigi Álvarez de Toledo, progetto che non venne mai realizzato. È ipotizzabile che le statue che don Luigi intendeva trasferire da Firenze a Napoli, e la cui esportazione venne ostacolata dalla vendita da parte delle stuoie, fossero destinate proprio a completare la fontana ottagonale al centro del giardino progettato da Casale. La mancata disponibilità degli elementi scultorei fiorentini avrebbe dunque impedito l'esecuzione del progetto, relegandolo allo stadio di elaborato preparatorio mai tradotto in opera⁴¹.

Un ulteriore elemento di interesse emerge dal confronto tra il disegno del Casale relativo al palazzo napoletano di don Luigi e la rappresentazione grafica del giardino di Sotofernoso realizzata da Javier Winthysen Losada nel 1920 per la cosiddetta Piazza di Napoli. Le fontane rappresentate in entrambi i contesti risultano notevolmente simili per struttura e articolazione compositiva, somiglianze che trovano ulteriori riscontri nei disegni di fontane contenuti nell'album del Casale conservato a Madrid, nonché nella descrizione della fontana monumentale fornita da Antonio Ponz nel XVIII secolo.

Tali corrispondenze visive e testuali sembrano suggerire una continuità progettuale tra i modelli elaborati per Napoli e le soluzioni poi realizzate nel contesto del giardino di Sotofernoso.

È plausibile che Giovan Vincenzo Casale possa essere stato il progettista della fontana monumentale della Piazza di Napoli nel giardino di Sotofernoso, e che per la sua realizzazione egli abbia riutilizzato e adattato un progetto originariamente concepito per il palazzo napoletano di don Luigi Álvarez de Toledo, che prevedeva l'utilizzo degli elementi fiorentini.

Questa tesi si sostiene su due elementi principali:

Le analogie tra i disegni progettuali del Casale per Napoli (in particolare quelli conservati nell'album della Biblioteca Nacional de España) e la configurazione della fontana documentata da Antonio Ponz e Javier Winthysen a Sotofernoso suggeriscono una filiazione diretta tra i due contesti progettuali. Il modulo ottagonale, la stratificazione dei bacini, la presenza di figure allegoriche e mitologiche e l'articolazione architettonica della piattaforma sembrano derivare dallo stesso linguaggio.

È documentato che don Luigi tentò di trasferire da Firenze a Napoli numerosi elementi scultorei, realizzati da Francesco Camilliani, per il proprio giardino. Parte di queste statue, come confermato dalla firma rinvenuta sulla statua del ragazzo in atto di minzione, si trovavano poi effettivamente a Sotofernoso. Questo indebolisce l'ipotesi di una committenza autonoma spagnola al Camilliani e rafforza l'idea che quei materiali siano stati reimpiegati in un secondo momento, forse proprio con il trasferimento in Spagna del progetto originario, attraverso Casale.

Alla luce dei dati cronologici e documentari finora esaminati, è plausibile ritenere che Giovan Vincenzo Casale, trasferitosi dalla corte vicereale di Napoli in Spagna nel 1585 e attivo fino alla sua morte nel 1593, abbia elaborato il progetto della fontana monumentale destinata alla cosiddetta Piazza di Napoli nel giardino di Sotofernoso. Tuttavia, considerata la datazione posteriore della sua effettiva messa in opera, colloca-

39 ASF, Mediceo del Principato, 4077, lettera di don Luigi a Francesco I, 13 September 1584. "Yo di orden a Pier Pagni que m' embiasse las fuentes que V. A. me hizo uno de damne lizenzia para sacarlas. Me responde que el fraile que esta en el monesterio de Santo Domingo las ha vendido ha algunos particulares. Y entendido esta esobstancia (aunque no podia ser sino faltar y de Sammarcos, he querido suplicar a V. A. mande me tornen mis mármolos los quelos tanyeran provando yo como son mínos, y ellos se lo ayen con quien se lo vendió, pues donde uno halla su ropa de allí la he de cobrar. Tambien hago saber a V. A. que para juntar lo todo con la fuente que ay tenia he echo labrar aquí por mas de tres mill ducados de mármolos y vendida a perder lo uno y lo otro [...] Suplico a V. A. mande que se tenga cuenta con mi justicia".

40 A. Bastimante F. Marías, *Dibujos de arquitectura u ornamento de la Biblioteca Nacional*, Siglos XVI y XVII, pp. 211-312. Tifano S. La villa napoletana di don Luigi de Toledo, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallio Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Demunzio AE, Di Mauro L., Muro G., Schütze S., Zecza A (a cura di), Napoli 2013, pp. 233-247.

41 Le descrizioni del giardino napoletano di don Luigi non hanno alcuna relazione con il disegno del Casale, vedi Minniti G., *I giardini di Don Luigi de Toledo. Firenze-Napoli-Carcera. Analisi e studi per la ricomposizione di tre giardini*, in: *Adela la Rueda Marquez de La Plata, Pablo Alejandro Cruz Franco*, Reuso, pp. 32-43 Dykinson 2023.

bile dopo il 1595, è ragionevole ipotizzare che l'effettiva realizzazione del manufatto sia stata affidata a un altro architetto o scultore, che potrebbe aver ripreso e adattato i disegni originari di Casale.

Questo scenario si inserisce nel contesto del passaggio della proprietà delle sculture da don Luigi Álvarez de Toledo (morto nel 1597) a don Antonio Álvarez de Toledo, V duca d'Alba, il quale divenne viceré di Napoli nel 1622. L'intitolazione dello spazio come "Piazza di Napoli" potrebbe dunque riferirsi sia alla "provenienza" del progetto e dei materiali (in parte riconducibili al giardino napoletano di don Luigi⁴²), sia all'importante incarico politico ricoperto da don Antonio, committente dell'intervento e figura di primo piano nella scena politica e culturale del tempo.

Questa lettura congiunta delle fonti consente non solo di chiarire l'attribuzione progettuale e la cronologia dell'intervento, ma anche di attribuire un significato simbolico e celebrativo alla denominazione dello spazio, coerente con la cultura della magnificenza nobiliare tardo-cinquecentesca e con le ambizioni dinastiche degli Álvarez de Toledo.

Attualmente il palazzo versa in uno stato conservativo piuttosto precario. Al piano terra, in prossimità del vano scale che si apre sul cortile, si trovano due vasche ovali, il Pegaso e due sculture antropomorfe, tutte corrispondenti agli elementi documentati nelle fotografie di Martín Gil e descritti da Winthysen. In un ambiente di servizio adiacente è collocata la statua di Perseo. Al primo piano, nel portico quadrangolare, sono oggi raccolti numerosi frammenti marmorei provenienti dal giardino, già descritti nelle fonti di inizio Novecento come distribuiti in vari ambienti del complesso. Durante il sopralluogo del 2024, non è stato possibile rintracciare la scultura firmata da Francesco Camilliani, precedentemente attestata. Oltrepassato il cortile si accede al giardino, attualmente riconvertito quasi interamente a uso agricolo. L'area è suddivisa in due settori: il giardino alto, spoglio e in stato di abbandono, e quello basso, collegati da rampe laterali che costeggiano l'antica Piazza di Napoli, anch'essa oggi inglobata in un contesto rurale. Lungo il perimetro di questo spazio si conservano, incassate nelle mura di recinzione, le antiche porte d'accesso al fiume, un tempo finemente decorate, ora in condizioni di degrado avanzato.

Il muro che definisce lo spazio della cosiddetta Piazza di Napoli è articolato in cinque nicchie, come descritto da Antonio Ponz. Tra queste, sono ancora visibili in loco la statua di Andromeda, collocata in una delle due nicchie laterali, quella più esterna sulla destra, e lo stemma della famiglia Alba, inserito nella nicchia centrale, di dimensioni leggermente maggiori rispetto alle altre e con chiara funzione celebrativa. Nella nicchia simmetrica rispetto a quella di Andromeda era collocata la figura di Perseo, oggi ricoverata in un ambiente di servizio.

Al centro della piazza si conserva la stessa vasca documentata da Martín Gil, al di sotto della quale è stato ricollocato un piedistallo in marmo, verosimilmente parte della struttura originaria della fontana. Lungo le rampe di accesso che collegano i diversi livelli dello spazio sono ancora leggibili le cavità un tempo occupate dai medaglioni ornamentali, testimonianza dell'apparato decorativo che arricchiva l'intero complesso. Sulla base della descrizione di Antonio Ponz, dei disegni di Winthysen, delle fotografie di Martín Gil e dell'analisi in situ condotta dal professor Pablo Cruz insieme allo scrivente⁴³, è stato possibile formulare un'ipotesi ricostruttiva della piazza e della sua fontana monumentale.

La fontana si sviluppa attorno a una base ottagonale, con quattro ingressi che consentono l'accesso, tramite gradini, a un piano rialzato⁴⁴. Le scale di collegamento tra il piano giardino e il primo livello sono decorate con sculture raffiguranti bambini che giocano con animali mitologici⁴⁵. Entrambe le elevazioni della struttura di base sono ornate da colonnine⁴⁶. Alle balaustre del primo livello si alternano sedici piedistalli, ciascuno dei quali sostiene una statua in marmo raffigurante un adolescente. Ognuna di queste figure è accompagnata da una conchiglia, utilizzata come fonte d'acqua, dando vita a un gioco di fontane individuali.

42 Dalla registrazione dei beni del quondam don Luigi de Toledo, si evince che nel 1599 erano ancora in essere nel giardino di Pizzofalcone, sia la fontana grande che la peschiera. ASN ASN, Archivi notari, Notai del XVI secolo, scheda 332, 273-278v.

43 Il rilievo architettonico e fotografometrico è stato realizzato dal gruppo di ricerca coordinato dal prof. Pablo Alejandro Cruz Franco e dalla prof.ssa Adela Rueda Marquez de La Plata dell'Università dell'Extremadura.

44 La descrizione di Ponz, i disegni di Winthysen sono inequivocabili.

45 Elemento conservato nella loggia al primo piano.

46 Elemento conservato nella loggia al primo piano.

dal fiorentino Francesco Camilliani, nel 1555.^{22a} Secondo le osservazioni di Gil, la statua raffigurante un giovane in atto di minzione faceva parte del complesso scultoreo della fontana ottagonale della Piazza di Napoli. Ponz ne aveva descritto la collocazione come una delle setici figure che adornavano gli ingressi alla piattaforma della fontana: ognuno per ciascuna scalinata, due sui piedistalli della piattaforma e due su quelli del primo gradino di ogni accesso.

Nonostante l'assenza di una descrizione sistematica della fontana, il documento redatto da Martin Gil è di importanza cruciale per lo studio del giardino, poiché corredato da una ricca documentazione fotografica che testimonia lo stato del sito nel primo Novecento. Le immagini restituiscono la disposizione delle sculture, molte delle quali oggi non più rintracciabili, rendendolo un riferimento imprescindibile per ogni futuro studio.

Dalla lettura della documentazione sopra esaminata emerge con una certa chiarezza che la fontana monumentale della Piazza di Napoli fu messa in opera in un momento successivo al 1595, anno che segna la fine della permanenza di Lope de Vega a Sotofernoso. In tale periodo, infatti, non vi è alcuna menzione della fontana nei resoconti del poeta, segno che essa non fosse ancora stata realizzata.

Uno degli elementi scultorei appartenente alla fontana, la statua di un giovane in atto di urinare, reca la firma del celebre scultore fiorentino Francesco Camilliani e la data 1555. Questo dato ha portato diversi studiosi spagnoli ad attribuire l'intero apparato scultoreo della fontana, e la progettazione della struttura nel suo complesso, al Camilliani; ipotizzandone, inoltre, che la sua realizzazione sia avvenuta intorno alla metà del Cinquecento e che lo scultore fiorentino abbia vissuto in Spagna circa quindici anni²⁵ [6]. Tuttavia, tale attribuzione poggia unicamente sull'iscrizione presente su una singola statua, senza il supporto di fonti documentarie coeve che ne comprovino il coinvolgimento diretto nella progettazione dell'intera fontana. Inoltre, un'altra scultura, raffigurante un bambino che cavala una creatura marina mitologica, presenta anch'essa la data 1555, il che suggerisce che almeno parte delle sculture siano state realizzate precedentemente e solo in seguito riutilizzate nel contesto del giardino²⁶ [7-9].

Alla luce di ciò, appare opportuno distinguere tra: la data di esecuzione di alcune sculture, che precede la costruzione della fontana, il momento della loro effettiva installazione all'interno del complesso della Piazza di Napoli, verosimilmente posteriore alla fine del XVI secolo; e, infine, tra l'autore delle singole sculture (come nel caso del Camilliani) e il progettista dell'impianto architettonico e scenografico complessivo. Questa distinzione metodologica si rivela fondamentale per evitare attribuzioni arbitrarie e per ricostruire in modo più attendibile le fasi di formazione e trasformazione del giardino di Sotofernoso.

L'attività di Francesco Camilliani è documentata già dal suo contemporaneo Giorgio Vasari, che nella seconda edizione delle Vite (1568) ne traccia un profilo artistico dettagliato. In particolare, Vasari sottolinea il prestigio della fontana realizzata per il giardino fiorentino di don Luigi Álvarez de Toledo, definendola non solo la più bella di Firenze, ma anche una delle più belle d'Italia²⁷.

Dopo la pubblicazione delle Vite, l'artista risulta ancora attivo a Firenze fino alla sua morte, avvenuta nel 1576, come confermato da successive testimonianze e opere documentate²⁸. Questo rende poco plausibile l'ipotesi che Camilliani si fosse trasferito stabilmente in Spagna per oltre un decennio, come invece sostenuto da alcuni studiosi [10].

Inoltre, se l'artista fosse stato direttamente coinvolto nella progettazione o realizzazione della fontana del giardino di Sotofernoso, è ragionevole supporre che Vasari, sempre attento a valorizzare le imprese

commissionate da famiglie di alto rango, come gli Álvarez de Toledo, ne avrebbe fatto esplicita menzione. La sua mancanza di riferimento a tale opera costituisce dunque un ulteriore indizio a sfavore dell'attribuzione integrale della fontana a Francesco Camilliani.

È ipotizzabile che le statue riconducibili a Francesco Camilliani e presenti nella fontana di piazza di Napoli a Sotofernoso fossero state originariamente commissionate da don Luigi Álvarez de Toledo, dei marchesi di Villafraanca, per il giardino fiorentino celebrato da Vasari, realizzato tra il 1551 e il 1576, e solo dopo la loro realizzazione portate ad Abadía²⁹. Don Luigi³⁰ era fratello della duchessa di Firenze Eleonora di Toledo³¹ e cugino, seppur lontano, di Antonio Álvarez de Toledo (1568–1639), quinto duca d'Alba e viceré di Napoli dal 1621 al 1629. È proprio don Antonio, divenuto proprietario del palazzo di Abadía nel 1583, a portare avanti³², come committente, il progetto di sistemazione e decorazione del giardino e in particolare della fontana monumentale posta al centro della cosiddetta Piazza di Napoli. In questo quadro, la presenza delle statue a Sotofernoso potrebbe essere letta non come frutto di un diretto intervento dello scultore sul posto, ma come parte di un più ampio processo di circolazione di opere d'arte, modelli decorativi e materiali scultorei tra Italia e Spagna, facilitato dai rapporti familiari e dal prestigio della famiglia Álvarez de Toledo in entrambi i contesti.

Sono ben note le difficoltà economiche che afflissero don Luigi Álvarez de Toledo, il quale fu costretto nel 1573 a vendere al Senato palermitano la monumentale fontana che decorava il giardino fiorentino. Tale fontana, originariamente concepita per quel contesto, è oggi collocata nel centro di piazza Pretoria a Palermo³³. Tuttavia, la cosiddetta 'Fontana Pretoria' non era l'unica installazione presente nel giardino fiorentino del Toledo [11]: le fonti d'archivio attestano almeno altre due fontane, una descritta come "una fonte grande di marmo e misti con statua"³⁴, e un'altra più piccola, in marmo bianco³⁵. Come specifica chiaramente Giorgio Vasari, non solo la grande fontana centrale, ma l'intero impianto decorativo del giardino, comprese statue, fontane minori e gruppi allegorici, era opera di Francesco Camilliani. Nel 1580 don Luigi lascia Firenze e compra un palazzo con giardino a Napoli³⁶, nella zona di Pizzofalcone è per la decorazione di questo giardino che in una lettera datata 2 settembre 1581³⁷, indirizzata al nipote Francesco I, il Toledo manifesta l'intenzione di esportare alcuni elementi scultorei appartenenti al giardino fiorentino, con l'intento di riutilizzarli in un nuovo progetto decorativo in corso di realizzazione a Napoli [12]. La risposta del granduca di Toscana non si fa attendere: il 15 settembre dello stesso anno, egli concede formalmente l'autorizzazione all'esportazione dei materiali richiesti³⁸. Tuttavia, nel 1584, quando don Luigi Álvarez de Toledo incarica Piero Pagni di provvedere al ritiro degli elementi decorativi destinati a essere trasferiti a Napoli, emerge una situazione inattesa: gran parte delle sculture del giardino, comprese le due fontane sopra menzionate, erano già state vendute dalle suore del convento del Maglio, che nel frattempo si erano riappropriate del giardino.

A seguito di questa scoperta, don Luigi invia una nuova missiva al Granduca di Toscana, richiedendo il suo intervento diretto per ottenere la restituzione delle opere già alienate. Nella stessa lettera, lo zio evidenzia con chiarezza l'importanza strategica degli elementi richiesti, specificando che la fontana destinata al palazzo napoletano era stata progettata per integrare armonicamente i materiali provenienti da Firenze. La perdita di tali sculture avrebbe compromesso l'intero impianto decorativo della fontana, già

24 Martín Gil T. Una visita a los jardines de la Abadía o Sotofernoso jardín de la casa ducal de Alba, in *Arte Español*, Tomo XVI, 1941, p. 62.
25 Heintze Di Dio K, Coppel R. Sculpture collections in early modern Spain, Routledge, 2013, p.134; Ferrarino L. Dizionario degli artisti italiani in Spagna, Secoli XVI-XIX. Istituto Italiano di Cultura. Documenti e ricerche, IX, Madrid, 1977 p.48; Schubert Otto Geschichte des Barock in Spanien, Esslingen, 1908, p.293; Gotheim Marie L. Geschichte der Gartenkunst, München, 1914, p.388.
26 Secondo Anatole Tchikine, Camilliani realizza per Abadía varie sculture, tra cui un tritone con due delfini, Andromeda e un putto che cavala una animale marino. Tchikine A. Francesco Camilliani and the fiorentine garden of Don Luigi de Toledo: a study of fountain production and consumption in the third quarter of the 16th century, Trinity College Library Dublin, 2002, pp.152-169.

27 Vasari G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, 1568, p.988-689.
28 Nel 1569 gli viene commissionato Melchisedech per la Santissima Annunziata di Firenze; Tchikine A. Francesco Camilliani and the fiorentine garden of Don Luigi de Toledo: a study of fountain production and consumption in the third quarter of the 16th century, Trinity College Library Dublin, 2002, p.155. Nel 1570 è eletto cancelliere per sostituire Giovanni Vincenz Casale; Zangheri L. Gli accademici del disegno, elenco alfabetico, Leo S. Olshki, Città di Castello, 2000, p.61.

29 Lo stesso Ponz sostiene che: "Ha potuto lo scultore fiorentino Francesco Camilliani, che si è citato, venire a fare le statue ad Abadía, ma più naturale è che esse fossero eseguite in Italia e che da Lisbona arrivassero attraverso il (fiume) Tago, la cui corrente sarà lontana una giornata da Abadía, poiché credo che allora si navigasse questo fiume; e che si salpi fino a Toledo" Ponz A. Viage de España, T. VIII, Madrid, 1784, (2^oed), pp.28-29.
30 Figlio di don Pedro (1484 – 1553) viceré di Napoli dal 1532 al 1553.

31 Moglie di Cosimo I de' Medici.
32 Il primo impianto del giardino è stato commissionato da Fernando Álvarez de Toledo (1507–1582), terzo duca d'Alba e viceré di Napoli tra il 1556 e il 1558.
33 Tra i vari: La Monica M. La fontana pretoria di Palermo, analisi stilistica e nuovo commento, Palermo, Piti edizioni, 2006
34 ASF, Corporazioni Religiose Soppresses dal Governo francese, 108, 44, c. 57v, 45, c. 40r, 86, 38r.
35 Ibidem.
36 Tiriano S. La villa napoletana di don Luigi de Toledo, in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevaillos Stigliano e il mecenatismo aristocratico del XVI al XX secolo*, Demuzio AE, Di Mauro L., Mauro G., Schirize S, Zecza A (a cura di), Napoli 2013, p. 237.

37 ASF, Mediceo del Principato, 4077, lettera di Don Luis a Francesco I, del 2 Settembre 1581.
38 ASF, Mediceo del Principato, 257, c. 41r: "Son molto contento che la S. V. Ill.ma si satisfaccia in far' levare, et condurre dove li piace quelli freguenti di marmi per ornamento di fontana, che la mi scrive nella sua de 2 (di settembre), et a Piero Pagni n'ho dato licentia, et farsseglì in ciò ogni commodo".

dei Giganti descritta da Villalba, sia per l'impianto monumentale che per la ricca decorazione scultorea in stile classico, coerente con il gusto manierista per l'antico. Ponz segnala anche la presenza di una seconda fontana, posta nelle immediate vicinanze, dalla cui vasca si eleva un piedistallo sormontato da un cavallo in marmo: "Forse sarà il ritratto di qualcuno che il proprietario avrebbe particolarmente stimato, oppure il Pegaso doveva essere rappresentato."¹⁶ Quest'ultima fontana rimanda all'allegoria descritta di Lope de Vega, che evoca l'immagine del "Panaso" e della "fonte dell'acqua di Pegaso".

Scendendo dal giardino superiore, che Ponz stesso definisce con tono critico come "difficilmente degno di questo nome" a causa del suo stato di trascuratezza, si accede alla parte inferiore del complesso tramite due scale in pietra liscia, i cui gradini risultano in diversi punti parzialmente crollati. La prima area che si incontra è una piazza chiusa su tre lati, al cui centro si erge una delle fontane più imponenti e scenografiche che il viaggiatore dichiara di aver visto in Spagna¹⁷.

La fontana è organizzata su una pianta ottagonale, delimitata da balaustrate e piedistalli, con quattro ingressi che consentono di accedere a un piano sopraelevato tramite scalinate. Ogni rampa è decorata da piedistalli e colonnine, su cui si dispongono quindici statue in marmo (una delle quali, però, risulta mancante). Ogni figura ha davanti a sé una conchiglia da cui sgorga l'acqua, creando così una serie di giochi d'acqua individuali. Le sculture rappresentano prevalentemente bambini in pose giocose e fantastiche, ma sono presenti anche figure nude di dimensioni maggiori, di pregevole fattura.

L'elemento centrale della fontana si sviluppa su più livelli: una vasca e tre grandi coppe sovrapposte, ciascuna sorretta da gruppi scultorei. Alla base, un piedistallo sostiene tre giovani a grandezza naturale alternati a delfini, immersi parzialmente nella vasca più grande, che reggono la seconda coppa. Un secondo gruppo, costituito da tre figure alate, sorregge la terza vasca, sopra la quale altre tre figurine, i cui corpi terminano in foglie, sostengono infine la quarta coppa. In cima, la figura di Bacco, che versa acqua dalla bocca di un'otre, conclude la struttura¹⁸.

La fontana è inoltre dotata di un intricato sistema idraulico, ricco di "segreti e condotti nascosti" che creavano effetti sorprendenti, molti dei quali, all'epoca della visita di Ponz, risultavano già in parte danneggiati. L'autore paragona l'opera alle più celebri fontane dei giardini reali della Casa de Campo e di Aranjuez, riconoscendole però una superiore ricchezza scultorea, maestosità compositiva e abbondanza d'acqua¹⁹.

Incaisa sul piedistallo di una delle statue, la firma dello scultore che l'ha realizzata: Francisco Camilliani Fiorentino²⁰. La presenza di una scultura del Camilliani rimanda al mondo artistico italiano che trovava nella Spagna del Cinquecento legami estremamente forti e si ricue alla descrizione riportata nella lapide introduttiva al giardino descritta dal Villalba.

Infine, Ponz menziona un altro gruppo scultoreo posizionato su piedistalli lungo l'accesso posteriore al giardino: due Fauni in atto di giocare e spruzzare acqua, non antichi, ma eseguiti "sapientemente" e coerenti con il gusto e la qualità dell'intero apparato scultoreo della fontana.

A distanza di quasi due secoli il giardino viene nuovamente visitato e descritto Javier Winthynsen Losada (1874-1956). Winthynsen visita Sotofernoso nel 1920 e nella sua opera si limita a riportare le principali fonti già citate e ad avanzare qualche teoria sul coinvolgimento degli artisti italiani nella reazione delle decorazioni scultoree: "De Italia, vinieron arquitectos y artifices y de allí vinieron también esculturas y mármols labrados, al que por jardineros flamencos se introdujeron nuevas plantas y cultivos". Redige un rilievo in cui si evidenzia la Piazza di Napoli e la fontana al suo interno, di cui probabilmente trova una traccia a terra. All'interno del palazzo trova molte statue rovinate e si trattiata per le condizioni in cui trova il giardino: "Volvimos entristecidos por el jardín, donde nada hallamos. Como recuerdo de las galanas plantaciones, solo se eleva un ciprés grande y oscuro".

I disegni prodotti da Winthynsen sono oggi di estrema importanza come testimonianza moderna di una possibile ultima traccia della Piazza di Napoli.

Queste tre descrizioni testimoniano la lunga e articolata evoluzione del giardino del palazzo di Sotof-

ernoso, la cui realizzazione si è protratta per diversi decenni. Le prime due fonti, risalenti alla fine del XVI secolo, sono distanti tra loro solo vent'anni, ma documentano un paesaggio in trasformazione, ancora in fase di definizione. Nei versi di Lope de Vega, composti tra il 1593 e il 1595 durante la sua permanenza presso la corte del duca don Antonio Álvarez de Toledo, non compare alcuna menzione della grande fontana ottagonale posta al centro di quella che sarà poi conosciuta come Piazza di Napoli. Questo elemento è invece descritto con dovizia di particolari solo nella testimonianza di Antonio Ponz, che visita il sito nel corso del Settecento. La sua assenza nelle prime due fonti suggerisce pertanto che la fontana sia stata realizzata e messa in opera successivamente al soggiorno di Lope de Vega.

A quasi due secoli di distanza dalla visita di Ponz, il giardino viene nuovamente documentato da Javier Winthynsen Losada (1874-1956), che si reca a Sotofernoso nel 1920. Nella sua opera egli si limita per lo più a riprendere le principali fonti storiche precedenti, ma avanza alcune ipotesi interessanti circa il coinvolgimento di maestranze italiane nella realizzazione delle decorazioni scultoree: "De Italia vinieron arquitectos y artifices y de allí vinieron también esculturas y mármols labrados, al que por jardineros flamencos se introdujeron nuevas plantas y cultivos."²¹

L'interesse di Winthynsen per il giardino si traduce anche nella produzione di due importanti elaborati grafici: un eidotipo – ovvero uno schema planimetrico compositivo del giardino accompagnato da appunti e annotazioni descrittive; un disegno assonometrico, che restituisce in prospettiva l'impianto generale e l'individuazione degli elementi principali.

Attraverso l'analisi incrociata di questi due documenti è possibile riconoscere, anche se in forma lacunosa, la presenza della cosiddetta Piazza di Napoli e della sua fontana centrale, della quale Winthynsen segnala verosimilmente i resti dell'impianto a terra. Dai disegni emergono inoltre indicazioni utili per la collocazione dei gruppi scultorei ancora in situ e per la ricostruzione della suddivisione degli spazi del giardino.

Nel 1941, il fotografo e studioso Martin Gil accompagna un gruppo di ricercatori in una visita al palazzo di Sotofernoso, con l'incarico di documentare fotograficamente lo stato di conservazione del complesso²². A seguito della visita, redige un articolo in cui descrive in modo dettagliato quanto osservato, contribuendo con una testimonianza di eccezionale rilievo, soprattutto per la documentazione fotografica realizzata²³. Dopo una breve panoramica sul contesto paesaggistico circostante Gil descrive il percorso che conduce al giardino: "A sinistra dell'ingresso, nell'angolo sud-ovest, si apre un'altra porta, in arco a tutto sesto, con un elegante trofeo militare che incomincia il sito per un busto o uno scudo. Penetrando da questa porta si osservano, l'uno e l'altro lato, due statue di marmo bianco, molto mutilate e malconci, che rappresentano due saíri"[5]. Dopo aver attraversato il cortile e il giardino alto, definito punto panoramico, giunge nella Piazza di Napoli: lo studioso ne constata la trasformazione in orto, condizione comune anche tutto il resto del giardino basso. Nonostante il degrado, è in grado di identificare ancora elementi architettonici e decorativi di rilievo: la parete principale presenta cinque nicchie, una delle quali ospita una statua di Andromeda, mentre al centro si trova lo stemma della famiglia Alba. Sulle pareti laterali nota alcune nicchie vuote, probabilmente destinate ai bassorilievi degli imperatori, un elemento coerente con il programma iconografico originario. Gil segnala anche la presenza di frammenti della fontana centrale, abbandonati tra le erbacce della piazza: una base decorata in marmo e una vasca collocata accanto ad essa.

La visita prosegue all'interno del palazzo, dove vengono ritrovate numerose statue in stato frammentario e difficili da identificare con precisione. In una delle camere superiori, trova la statua firmata da Francesco Camilliani, l'unica recante la firma dello scultore fiorentino, già menzionata da Ponz: "È nascosta, dato il suo atteggiamento, in una delle camere superiori. Lì ho potuto fotografarla, con luce inadeguata, certo, e così come l'ho trovata. La sua testa è accanto, ben conservata. Si tratta dell'unica statua firmata,

21 "De Italia, vinieron arquitectos y artifices y de allí vinieron también esculturas y mármols labrados, al que por jardineros flamencos se introdujeron nuevas plantas y cultivos", Winthynsen J. Jardines Clásicos de España, Madrid, Industrias Gráficas, 1930, pp. 31-44.

22 Martín Gil T. Una visita a los jardines de la Abadía o Sotofernoso jardín de la casa ducal de Alba, in "Arte Española". Tomo XVI, 1941, pp. 59-63.

23 Il materiale raccolto da Gil era inizialmente destinato alla Dirección General de Bellas Artes, al fine di valutare l'opportunità di un intervento conservativo. Tuttavia, nessun restauro fu avviato, e il giardino continuò a degradarsi fino alla perdita quasi totale di tutti gli elementi decorativi.

Villalba visita il palazzo e il giardino in un arco temporale compreso tra il 1573 e il 1576, redigendo una descrizione analitica del giardino⁴, che all'epoca è ancora in fase di realizzazione, come si evince dalla premessa: "Al fin llegaron los dos compaños al jardín, el cual, por no estar aún acabado"⁵. L'epigrafe presente all'ingresso del giardino rende omaggio a "nostro Filippo" chiaro riferimento a Filippo II, alla tradizione fiorentine delle Fiandre, in quel periodo sotto il dominio spagnolo, e all'Italia per aver apportato "molte novità, per la sua preziosità, raffinatezza e pulizia"⁶. Fin dall'iscrizione d'ingresso, dunque, si delineano i principali riferimenti culturali che hanno ispirato la progettazione del giardino, evidenziando il ruolo centrale dell'Italia nella definizione del suo carattere estetico e formale.

Nel corso della narrazione, *El peregrino* si sofferma alternativamente sulla componente vegetale e gli elementi decorativi del giardino, offrendo una descrizione ricca di dettagli e suggestioni simboliche. Particolare rilievo è dato alla fontana collocata al centro dello spazio, descritta come "altissima", ornata da rappresentazioni dei sette pianeti e venticinque figure umane: "ma tutte statue perfette, che oltre al loro significato ammirabile e naturale offrono così tanto da osservare nella sottigliezza di ogni dettaglio: per essere perfetti, agli uomini mancherebbe solo la parola, né le donne dovrebbero sottostarsi, ma piuttosto contemplarli. Le perfezioni sono così vivide che hai la sensazione che ti stiano osservando"⁷. All'ingresso del giardino si trovano anche due statue a grandezza naturale raffiguranti il duca e la duchessa. Villalba, con il consueto tono vivace e ironico, sottolinea il realismo straordinario delle sculture affermando: "se il duca avesse avuto in mano il bastone del Mayordomo Mayor, lo avrei salutato pensando che fosse lui"⁸.

A chiusura dello spazio prospettico principale del giardino si trova uno stagno scenografico, ornato da dieci figure di giganti che sorreggono una montagna popolata da animali "salvajes tan fieros"⁹. Proseguendo la visita, il *Peregrino*, viene introdotto nello spazio che costituisce il fulcro simbolico e compositivo del giardino. "Ebbene, la cosa più essenziale resta da vedere, e la cosa più importante da finire", sottolineando sia l'importanza che l'incompletezza dell'ambiente.

Si tratta di una piazza quadrangolare, posta nel cuore del giardino, le cui pareti sono interamente ricoperte da fogliami, aranci, gelsomini e altre essenze ornamentali, che la decorano con fiori e verzura. Da essa si dipartono quattro viali che si aprono sui lati principali, ognuno fiancheggiato da ventiquattro busti raffiguranti imperatori, consoli e capitani generali dell'antica Roma, descritti come i più illustri tra quelli di cui si abbia memoria. Villalba sottolinea l'eccezionale qualità delle sculture, affermando che sono "ritratti nella vita reale come nella metropoli del mondo sono ritratti in modo più perfetto". Ogni busto è collocato entro un proprio tabernacolo, accuratamente ornato e disposto con grande ricercatezza. Al centro della piazza, inoltre, è previsto uno spazio adatto ad accogliere numerose sedute, descritto dallo stesso autore come simile a un gazebo¹⁰.

A concludere il percorso descritto da Villalba sono le maestose porte che si aprono scenograficamente verso il fiume. Questi accessi monumentali non solo segnano il confine tra il giardino e il paesaggio naturale circostante, ma rafforzano anche il dialogo simbolico tra architettura, acqua e territorio, amplificando la percezione di grandezza e apertura verso l'orizzonte.

Lo spazio quadrangolare decorato con busti di personaggi dell'antica Roma richiama, per impostazione e funzione, l'ambiente che sarà successivamente identificato come "piazza di Napoli". Si tratta, come precisa lo stesso narratore, di un'area ancora in fase di realizzazione al momento della visita. Tuttavia, le due fontane precedentemente descritte, la fontana dei Pianeti e la fontana dei Giganti, non sono assimilabili a quella che verrà successivamente indicata come l'elemento centrale della piazza di Napoli, né per collocazione né per significato simbolico. Questo suggerisce una progettualità complessa e in divenire, in cui diverse fasi costruttive e concettuali si intrecciano nella definizione del giardino come spazio articolato e stratificato.

4 Villalba y Estaña B. *El Peregrino Curioso y Grandezas de España*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1577, 2 vols, 1886 y 1889, pp.261-269.

5 "Finalmente arrivarono i due compagni nel giardino, che, non essendo ancora finito". Ivi, p. 262.

6 Ibidem.

7 Ivi, p. 263.

8 Ivi, pp. 263-264.

9 Ivi, p. 264.

10 Ivi, p. 265.

Circa vent'anni dopo, il giardino viene descritto da Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), che visita Abadía tra il 1591 e il 1595, durante il periodo in cui prestava servizio come poeta di corte e segretario del duca don Antonio Álvarez de Toledo¹¹. Il testo, composto da cinquantatré ottave, è una composizione poetica che descrive il giardino ed enfatizza gli aspetti simbolico-mitologici, tipici della cultura figurativa e letteraria del tardo Rinascimento [3]. L'autore non si sofferma su una descrizione puntuale degli elementi architettonici o naturalistici, ma preferisce costruire un'immagine idealizzata e allegorica dello spazio, in cui la natura e l'arte si fondono in un linguaggio collo e allusivo. Sono pochi, infatti, gli elementi riconoscibili e confrontabili con quelli descritti da Villalba, suggerendo che la finalità del commentario fosse più celebrativa che documentaria. Un passo emblematico recita: "In mezzo al quadro impetuoso la fonte della minaccia degli Dei quegli edifici, e colossi, che erano una traccia del grande Archimede la fontana decorò l'ampia piazza, Poggia sul pavimento di un quadrangolo l'impianto della famosa fabbrica. Quattro dei marittimi in esso sono con quattro brocche che verso fuori l'acqua pura, che quella fonte bella è in se stessa riceve e dà. Come una colonna al centro altri quattro stanno insieme, sostenendo le teste di frutta incoronate"¹². Questa descrizione potrebbe riferirsi a quella che Villalba identifica come la Fontana dei Giganti. In conclusione, il componimento delinea una seconda fontana, anch'essa immersa in un linguaggio fortemente allegorico, dove la dimensione mitologica e poetica si intreccia. L'autore scrive: "Insomma nel Giardino le favole sono criptate così strane, ed eccellenti, che è un altro nuovo Ovidio trasformato, qui scritto Poeta, la dipinto. Ma, beato Albano, al quale è giusto, questo giardino e questi alti monti per un giovane così tenero, benché robusto, pieno di selvaggina e privo di gusto, ti danno un dispiacere nella tua felicità, e in mezzo di un piacere dai mille shock, quando immagini di venire senz'anima, e che la metà di te è così in alto, quante volte dirai tra queste scogliere, con la mano appoggiata sul viso: O sempreverde Muryas, e Lenticosci! O follia della mia amata veste! Tutti erano Adelfa e Basilischi, l'acqua delicata è in fiamme, tutto mi stanca ed è il mio tormento. Murias, Narajnos, Agua, Monte e Rio. E che giova a me, che guardandoti risulti amano giardino, alto Parmaso, se manca il decimo dei nove, onore, ed onore dell'acqua di Pegaso? Questo bicchiere, che piove su un monte e sull'altro, e questo vegetale, che apre la strada al Sole, che suo malgrado tenta di entrare, rende molto più grande la mia sventura"¹³. La fonte di "Pegaso" appare non solo come elemento architettonico o decorativo, ma come nodo centrale di un'esperienza estetica e intellettuale. Il riferimento al "bicchiere che piove su un monte e sull'altro" evoca l'immagine di una fontana a più livelli[4].

Per trovare una nuova descrizione del complesso di Sofotermoso bisogna attendere Antonio Ponz (1725-1792), che visita e descrive il palazzo e il giardino tra la prima e la seconda metà del Settecento¹⁴. La sua testimonianza, più tarda, si inserisce in un contesto culturale diverso, segnato da una sensibilità illuminista e da un interesse crescente per il valore storico, artistico e paesaggistico dei luoghi. Ponz fornisce un resoconto più sistematico, attento non solo agli aspetti simbolici, ma anche alla consistenza architettonica e allo stato di conservazione del complesso, offrendo così una preziosa fonte per ricostruire l'evoluzione del sito nei secoli.

Nel suo resoconto settecentesco, Ponz propone una descrizione articolata del giardino di Sofotermoso, distinguendone chiaramente due ambiti: la zona alta, posta sulla sommità, e la parte bassa, più vicina al fiume. Nella sezione superiore egli individua una fontana monumentale, decorata con elementi scultorei in marmo: "Al centro della sommità c'è una fontana in marmo con diverse statue e busti dello stesso materiale: dalla vasca si alzano due piedistalli con su ciascuno una statua antica, e rappresentano Igea, dea della salute, che ha un serpente in una mano reggimociata, ed una villana, in sifiatto costume, e in atto di ridere, che con la mano destra tiene la veste, e nell'altra ha un vaso. I busti dello stesso materiale, che servono da decorazione alla suddetta fontana, sono in parte molto rovinati: quelli che restano tali e quali sono quello di una Venere, la testa di Socrate posta su un busto militare moderno (cosa ridicola); e tra le altre teste sono, se non sbaglio, quella di Faustina maggiore, e quelle di Adriano, Nerone, Galva ecc."¹⁵. Questa fonte, dotata di numerosi zampilli nascosti, è verosimilmente identificabile con la Fontana

11 Lope de la Vega y Carpio Lope F. *Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba*, in *Rosell Don Cayetano*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 38, Madrid, M. Rivadeneyra Impresor Editor, 1856, pp.452-453.

12 Ibidem.

13 Ponz A. *Viaje de España*, T. VIII, Madrid, 1784, (2ªed), pp.18-20.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

IL GIARDINO SPAGNOLO/ITALIANO DI SOTOFERMOSO: INDAGINE E STUDI PER IL RESTAURO DI UN GIARDINO SCOMPARSO.

THE SPANISH/ITALIAN GARDEN OF SOTOFERMOSO: INVESTIGATIONS AND STUDIES FOR THE RESTORATION OF A DISAPPEARED GARDEN.

Giovanni Minutoli – Dipartimento degli studi di Firenze, Firenze, Italia. e-mail: giovanni.minutoli@unifi.it

Abstract: The palace of Sotofermoso in Abadía, first attested in 1168 as a Cistercian abbey, was transformed into a noble residence by the Alvarez de Toledo from 1497 onwards. The building, austere in its façades, found in the Renaissance-Mannerist garden—initiated in the second half of the sixteenth century—the expression of the new European figurative culture. The main sources document its different stages of development: Bartolomé Villalba y Estañá (1573–76) described a garden still under construction, strongly influenced by Italy and Flanders; Lope de Vega (1591–95) offered a poetic-allegorical interpretation; in the eighteenth century, Antonio Ponz provided a systematic account of the so-called “Piazza di Napoli” and its octagonal fountain, attributing part of the sculptures to Francesco Camilliani. Between the nineteenth and twentieth centuries, Javier Winthruysen and Martín Gil recorded both the progressive decay of the site and elements useful for its typological reconstruction. The cross-analysis of written sources, graphic evidence, and material remains now makes it possible to propose a virtual reconstruction of the monumental fountain, recovering its artistic and symbolic value.

Keywords: Sotofermoso Palace, Renaissance Gardens, Antonio Ponz, Virtual Reconstruction, Francesco Camilliani.

Il primo documento in cui si menziona il palazzo di Sotofermoso ad Abadía risale al 1168¹. L'edificio, in quel periodo, era probabilmente un'abbazia o un fortilizio appartenente ai monaci cistercensi. Si tratta di una bolla papale promulgata a Benavente da papa Alessandro III (1100-1159). A metà del Quattrocento, re Giovanni II di Castiglia donò il complesso al conte don Hernando Alvarez de Toledo. Nel 1469, don García, figlio di don Hernando, viene nominato duca dal re Enrico IV, in riconoscimento dei meriti acquisiti nella guerra contro i Mori². Solo dopo il 1497 l'edificio viene trasformato in un palazzo rinascimentale: gli interni vengono ripulmati e decorati per rispondere meglio alle funzioni rappresentative di una dimora nobile³ [1].

Nonostante tali interventi, le facciate esterne conservarono l'austero impianto originario, tipico di una struttura fortificata, in netto contrasto con il giardino, documentato dalla seconda metà del Cinquecento, che adottava le caratteristiche stilistiche del giardino rinascimentale-mannerista, segnando un evidente apertura verso i modelli culturali dell'epoca.

Le prime testimonianze scritte relative al giardino tardo cinquecentesco di Sotofermoso risalgono alla seconda metà del XVI secolo e si devono a Bartolomé Villalba y Estañá (1548 – ca. 1605). La descrizione del giardino compare nella sua opera *El peregrino curioso y grandezas de España* [2].

1 Abadía Historia, in Archivio web Vallcambró: <https://web.archive.org/web/20090107050705/http://www.vallcambró.org/PANEL/P78/P780/HTML>01/2024>

2 Fernando Alvarez de Toledo, terzo duca di Alba in “Enciclopedia Treccani”, Vol. I, Marchesi Grafiche Editoriali, Italia, 2010, p.172

3 Navasceles Palacio P. La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1993, p.74, nota 13: tradotto in: “vecchia e chiusa, annodata non ben ordinata”.



Caratterizza l'allestimento storico di Giuseppe
Cavallotti, l'arte e l'architettura del Basso (e la sua gita)

Prima 2024: Territorio e Monumento a rischio
Cavallotti, l'arte e l'architettura del Basso (e la sua gita)

Prima 2024: Territorio e Monumento a rischio
Cavallotti, l'arte e l'architettura del Basso (e la sua gita)

RESTAURO/VALORIZZAZIONE

Teorie, orientamenti, indirizzi metodologici e casi studio per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio storico-architettonico, archeologico e paesaggistico. Studi, progetti, best practices per il recupero e riqualificazione del costruito e dell'ambiente urbano.

SEZIONE 2