Matteo Lezzi

Il palazzo Lascaris di Ventimiglia

nel contesto dei palazzi barocchi torinesi

Tesi di Laurea Magistrale

POLITECNICO DI TORINO

Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

Il palazzo Lascaris di Ventimiglia

nel contesto dei palazzi barocchi torinesi

Tesi di Laurea Magistrale

Relatore: Paolo CORNAGLIA

Candidato: Matteo LEZZI - 268937

A.A. 2021-2022

A mia madre e mio padre,
i miei supereroi.

A me,
quel bambino che non ha
ancora smesso di sognare.

"Il labirinto è fatto perchè chi vi entra vi si perda ed erri.
Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore
perchè ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere.
Se egli ci riesce avrà distrutto il labirinto; non esiste
labirinto per chi lo ha attraversato."

H.M. Enzensberger, 1966

0 Introduzione

0.1 . Intenti e contesto generale ..... pag. 17

PARTE PRIMA Il contesto dei palazzi barocchi torinesi

1 Il palazzo nei trattati

1.1. La trattatistica ..... pag. 29

1.2. Un'abitazione nobile in città: Sebastiano Serlio ..... pag. 29

1.3. I caratteri delle fabbriche private in città: Andrea Palladio ..... pag. 34

1.4. Dei palazzi dei principali signori d'Italia: Vincenzo Scamozzi ..... pag. 37

1.5. Del modo di far le case nobili: Giuseppe Leoncini ..... pag. 40

1.6. Le componenti intrinseche degli edifici:Bernardo Antonio Vittone ..... pag. 45

1.7. Nella trattatistica francese: Jacques François Blondel ..... pag. 49

1.8. Della distribuzione dei palazzi: Francesco Milizia ..... pag. 53

2 Il palazzo nel contesto storico della città di Torino tra '600 e '700

2.1. L'espansione della città ..... pag. 61

2.1.1. Il primo ampliamento ..... pag. 65

2.1.2. Il secondo ampliamento ..... pag. 70

2.1.3. Il terzo ampliamento ..... pag. 75

2.2. I palazzi di Torino ..... pag. 79

2.3. La progettazione dei palazzi nobiliari tra ‘600 e ‘700 a Torino: riflessioni a partire dall’interpretazione di Augusto Cavallari Murat pag. 84

2.3.1. Schemi e caratteri compositivi tra tradizionalismo ed innovazione pag. 84

2.3.2. L'organizzazione del nucleo centrale pag. 88

2.3.3. Gli appartamenti di rappresentanza pag. 91

2.3.4. l'organizzazione degli spazi in relazione al complicarsi delle esigenze economiche pag. 93

3 I palazzi nobiliari nell'ambito torinese

3.1. La scelta dei casi studio pag. 101

3.2. Il palazzo Falletti Barolo pag. 101

3.3. Il palazzo Dal Pozzo della Cisterna pag. 107

3.4. Il palazzo Graneri della Roccia pag. 115

3.5 Il palazzo Morozzo della Rocca pag. 123

3.6 Il palazzo Saluzzo Paesana pag. 131

3.7 Il palazzo Birago di Borgaro pag. 137

PARTE SECONDA Il palazzo Lascaris di Ventimiglia

4 Il palazzo Lascaris di Ventimiglia nei secoli

4.1. La nascita dell'isola di Santa Francesca pag. 147

4.2. L'isola nei secoli: l'evoluzione della conformazione del territorio pag. 151

4.3. Il palazzo nei secoli: successioni e proprietà pag. 156

5 Le vicende nel XVII secolo

5.1. Il palazzo Beggiami: la costruzione della dimora pag. 163

5.2. Una prima storia architettonica: l'attribuzione del primo progetto pag. 166

5.3. La conformazione secentesca del palazzo pag. 173

5.4. Il palazzo Delle Lanze, poi d’Osasio: primo passaggio di proprietà pag. 186

6 Le vicende nel XVIII secolo

6.1. Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso: uno sguardo al palazzo nei primi anni del Settecento pag. 197

6.2. Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso: il prolungamento della manica di ponenete ad opera dell’architetto Paolo Rocca pag. 201

6.3. Giuseppe Bonaventura Carron di San Tommaso: Vittone e Dellala di Beinasco per un nuovo scalone pag. 207

6.3.1. Il progetto per un nuovo scalone: il Vittone e la scala in diagonale pag. 209

6.3.2. Il giardino del palazzo e i forni per la fabbricazione di palle da cannone pag. 218

6.3.3. L’inventario di consistenza del 1793 pag. 220

7 Le vicende nell'XIX secolo

7.1. Il palazzo Lascaris, poi Lascaris Cavour pag. 231

7.2. Il palazzo di proprietà dei Benso di Cavour pag. 235

7.3. Il palazzo sede del ministero di Grazie e Giustizia, poi sede del Banco di Sconto e Sete pag. 249

7.3.1 Il piano terra del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883 pag. 270

7.3.2 Il piano ammezzato del palazzo descritto nel testimonia
le di consistenza del 1883 ..... pag. 273

7.3.3 Il piano nobile del palazzo descritto nel testimoniale
di consistenza del 1883 ..... pag. 275

7.3.4 L'ammezzato sul piano nobile del palazzo descritto nel
testimoniale di consistenza del 1883 ..... pag. 280

7.3.5 Il piano secondo del palazzo descritto nel testimoniale
di consistenza del 1883 ..... pag. 282

7.4. Il palazzo tra fine Ottocento e inizio Novecento ..... pag. 284

Conclusione

Conclusione ..... pag. 299

Apparati

Appendice

Gli architetti ..... pag. 303

Carlo e Amedeo di Castellamonte ..... pag. 303

Bernardo Antonio Vittone ..... pag. 306

Francesco Valeriano Dellala di Beinasco ..... pag. 310

Severino Casana ..... pag. 312

Bibliografia ..... pag. 315

Fonti archivistiche ..... pag. 319

Archivio Carron di San Tommaso ..... pag. 322

INTRODUZIONE

INTENTI E CONTESTO GENERALE

0.1 - Intenti e contesto generale

La storia che ci si accinge a raccontare nella stesura di questa tesi di laurea, è una storia che affonda le sue radici nei secoli Seicento e Settecento, nell'allora sede dello stato Sabaudo, Torino. Oggetto principale di studio sarà il palazzo nobiliare Lascaris di Ventimiglia, inserito all'interno di una larga veduta di quelli che erano i palazzi nobiliari a Torino in quegli anni, confrontati con ciò che la trattatistica del tempo consigliava di realizzare. Il lavoro condotto ha il fine di ripercorrere le vicende che hanno interessato il palazzo Lascaris dalla sua costruzione nella seconda metà del Seicento fino agli interventi condotti tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, con l'intento di inquadrare il tutto in una visione più architettonica, legata ai mutamenti e le riplasmazioni avvenute per via dei numerosi passaggi di proprietà, per i cambi di destinazione d'uso e per via di catastrofi che hanno coinvolto l'edificio modificandone le sue parti. Particolare attenzione è stata posta alla ricerca e all'approfondimento delle fasi inesplorate, per mancanza di materiali o di studi specifici, come ad esempio il ventennio che corre tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento, del quale le conoscenze erano estremamente limitate. Con la scoperta di un testimoniale inedito rogato nel 1883 e conservato presso gli archivi della fondazione Cavour a Santena, si è potuto ricostruire le consistenze della fabbrica, la sua distribuzione e i suoi ambienti, finanche la suddivisione delle varie istituzioni e proprietà presenti al suo interno. È stata, quindi, una ricostruzione capillare, fin dove le fonti pubblicate e archivistiche lo hanno permesso, con l'intento di aggiungere alcuni tasselli in più alla storia che il celebre palazzo custodisce tra le sue mura.

Prima di scendere nel particolare del caso torinese, è indispensabile, per non creare confusione, fare un appunto sulla nascita dei palazzi nobiliari in Italia, in quanto si presentano di varia natura e con conformazioni che seguono processi differenti in base al luogo in cui essi nascono. Il XVII secolo fu caratterizzato da una scarsa attività edilizia accreditata ad uno stato di involuzione dell'economia italiana segnata dalla decadenza dei traffici mercantili e dal progressivo degrado della campagna. Eccezione ci fu, però, per alcune città come Venezia, Torino e Palermo che sulla scia del popolamento urbano da

parte dell'aristocrazia, hanno visto a partire dalla seconda metà del secolo l'inizio di un'attività edilizia che è andata via via sempre più consolidandosi.[1] Nonostante l'eccezionalità delle città prima citate, la produzione edilizia dei palazzi ebbe un arresto alla fine del secolo, con una ripresa al termine della guerra e la spartizione dei domini spagnoli che si ebbero con la Pace di Utrecht nel 1713. Nel corso di questo secolo fondamentali saranno gli interventi mirati a creare *comfort* all'interno dei palazzi e a sviluppare una evoluzione decorativa più in linea con le richieste signorili del tempo, caratteri che vengono sviluppati non solo nelle fabbriche di nuova costruzione ma anche attraverso opere di restauro e ammodernamento.[2]

Analizzando il caso del palazzo veneziano, possiamo osservare che, come in molti di quelli che si sono sviluppati nel periodo trattato, compare già un carattere che sarà fondamentale per la riorganizzazione della nobiltà sia in chiave edilizia che di società. Si fa riferimento all'introduzione del carattere di intrattenimento, con la realizzazione di sale da ballo e da musica all'interno dei palazzi, carattere che da lì in avanti avrebbe condizionato la conformazione di questa tipologia edilizia in tutta Italia. A Venezia, dove la maggior parte dell'attività edilizia si ebbe nel periodo compreso tra gli anni Trenta e Cinquanta del XVIII secolo, [3] la tipologia del palazzo che si andava conformando, in caratteri generali si presenta differente dalle altre città, in primis perché costretto in un sito di piccole dimensioni sia per il forte popolamento della città, con la presenza di numerosi palazzi e piazze, chiese e monasteri che ne occupano gran parte dello spazio, e sia per una questione di equilibrio rappresentativo della nobiltà che non cerca di emergere, non cerca di aumentare il proprio prestigio ponendo differenze rispetto ad altri nobili, ma si mantengono in siti di dimensione simile, conservando una continuità di facciata seppur poi possedendo ricchezze differenti. [4]

I Palazzi che vanno a conformarsi in questo periodo nel capoluogo

1 SERENI Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano,* Laterza, Bari 1961, p. 229.

2 SIMONCINI Giorgio (a cura di), *L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Olschki, Firenze 1995, p. 7.

3 Ivi, p.1

4 SCAMOZZI Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1625 (Gregg Press, Ridgewood (N.J.) 1964), p. 681-682.

veneto, devono la loro strutturazione ad una volontà di conciliare i caratteri del palazzo romano rinascimentale con le caratteristiche del panorama lagunare. I sistemi si sviluppano su una successione androne - corte centrale dal perimetro porticato, che funge da baricentro alla composizione complessiva delle dimore. Questa composizione si caratterizza con due ingressi, uno per via d'acqua dai canali e uno secondario dalle calli, seguendo un sistema aristocratico tradizionale di tipo tripartito che vede, a sua volta, la successione di androne, scalone e *"portego"* (il salone centrale). Ulteriore carattere e la propensione ad aprirsi, sul retro, in giardini di ampio respiro chiusi sul fondo, al confine con altri palazzi, da costruzioni minori di carattere scenografico solitamente destinate a galleria d'arte, biblioteche o foresterie. In uno sguardo più ampio, elemento di nota per questi palazzi è il loro impatto figurativo nel tessuto veneziano, caratterizzato dai pregiati materiali, la pietra d'Istria nella maggior parte dei casi, e dalla numerosità della loro presenza.[5]

A Milano, differentemente da altre città, nonostante ci fosse stato un arricchimento nel periodo successivo alla fine del dominio spagnolo, non si ebbero subito costruzioni di nuovi palazzi ma solo interventi di riplasmazione e restauro di edifici esistenti, lasciando ad un secondo momento l'inizio della nuova produzione nobile milanese.[6] Dal XVII secolo in poi i palazzi del capoluogo Lombardo si presentavano caratterizzati da una semplicità di facciata, in cui la decorazione, concentrata sui portali d'ingresso e sui balconi, si inseriva in un fondo lineare e semplicemente intonacato. Internamente, il piano nobile era destinato agli appartamenti padronali, privo di corridoi o spazi di distribuzione, impostato su una sequenza di sale di alto valore scenografico che ne aumentavano il carattere ed il ruolo di rappresentanza. Il piano ammezzato era destinato ai servizi e agli alloggi della servitù, generalmente collegato da scale secondarie. Al secondo piano, infine, si riservavano gli alloggi per la famiglia del padrone e le camere degli ospiti. Seguiva, quindi, un'impostazione distributiva che

5 AZZI VISENTINI Margherita, *Le residenze della nobiltà veneziana: palazzi e ville,* in: Fagiolo Marcello, *"Residenze nobiliari, Italia settentrionale",* De Luca, Roma 2009, p. 238-239.

6 MEZZANOTTE Paolo, BASCAPE' Giacomo, *Milano nell'arte e nella storia*, Bestetti, Milano 1958, p. 23-24.

si stava man mano sviluppando in tutte le città del nord Italia.[7]

A Napoli, invece, la produzione di palazzi nobiliari fu influenzata positivamente, a partire dagli anni Trenta del Settecento, dal clima di forte ripresa economica nel periodo di reggenza di Carlo III di Borbone e il successore Tanucci, dovuta alla formazione del nuovo stato indipendente nel 1734.[8]

I palazzi napoletani si caratterizzano per la loro volontà di grandezza, sviluppata sia sul fronte di una esuberante decoratività che sul fronte di una elevata estensione dimensionale, inserita in un rapporto diretto con il tessuto urbano che, caratterizzato da strade strette e irregolari, si legava al palazzo attraverso una continuità spaziale tra lo spazio della via e quello dell'androne che proseguiva in una apertura su giardini e terrazze. La strutturazione del palazzo napoletano seguiva un sistema ad anello, per la mezzeria del quale passava un asse immaginario, parallelo al portale di ingresso, che suddivideva lo spazio determinandone due destinazioni principali: una prima in cui figurava il palazzo vero e proprio solitamente impostato su una forma a C e con funzione essenzialmente abitativa, ed un secondo spazio nel quale si andavano a collocare terrazze e giardini. Si creava, così, una successione di ambienti che contribuiva ad aumentare la continuità interno-esterno sopraesposta, rievocando un sistema a "casa a corte" che deve i suoi caratteri alla domus romana, in questo caso evoluta in funzione delle esigenze. Per quanto riguarda la distribuzione interna si seguiva un sistema ormai consolidato che vedeva il padrone al primo piano, per garantirne la sua riservatezza, e lo sviluppo di ambienti comuni ma anche di rappresentanza al pian terreno.[9]

Ancora differente sarà la conformazione dei palazzi a Genova. Tra gli storici caposaldi della tradizione dei palazzi genovesi ricordiamo Pietro Paolo Rubens che sulle dimore nobiliari scriveva: *"Perché si come quella Repubblica è propria di Gentilhuomini, così le loro fabbriche sono bellissime e comodissime, a proportione più tosto de' famiglie benchè numerose di Gentilhuomini particolari, che di una Corte d'un Principe*

7 BASCAPE' Giacomo, PEROGALLI Carlo, *Palazzi privati di Lombardia*, Banco Ambrosiano, Milano 1964.

8 SIMONCINI, *op. cit.,* p. 4.

9 SAVARESE Lidia, *Il centro antico di Napoli,* electa, Napoli 2002, p. 11-15.

assoluto"[10]. La bellezza e la comodità divengono quindi due punti fermi per le dimore nobiliari del capoluogo Ligure, in cui l'unificazione delle arti per il raggiungimento di un fine comune rappresenta la massima sperimentazione. Si propende per un'organizzazione interna che dialoga in modo diretto con l'arte pittorica, spingendosi verso una propensione che porta gli spazi interni ad aprirsi verso un nuovo rapporto con l'illusione decorativa.[11] Da un'osservazione dei palazzi realizzati nel periodo oggetto d'esame, emergono alcuni caratteri comuni. Già la trattatistica di Vincenzo Scamozzi aveva evidenziato uno stretto rapporto tra il tessuto urbano e i palazzi, che per via delle dimensioni della città e per la pendenza dei terreni, si realizzano stretti in facciata e sviluppati in lunghezza, mentre in altezza si hanno due o tre ordini dei quali il primo "alla rustica" e i restanti ornati con pilastri e colonne che ne aumentano il prestigio nobiliare. [12] Nella strutturazione interna si seguono canoni ormai affermati, con le camere dei servitori e locali di servizio posizionati al piano porticato, mentre al piano nobile le sale di rappresentanza e le camere private dei nobili. Un ulteriore carattere che si presenta nella tradizione genovese è quello legato alle corti, in collegamento diretto con gli ingressi, dove hanno luogo le scale che consentono la salita alle logge che avranno l'onere di distribuire alle sale e agli appartamenti.[13]

Lo sguardo rivolto alla conformazione delle case nobiliari nelle città italiane ci fa comprendere come la loro nascita ed evoluzione sia legata in modo non trascurabile alla storia delle vicende di ogni città e non risultano per questo paragonabili tra di loro. Nel caso di Torino l'evolversi delle vicende architettoniche che hanno investito la città in quegli anni è indubbiamente legato ad una definita strutturazione della società, anch'essa in stato evolutivo. Ci si trovava di fronte ad una strutturazione piramidale al cui vertice vi era collocato il

10 RUBENS Pietro Paolo, *Proemio al magnifico lettore*, 1622, in: Fagiolo Marcello, *"Residenze nobiliari, Italia settentrionale",* De Luca, Roma 2009, p. 70.

11 MAGNANI Lauro, *Articolazione e immagine del sistema abitativo della nobiltà genovese tra spazio urbano e spazi di villa,* in: Fagiolo Marcello, *"Residenze nobiliari, Italia settentrionale",* De Luca, Roma 2009, p. 75-84.

12 SCAMOZZI, *op. cit.,* p. 680.

13 POLEGGI Ennio, *Genova una civiltà di palazzi,* Silvana editoriale, Genova 2002, p. 141-167.

Sovrano, in successione la classe nobiliare, che risulterà centrale, e successivamente borghesia, artigianato e popolo comune.[14] In questo contesto organizzativo il ceto nobiliare era importante per i sovrani in quanto queste famiglie potevano essere utilizzate come "pedine" di una scacchiera per il raggiungimento di un determinato fine. In generale, bisogna sottolineare che obiettivo principale dei sovrani del tempo era quello di perfezionamento della società e dello stato in senso materiale, ed è proprio in questo contesto che la nobiltà, o meglio ancora, i privilegi ad essa concessi, risultano centrali. Un esempio che può meglio esplicare il concetto di nobiltà come "strumento di stato" è certamente la concessione del diritto di "maggiorasco", una condizione secondo la quale i possedimenti di una famiglia nobile venivano ereditati dal primogenito maschio della famiglia stessa invece di ritornare nelle mani della famiglia sovrana. Questo rappresentava un duplice punto di convenienza: da una parte abbiamo la famiglia nobiliare che può continuare ad usufruire dei possedimenti e dei privilegi acquisisti, mentre dall'altra abbiamo il Sovrano che potrà continuare ad usufruire di quella famiglia come "pedina" per le sue necessità. Ecco che i privilegi concessi da parte del sovrano acquisiscono un valore di mobilitazione al miglioramento dello stato. Esempio concreto ci fu con Carlo Emanuele III che, avendo la necessità di sviluppare architettonicamente una determinata area della città, decise di concedere una serie di privilegi, tra i quali anche quello di maggiorasco, a chiunque, che fosse nobile o borghese, decidesse di investire ed edificare in quella determinata area.[15] La necessità di sviluppo architettonico della città deriva, però, dai processi di espansione messi in atto dai sovrani per aumentare il territorio urbano ed incrementarne la sua fortificazione. L'espansione della città e l'incremento delle attività edilizie si legano, così da essere la seconda direttamente proporzionale alla prima, ma in questo contesto non si può non tenere presente che vi è una scissione tra i palazzi all'interno della città vecchia, quella di conformazione romana, e quelli realizzati nella città nuova. I primi sono esempi di riplasmazione di edifici esistenti con restauri ed ammodernamenti, mentre i secondi rappresentano nuove costruzioni con l'attuazione di tutti i caratteri,

14 MARINI Giuseppe Luigi, *Il Barocco torinese*. Lit. Viretto, Torino 1961 p. 7.

15 Ivi, p. 8.

già citati, che la nobiltà richiedeva. [16] In questo contesto di espansioni ed affermazione architettonica, ruolo fondamentale aveva avuto, certamente, il trasferimento della capitale a Torino, perché una delle conseguenze più importanti fu la determinazione di un vero e proprio esodo di famiglie nobili che abbandonano i propri feudi per trasferirsi in città dove la nobiltà acquisirà uno stile di vita differente. Questo esodo provocò una forte scia edilizia, oltre che un incremento della popolazione cittadina, in quanto queste famiglie avevano bisogno di una nuova dimora all'interno del tessuto urbano. Ci fu così l'avviamento di numerosi cantieri e quindi realizzazione di numerosi palazzi che divengono architettura simbolo della nobiltà, ma fatto ancora più importante è che questi palazzi che stavano sorgendo erano veri e propri elementi di miglioramento urbano, frutto di una stretta collaborazione tra i principali architetti del tempo e le disposizioni derivanti dai gusti raffinati dei committenti, rappresentati della società più aulica.[17] Con il passare del tempo, tra un secolo e l'altro, vi è un progressivo evolversi dell'assetto sia politico che sociale che porta ad un'inevitabile variazione della committenza e con essa anche della modalità funzionale e distributiva del palazzo. Da emblema di rappresentanza del potere di singole famiglie nobiliari, il palazzo torinese si trasforma in una fabbrica architettonica destinata ad una convivenza comune: si avvia così l'ultima fase di evoluzione settecentesca che è quella del palazzo per appartamenti, all'interno del quale più famiglie aristocratiche conservano lo spazio privato dell'appartamento e ne condividono gli spazi comuni di rappresentanza. [18]

16 ROGGERO BARDELLI Costanza, *Torino. Dal palazzo aristocratico alla casa da reddito nel Settecento*, in Simoncini Giorgio (a cura di), *L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Olschki, Firenze 1995, p. 69.

17 MARINI, *op. cit.,* p. 9.

18 ROGGERO BARDELLI, *op. cit.,* p. 69.

PARTE PRIMA

IL CONTESTO DEI PALAZZI BAROCCHI TORINESI

CAPITOLO 1

IL PALAZZO NEI TRATTATI

1.1 - La Trattatistica

La storia dell'architettura e la realizzazione della stessa è stata caratterizzata per lunghi anni dai numerosi trattatati di architetti e critici che si sono succeduti nel corso tempo. Le trattazioni che quest'ultimi componevano erano un insieme di riflessioni, descrizioni, stesure di regole ed organizzazione di elementi utili al loro successivo utilizzo per la formulazione di critiche architettoniche oltre che per l'aspetto più importante che era dettare dei canoni da perseguire per la realizzazione e composizione di determinate fabbriche architettoniche risalenti ed utili in quel determinato tempo. Il punto di partenza della "tradizione" del trattato, volendo indagare a ritroso nel tempo, si ha senza dubbio a partire da Vitruvio con il suo "De Architectura", fermo restando che alcuni frammenti pre-rinascimentali sono sopravvissuti al corso degli eventi, ma l'opera vitruviana nella sua completezza rappresenterà punto di partenza e di imitazione dai trattatisti successori, tra i quali ricordiamo nomi di rilevante importanza come Leon Battista Alberti, Il Filarete, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e tanti altri che hanno contribuito in modo sostanziale sia allo sviluppo teorico che pratico dell'architettura universale.
Nella descrizione che seguirà sono stati selezionati solo alcuni di questi trattati, quelli che prendono in considerazione e che formulano dei caratteri che sono risultati significativi nel periodo preso ad esame, '600 e '700, e che nel particolare si soffermano sulle dimore nobiliari del tempo e sui canoni che queste dovevano rispettare per soddisfare tutte le esigenze che tali edifici richiedevano.

1.2 - Un'abitazione nobile in città: Sebastiano Serlio

A parlare del palazzo come dimora per nobili famiglie è già Sebastiano Serlio nel XVI secolo all'interno del suo trattato *"I sette libri dell'architettura" (1537)*. L'opera di Serlio si propone di affrontare numerose tipologie architettoniche, tra le quali quella di nostro interesse, senza però prendere ad esempio architetture già realizzate ma avanzando ipotesi sia scritte che grafiche dei canoni che queste

dovevano rispettare secondo il suo giudizio, sia a livello distributivo che compositivo, relazionando il tutto con il contesto nel quale queste si collocano. Nel capitolo XXV tratta, per l'appunto, *"D'una habitatione, per far dentro alla Città in luogo nobile",*[19] lasciando presagire che le città italiane avessero già iniziato un processo di espansione dovuto all'accentramento del potere che dalle zone rurali si spostava in città determinando per l'appunto il "luogo nobile" del quale esso parla. Nell'ambiente urbano il palazzo ha da confrontarsi con diversi fattori spaziali esterni prima ancora che con quelli interni, si fa riferimento agli spazi d'accesso, il luogo nel quale esso si colloca e le caratteristiche che questo deve avere, a tal proposito scrive:

> *"Mi sono immaginato un sito in luogo nobile fra due vicini, dove non si possa aver luce dalli lati, ma d'avanti, e di dietro si bene. La larghezza di questo sito è piedi 122. e in larghezza, 150. Havendo davanti una strada nobile, e assai larga, e di dietro una via frequentata: e per essere questo luogo (come ho detto) molto nobile, è necessario di farci delle botteghe, le quali sono grande ornamento della città, e rendono utile al padrone della casa."*[20]

Emerge, quindi, l'importanza che questi spazi rivestono, conseguentemente alla necessità di collocare l'abitazione in un luogo che ne aumenti il suo prestigio in maniera tale da sottolinearne, in modo direttamente proporzionale, la magnificenza della famiglia che vi abiterà. In relazione agli spazi di accesso pone l'ingresso che deve trovarsi *"nel mezzo della facciata"*, mentre ai suoi lati si apriranno poi le botteghe. Dall'osservazione del disegno della pianta tipo che riporta nel suo trattato (Fig. 1) si può osservare già la volontà di porre in successione determinati spazi: androne, che non viene esplicitato nel testo ma è presente nel disegno (A), portico (C), scalone (D), terrazzo (E) e salone (T), un sistema precursore di quello che dalla seconda metà del Seicento sarà centrale nella conformazione della distribuzione

19 SERLIO Sebastiano, *I sette libri dell'architettura*, Vol. II, Parigi 1545 (Forni, Bologna 1978), p. 58.

20 *Ibidem.*

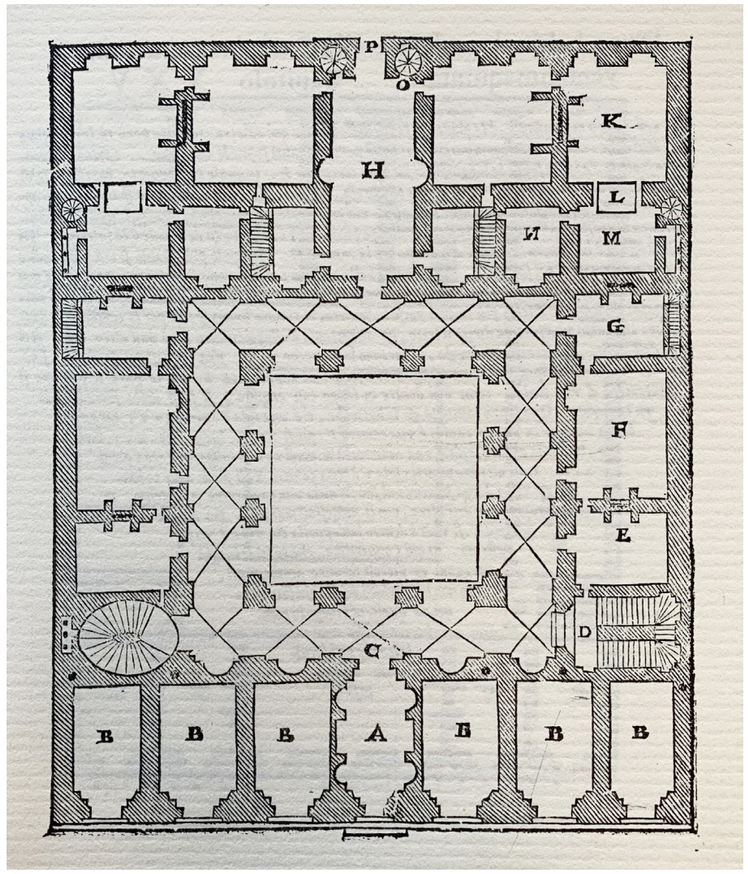


fig. 1 *Pianta di sotto di una habitatione in luogo nobile.*

Contenuto in: *SERLIO Sebastiano, I sette libri dell'architettura, Vol. II, Forni, Bologna 1978, p. 59*

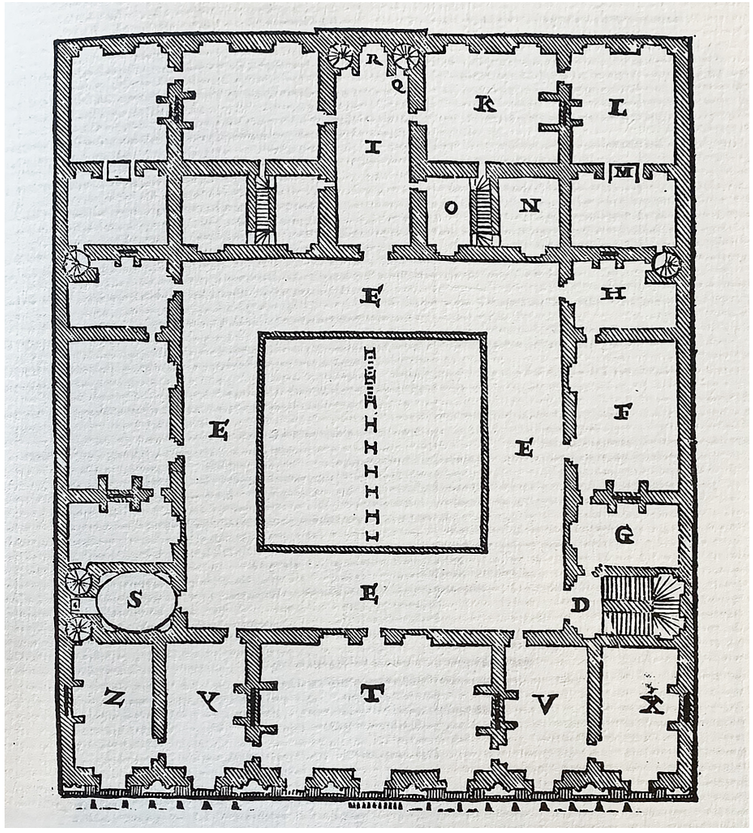
interna del palazzo. La dimora nobiliare di Serlio si presenta con un impianto centrale, con cortile interno *"di quadro perfetto"* porticato sul perimetro. Sul lato opposto all'ingresso principale se ne colloca un secondo, anch'esso preceduto da un andito (H), che immette su una via secondaria (P). Ai lati del portico nei pressi dell'ingresso principale, invece, posiziona i sistemi di risalita: due scaloni monumentali che raffigura in una variante rettangolare e in una ovale. Per quanto riguarda, invece, la destinazione d'uso degli ambienti del piano terra, questi sono destinati ad ospitare appartamenti con "salotti" e "camerette" e camere di servizio. [21]

Il secondo piano del palazzo, anche questo raffigurato (fig. 2) nel

21 *Ibidem.*

fig. 2 *Pianta di sopra di una habitatione in luogo nobile.*

Contenuto in: *SERLIO Sebastiano, I sette libri dell'architettura, Vol. II, Forni, Bologna 1978, p. 61*



trattato, è servito da due scaloni monumentali, per i quali è specificato che qual ora il padrone si accontentasse di uno solo allora nello spazio restante verrà inserito un camerino. È inoltre anche servito da scalette secondarie di dimensione minore poste in punti strategici e di snodo. L'ingresso al piano si avrà tramite una terrazza (E), in corrispondenza del portico sottostante, che permetterà il disimpegno al resto degli altri ambienti dove si collocano gli appartamenti e la sala principale. Gli ambienti si predispongono seguendo la stessa impostazione del piano terra, saranno semplicemente di ampiezza maggiore per via di una diminuzione dello spessore dei corpi murari. Questo ci permette di comprendere anche il sistema strutturale immaginato da Sebastiano Serlio, che vede un impianto a muri portanti con graduale diminuzione della sezione muraria in altezza. [22]

22 Ivi, p. 60.

Riguardo alla composizione interna del palazzo pone un'ultima osservazione riguardante i piani interrati per i quali scrive:

> *"Io non ho parlato de' luoghi sotterranei, ne' quali, se'l luogo lo comporta, si faranno tutte le stanze pe'l servitio della casa."*[23]

In ultimo, si occupa di proporre una impostazione di facciata (fig. ..3) per la quale, oltre ad indicarne ogni aspetto dimensionale, ne rappresenta una possibile composizione. Il fronte si presenta tripartito, piano terra, piano nobile e piano superiore, chiuso in sommità da soffitte che, secondo quanto esposto dal trattatista, sono pensate con la volontà di *"osservare il costume di Francia*". Nella fascia basamentale propone tre soluzioni, per via delle tre possibili aperture che egli prevede: l'ingresso principale di impostazione regolare inserito tra due paraste bugnate; l'ingresso alle botteghe, più basso per via dell'ammezzato presente su di esse, impostato in un sistema d'arco a tutto sesto con inserimento di finestra *"bastarda"* per l'illuminazione del mezzanino*;* e finestra semplice con balaustra e timpano sulla sommità, inserita in un sistema di tre colonne, una da un lato e due dall'altro.

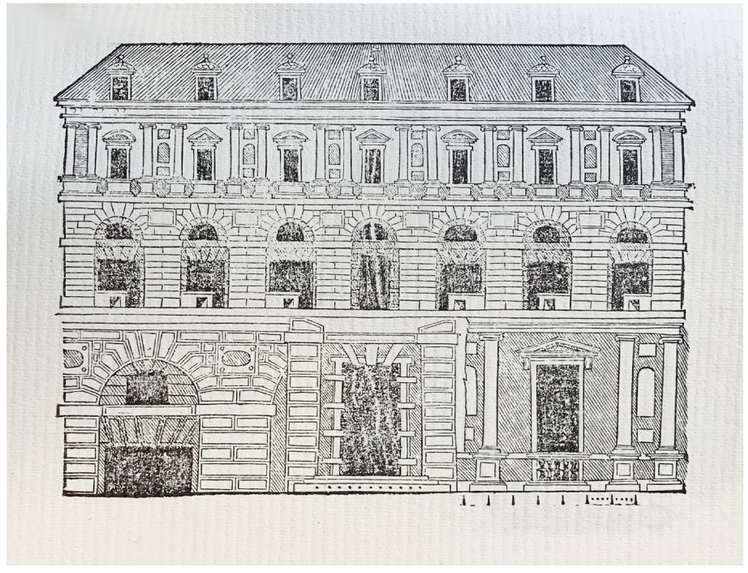


fig. 3 *Facciata di una habitatione in luogo nobile.*

Contenuto in: *SERLIO Sebastiano, I sette libri dell'architettura, Vol. II, Forni, Bologna 1978, p. 63*

23 *Ibidem.*

Il piano nobile, invece, è caratterizzato da un bugnato continuo e da aperture inserite in archi a tutto sesto che richiamano il sistema degli ingressi alle botteghe. In ultimo, il piano secondo si caratterizza per una maggior semplicità, determinata da un utilizzo di colonne di ordine dorico e dall'inserimento di aperture con cornice lineare sormontate da timpani triangolari e ad arco alternati nella loro distribuzione. [24]

1.3 - I caratteri delle fabbriche private in città: Andrea Palladio

Anche Andrea Palladio nel suo trattato *"I quattro libri dell'architettura" (1570)*, tra il primo e il secondo libro presenta i caratteri che le fabbriche private in città dovevano osservare. Nel capitolo primo del secondo libro, infatti, espone in primo luogo il "decoro, o convenienza", sottolineando come non esista un prototipo unico e ripetibile di dimora privata, ma al contrario questa varierà a seconda delle esigenze ma soprattutto a seconda di chi l'abiterà:

> "*E perche commoda si deverà dire quella casa, la quale sarà conveniente alla qualità di chi l'haverà ad habitare, e le sue parti corrisponderanno al tutto, e fra se stesse. Però doverà l'Architetto sopra'l tutto avertire, che (come dice Vitrvvio nel primo, e sesto libro) a' Gentil'huomini grandi, e massimamente di Republica si richiederanno case con loggie, e sale spatiose, & ornate: acciò che in tai luoghi si possano trattenere con piacere quelli, che aspetteranno il padrone per salutarlo, ò pregarlo di qualche aiuto, e fauore: Et a' Gentil'huomini minori si converrano ancho fabriche minori, di minore spesa, e di manco adornamenti."*[25]

Altro carattere importante che viene sottolineato fa riferimento alle proporzioni. Affinché una fabbrica nobiliare possa essere espressione

24 Ivi, p. 62.

25 PALLADIO Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570 (Hoepli, Milano 1976), p. 124.

di magnificenza e rappresentanza del proprietario questa deve essere ben proporzionata nel suo decoro e nelle sue parti. Se quest'ultime *"risponderanno al tutto, onde ne gli edificij grandi; vi siano membri grandi; ne' piccioli, piccioli, e ne i mediocri, mediocri: che brutta cosa certo sarebbe, e disconvenevole, che in una fabrica molto grande fossero sale, e stanze picciole: e per lo contrario in una picciola fossero due, o tre stanze, che occupassero il tutto."*[26]

Il trattato prosegue con la descrizione del *"compartimento delle stanze, e altri luoghi",* determinandone l'esistenza di una gerarchia distributiva che vede all'interno di una fabbrica privata la presenza di spazi più notevoli ed altri meno. L'attenzione da parte dell'architetto deve concentrarsi nel disporle in modo tale da riservare agli ambienti più belli funzioni di rappresentanza, mentre agli ambienti più poveri e spogli riservare tutte le funzioni secondarie come cucine, dispense, cantine e magazzini. La strutturazione del palazzo in senso generale, seguirà i classici caratteri distributivi ripresi da tutti i trattati, ovvero disporre al pian terreno gli ambienti meno riguardevoli e di servizio, riservando, invece, al piano nobile quelli più ricchi e di rappresentanza. In quest'ultimo le stanze più piccole verranno ammezzate così da poterne ricavare camerini, librerie o studioli.

Per quanto riguarda gli appartamenti, come si leggerà anche in trattati successivi, questi vengono disposti a seconda delle stagioni: *"le stanze per la estate siano ampie, e spaciose, e rivolte à Settentrione; e quelle per lo inverno à Meriggie, e Ponente, e siano più tosto picciole che altramente: percioche nella estate noi cerchiamo l'ombre, & i venti, e nell'inverno i Soli, & le picciole stanze più facilmente si scalderanno che le grandi. Ma quelle, delle quali vorremo servirci la Primavera, e l'Autunno; saranno volte all'Oriente, e riguarderanno sopra giardini, e verdure".*[27]

Riguardo ai caratteri generali delle case private in città questo è quanto esposto da Palladio, che prosegue poi con l'esposizione di alcuni disegni di case private, già costruite o in fase di costruzione, degne di particolare nota. Facendo un passo indietro, però, sul finire del primo dei quattro libri espone nello specifico le caratteristiche di

26 *Ibidem.*

27 Ivi, p. 127.

alcuni elementi o ambienti, a partire dalle *logge* da predisporre nel mezzo, se sé ne prevede una sola, oppure ai lati, se sé ne prevedono due, le quali possono svolgere diverse funzioni come *"à spasseggiare, à mangiare, & ad altri diporti".*[28] Parla poi delle *entrate* descrivendole come luoghi d'attesa, come luoghi *"publici* […] *oue stiano quelli, che aspettano, che'l padrone esca di casa per salutarlo"*[29]*,* riconducibili quindi allo spazio dell'androne. Per quanto riguarda le *sale*, invece, le descrive come luoghi in cui svolgere feste e commedie, e per questo devono essere di ampiezza e ornamento maggiore rispetto alle altre. Queste sale devono essere poste nel mezzo, mentre ai lati si apriranno le stanze in modo simmetrico nella loro posizione così come nella loro distribuzione, in modo tale da avere un equilibrio oltre che visivo anche strutturale. Altri ancora sono i brevi appunti che Andrea Palladio espone nel suo trattato, dall'altezza delle stanze alla decorazione delle porte fino alla costruzione e all'utilità dei camini, ma ciò che risulta di particolare interesse sono le indicazioni relative alle scale, elemento distributivo che nelle fabbriche nobiliari racchiude valore monumentale e di rappresentanza oltre che utilitario. Le indicazioni hanno inizio dall'individuazione di un luogo che sia conveniente a chi ne usufruirà e che *"…non impedisca il restante della fabbrica. Però si assegnerà loro un luogo proprio principalmente; acciochè non impediscano gli altri luoghi, ne siano da quelli impedite."*[30] Queste devono essere servite da tre aperture: la prima è *"la porta per dove alla scala si monta: la quale quanto meno è nascosta a quelli ch'entrano nella casa; tanto più è da esser lodata;* […] *La seconda apertura è le finestre, che a dar luce ai gradi sono bisognevoli;* […] *La terza è l'apertura, per la quale si entra nel pavimento di sopra."*[31] Ecco che attraverso l'individuazione delle aperture rende tangibile quella degli ingressi e delle uscite che, come sottolinea, devono ritrovarsi in luoghi *"ampi, belli e ornati".* Superate queste prime indicazioni di carattere più generale, vengono fornite indicazioni più tecniche riguardo i dimensionamenti e le modalità costruttive affinché tali scale siano all'altezza del palazzo nel

28 Ivi, p. 90.

29 *Ibidem.*

30 Ivi, p. 108.

31 *Ibidem.*

quale vengono inserite. Inizia con l'enunciare la necessità di stabilire .la larghezza della scala sia attraverso l'intuito, facendo in modo che questa non appaia troppo stretta per la magnificenza della fabbrica nella quale si trova, ma ponendo attenzione a far sì che queste non siano *"…meno larghe di quattro piedi: accioche se due persone per quelle s'incontrano; possano comodamente darsi luogo".*[32] Inoltre pone attenzione al dimensionamento in altezza, con l'avvertenza di non superare mai gli undici o tredici gradini, ma quando risulterà necessario, perché questi gradini non saranno sufficienti al raggiungimento del solaio del piano superiore, bisognerà inserire uno spazio piano da lui chiamato "*requie*", dove sarà possibile avere un momento di riposo.[33]

1.4 - Dei palazzi dei principali signori d'Italia: Vincenzo Scamozzi

Nei trattati d'architettura studiati nell'ambito di questa tesi, è ricorrente l'attenzione che viene posta oltre che alla volontà che ogni architetto deve avere di rappresentare attraverso queste fabbriche architettoniche la magnificenza della famiglia che lo abita, anche all'elaborazione di progetti che non si limitino a tener insieme tutto quello di cui un palazzo necessita, ma che tutte le sue parti siano in un rapporto di equilibrio dimensionale e distributivo. Questa visione la si evince già nei primi anni del XVII secolo dalle parole di Vincenzo Scamozzi che attraverso un breve inciso, contenuto nel suo trattato *"L'idea dell'architettura universale" (1615),* afferma che la *"maggior lode"* che potrà ricevere l'architetto sarà quella di aver creato una architettura che a *"a prima vista renda maestà e bellezza"* oltre ad appagare le aspettative della committenza, ma che non si fermi qui. Infatti, si deve fare in modo, sottolinea, che *"il compartimento delle loro parti sia tale, che l'una tenga correlazione con l'altra, e parimente i luoghi loro convenevoli, non permutati ne confusi, e sieno di forme e di grandezza convenevoli, di maniera che rendano concreto ne sembrino fatte a caso, ma con proporzione e moduli, ne appaia cosa superflua,*

32 *Ibidem.*

33 Ivi, p. 109.

né vi manchino le più necessarie ed importanti".[34]

Anche in questo caso, una delle prime osservazioni condotte fa riferimento al luogo nel quale la fabbrica verrà costruita. Che si tratti di un sito di nobile aspetto e tenore è ormai scontato, ma ciò che viene aggiunto dallo Scamozzi sono alcuni caratteri che il contesto di inserimento deve rispettare. Se per altri trattatisti avere nei pressi del palazzo la presenza di una via trafficata con botteghe rappresentava una questione a favore e comodo del proprietario, per Vincenzo Scamozzi rappresenta una situazione di disturbo che mina la tranquillità della casa. Per questo afferma che il palazzo deve trovarsi nei pressi di vie di nobile aspetto, ma lontano dalle piazze principali maggiormente frequentate dalla città: *"Il sito dee essere, come si disse, in luogo molto bello, rimpetto ad alcuna strada principale, sopra qualche piazza o veduta di fiume, o altra cosa notabile, ma non molto congiunto ne tanto vicino alle piazze principali, acciò che si possa vere ampiezza di terreno per la fabbrica e per corti, ed anche per giardini ed altre delizie per trattenersi nobilmente, perché questi personaggi per loro gravità ed affari si fermano non poco in casa, oltre che non è punto necessario che siano così vicini alle piazze e al frequentar della città, perché chiara cosa è, che la molta frequenza disturba l'animo e travaglia l'abitare della casa".*[35] Allo stesso modo, però, tiene presente le vicissitudini che scaturiscono dalla vita nobile e sottolinea la necessità, anche tenendo in considerazione opere già presenti sul territorio nazionale, di porre l'edificio in modo tale da permettere la creazione di spazi atti ad assolvere a quelle funzioni che tale vita nobile richiede. Infatti, scrive:

> *"parlando dei palazzi ad uso de' principali signori d'Italia, incominciando a Roma, vi si convengono palazzi sopra qualche piazza, per poter trattenersi molti cocchi e carrozze, con entrate nobili e cortili nel mezzo, e logge all'intorno per trattenere la molta quantità de' servitori e staffieri nel tempo delle visite, le quali si fanno molto frequenti".*[36]

34 SCAMOZZI Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1625 (Gregg Press, Ridgewood (N.J.) 1964), p. 678.

35 *Ibidem.*

36 *Ibidem.*

Superata una introduzione rispetto ai caratteri generali e contestuali del palazzo, il trattato si apre in una descrizione più incentrata alla distribuzione interna, che ne determina in primo luogo la sua strutturazione generale:

> *"Nel primo piano, oltre alle officine sotterranee, sianvi ammezzate per uso delle famiglie del signore, e a destra e sinistra le scale principali, ampie e comode al salire con gravità, e nel piano di mezzo, come più comodo e sano all'abitare, vi sieno le sale, alla parte dinanzi spaziose e grandi e di bellissima altezza, e qualche loggia che conduca da l'una all'altra scala, e poi da un lato e dall'altro, e tutto intorno alla corte, appartamenti di stanze doppie di varie grandezze, e salotti frammezzo con le scale secrete che ascendono da alto a basso nelle officine sotterranee."*[37]

Partendo da questa considerazione, già all'inizio del XVII secolo risultano chiari i caratteri da conferire a quel piano del palazzo che avrà l'onere di ospitare la vita della famiglia nobile che vi ci abita. L'individuazione del primo piano come *"più comodo e sano all'abitare"*[38] ci porta a pensare che vi siano state delle evoluzioni storiche che abbaino indirizzato lo Scamozzi, così come tanti altri trattatisti ed architetti del tempo, ad individuare, senza porsi particolari domande, questo piano come quello più adatto allo svolgersi della vita nobiliare, nonché il più rappresentativo della magnificenza della famiglia. Come già accennato in precedenza, i caratteri di grandezza che la casa, in senso generale, deve rappresentare, si esprimono attraverso grandi entrate e sale che con la loro fastosità ne aumentano la magnificenza, alla quale però collaborano, secondo lo Scamozzi, anche i *"molti appartamenti di stanze separate, e per gli uomini e per le donne e per figliuoli e congiunti, ed anche per alloggiare forestieri, affine che gli uni e gli altri possano abitare senza incomodo e rispetto, ma con quella gravità che si conviene, ne' manchino luoghi per alloggiare una numerosa*

37 Ivi, p. 679.

38 *Ibidem.*

famiglia, e l'altre cose che cadono per conseguenza."[39] Di questi appartamenti ne distingue essenzialmente tre tipologie differenti: per l'estate, per l'inverno e per l'autunno e la primavera. Gli appartamenti da utilizzare durante la stagione estiva li colloca esposti al vento di tramontana, grecale o maestrale perché essendo venti intensi e freschi di conseguenza raffrescano gli ambienti. Gli appartamenti invernali, invece, li colloca sui lati maggiormente esposti al sole così che esso possa riscaldarli nei mesi più freddi, e suggerisce che abbiano dei soffitti più bassi ed una metratura ridotta in modo da facilitarne il mantenimento di una temperatura adatta alla stagione. Infine, per gli appartamenti di primavera e autunno suggerisce di esporli al levante e di realizzarli di medie dimensioni, così da creare un ambiente che sia un ibrido tra quello d'estate e quello d'inverno, così come le mezze stagioni.[40]

1.5 - Del modo di far le case nobili: Giuseppe Leoncini

Giuseppe Leoncini nel suo trattato, *"Instruttioni Architettoniche" (1679),* intraprende una approfondita descrizione delle numerose parti che compongono una fabbrica che ha il fine di ospitare una nobile famiglia. In apertura riprende il concetto di magnificenza legato non solo ad un carattere di apparenza ma anche a quello di efficienza. Afferma, infatti, che: *"L'utile, o Commodità deriva da una ben distribuita Pianta"*[41]. Già solo da questo breve inciso è chiaro che l'idea che si sta sviluppando non sia solo quella di fornire il palazzo di tutto ciò di cui necessita, ma soprattutto di farlo nel modo giusto, in un modo che sia studiato e ragionato con il fine ultimo di garantire la comodità e l'utilità necessari a far fronte ai bisogni del padrone. Così, tutte le sue parti saranno esposte *"…a venti convenevoli, e proportionati, acciò il tutto sia appropriato, come farebbe, le principali parti si distribuiranno a principali bisogni, e le più degne a più degni non altrimenti, che li*

39 Ivi, p. 678.

40 Ivi, p. 679.

41 LEONCINI Giuseppe, *Instruttioni architettoniche*, Firenze 1679 (Forni, Sala Bolognese 1983), p. 22.

membri d'un corpo humano corrispondono l'uno all'atro, così ancora corrispondino le parti dell'Edificio all'altre parti".[42]

La descrizione dei caratteri dell'edificio ha inizio con quella *"delle parti del pian terreno, e prima ancora delle porte".* Di quest'ultime ne individua primariamente quella che ne costituisce l'impianto d'ingresso, facendo riferimento alla sua collocazione che conserva una visione simmetrica, paragonandola all'anatomia animale e quindi, in un certo qual modo, affermando che questa impostazione è quanto di più vicino ad una naturale disposizione dell'impianto di ingresso:

> *"Le porte sono o principali, o men principali, o accessorie, che son quelle delle stanze; le principali voglion esser situate nel mezzo della facciata della Casa, ad immitatione della bocca dell'animale, la quale, siccome la Natura fece in mezzo della faccia, così si devon coliocar le porte nel mezzo della facciata dell'Edificio, come luogo più nobile, e di maggior Maestà; e si come dalia bocca si riceve l'alimento per tutto il corpo dell'animale, così per le porte s'introduce tutto quello che fa di bisogno alla Casa, oltre che in tal posto apportano comodità egualmente per tutta la fabbrica".* [43]

Oltre alle principali, individua altre due tipologie di porte: le secondarie e le accessorie. Per secondarie intende quelle che permettono l'accesso a logge, portici, scale ed altri ambienti simili che *"si faranno di forma quadrata d'altezza di due delle sue larghezze, e un poco più".*[44] Per accessorie, invece, indica le porte interne del palazzo che mettono in comunicazione i vari ambienti, collocandole tutte sullo stesso asse, in modo da poter avere uno scorcio prospettico che metta in collegamento visivo tutti gli ambienti, oltre che a garantirne una "*maggior sanità nella Casa rinovando l'aria di tratto in tratto".*[45]

Tra i vari ambienti che compongono il pian terreno individua: i cortili; le scale; le cantine; i granai; le cucine; le dispense e i tinelli; le stalle.

42 *Ibidem.*

43 Ivi, p. 23.

44 *Ibidem.*

45 Ivi, p. 24.

Per quanto riguarda i cortili ne individua le sue due utilità fondamentali che sono: portare luce agli interni, essendo unica fonte di luce naturale oltre alle finestre in facciata, e garantire la salubrità degli ambienti. Per questo suggerisce che venga posto nel mezzo del palazzo, o in qualunque parte purché il suo collocamento sia ragionato a soddisfare le utilità sopraesposte.

Anche per le scale, prima di giungere all'individuazione della loro collocazione, ne spiega l'importanza della stessa e della sua posizione. Paragona l'intreccio di scale di un palazzo alle vene del corpo umano, affidando loro il compito di portare la vita, di far confluire il sangue da una parte all'altra del corpo, così come la scala permette di svolgere la vita dalla base fino alla cima dell'edificio. Per questo ritine la collocazione di essenziale importanza. Su questo apre una parentesi che nel corso dei tratti successivi sarà smentita ma anche oggetto di critiche velate. Per il Leoncini, infatti, sempre in un'ottica di osservazione del naturale comportamento umano, ritiene che le scale debbano essere *"… collocate alla parte destra della Casa, perché arrecheranno maggior comodità per esser che il piè destro ha il moto naturale, e il sinistro accidentale".*[46] Delle caratteristiche che queste devono avere indica poi che *"ogni tanti gradi di numero dispari sia un riposo, o requie,* […] *non tanto per comodo de' Vecchi quanto per utile di tutti quelli che generalmente praticano per quelle scale".*[47] Aggiunge poi un ulteriore particolare, ovvero quello di dotare gli scalini di una leggera pendenza che consentirà al piede una maggiore comodità sia nell'atto del salire che dello scendere.

Delle cantine, invece, ne sottolinea l'utilità per la nobile famiglia affinché vi possa conservare il buon vino. Queste devono trovarsi in un luogo sotterraneo o al piano terre, assicurandosi che si tratti di un luogo asciutto e pulito, fresco in estate e tiepido in inverno. Al di sopra delle cantine posiziona i granai, anche qui un luogo asciutto e pulito, in modo che non vi siano insetti che possano comprometterne la dispensa, e possibilmente con pareti smaltate in modo che queste possano garantire la freschezza del grano.

Anche le cucine, così come tutti i locali di servizio, sono collocate al

46 Ivi, p. 25.

47 Ivi, p. 26.

pian terreno. Per esse devono essere predisposte tutte le attrezzature necessarie, dai camini per consentire di *"cuocere con il Fuoco artificiale"*[48] a vasche che abbiano *"comoda l'Acqua per li suoi servitij, con suoi Sciacquatori da lavare li vasi da cucinare".*[49]

Per quanto riguarda le dispense suggerisce che siano abbastanza grandi per poterci conservare tutto ciò che è necessario per la tavola del padrone, e che queste siano fresche e ventilate in modo tale che la conservazione dei cibi al suo interno sia più efficacie. I tinelli, invece, devono trovarsi nelle vicinanze della cucina ma anche della dispensa, essendo essi il luogo in cui i famigliari si riunivano per consumare i pasti.

Infine, tra gli ambienti del pian terreno, descrive le stalle. Queste risultano indispensabili per una nobile famiglia che utilizza i cavalli per poter spostarsi e viaggiare. Questi ambienti devevano essere collocati in modo strategico per far sì che i cattivi odori non disturbassero i locali nobili del palazzo. La pavimentazione doveva essere ricoperta di fieno affinché gli zoccoli dei cavalli potessero mantenersi meglio, e dovevano essere predisposti mangiatoie, abbeveratoi e rastrelliere, oltre che spazi di dispensa in cui conservare tutte le attrezzature per cavalcare.

La trattazione del Leoncini prosegue, poi, con la descrizione degli ambienti al piano nobile, elencando tutti gli spazi indispensabili agli appartamenti di una dimora nobiliare, e soprattutto in linea con le necessità della committenza che potevano variare di personaggio in personaggio:

> *"Passando adesso alla Pianta degli Appartamenti Nobili, si constituiranno in esse li ricetti avanti alle Sale, le Sale, l'Antecamera, Gallerie, Camere, Gabinetti, Scale secrete e altre appartenenze, per render comodi quanto più si può simili Appartamenti, havendo considerazione di non fare le fabbriche molto più grandi, ne molto più piccole di quello, che ricerca il bisogno di quel Personaggio, per il qual si doverà fabbricar quella Casa, perciò sia meglio il farle di più piani uno sopra all'altro non solo, per non occupar*

48 Ivi, p. 28.

49 *Ibidem.*

molto spazio di terreno, e per propotionar ben'tutto il corpo della fabbrica, la quale non apparirebbe maestosa senza una convenevol'Altezza, ma per maggior comodità dell'habitare, e union delle parti, che venghino una sopra all'altra, come dimostra la natura nel Copro humano, il qual'è alto, e eretto in piedi".[50]

Come si è letto, anche il Leoncini sottolinea la necessità di sviluppare il palazzo su più piani, perché questo ne riesce a garantire una maggiore comodità, e, come suo solito nel giustificare una scelta distributiva o di impostazione generale, lo paragona al corpo umano eretto in piedi, nella quale comparazione è possibile leggere, sottinteso, che la posizione di tale piano nobile, centrale al corpo del palazzo, assume importanza allo stesso modo di quella del torace di un uomo posizionato nel mezzo del suo corpo.

Per quanto riguarda gli appartamenti, approfondisce anch'egli una disposizione a seconda delle stagioni, suddividendoli quindi in appartamenti per l'estate, per l'inverno e per le stagioni di mezzo, prendendo ad esempio le medesime caratteristiche già stilate da Vincenzo Scamozzi, citandolo all'interno del suo trattato.[51]

Infine, con una breve trattazione parla degli appartamenti al piano superiore, ovvero le soffitte, individuandone la loro destinazione a dimora per la servitù oppure ospitanti servizi più *"vili"* da svolgere in maniera più riservata rispetto agli spazi più frequentati o di rappresentanza.[52]

50 Ivi, p. 34.

51 Ivi, p. 38-40.

52 *Ibidem.*

1.6 - Le componenti intrinseche degli edifici: Bernardo Antonio Vittone

Anche Bernardo Antonio Vittone, nel suo testo, *"Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile" (1760),* pone le sue considerazioni riguardo alle fabbriche nobiliari. Particolarmente importante risulta per noi il trattatista perché opera nella tradizione dei palazzi Torinesi ed anche in palazzo Lascaris oggetto principale della tesi. Le prime indicazioni riportate riguardano il luogo che un determinato edificio deve occupare a seconda della sua destinazione. Non identifica, però, dove deve esser obbligatoriamente collocata una fabbrica nobiliare per esser tale. Sottolinea, invece, che è ruolo dell'architetto, allo stesso modo di saper disegnare la pianta di un edificio, sapere dove questo stesso deve essere costruito affinché tragga il giusto vantaggio a seconda delle attività che ne vengono svolte all'interno. A proposito di ciò scrive:

"In quanto poi alle prerogative, che secondo la varia, e special qualità degli Edifici nel luogo dell'erezione loro ricercansi, dipendono esse dall'uso, a cui restano destinati gli Edifici, a questo fa di mestiere por mente per saper quali elle esser debbono; affinché determinare si possa, ed eleggere il luogo alle medesime opportuno. Imperocchè egli è certo esserci edifici, che luoghi solitari, e quieti richeggono, come gli Oratori, gli Ospedali, e le Scuole; ed altri, a cui meglio li pubblici, e frequenti convengono, come le Case di traffico, officine, e taberne; altri, che alla campagna star vogliono, come le Case rurali, ed i Palazzi di delizia; ed altri, che in Città aman venir collocati, come le Chiese, le Curie, i Teatri, i Palazzi de' Grandi, le Prigioni, gli Erari, e Magazzini, e similmente discorrendo, altri la vicinanza delle pubbliche strade, altri quella di un rivo, o fiume, ed altri quella del mare richieggono, secondo il fine, o bene, che nell'uso loro pretendesi, il quale siccome la prima, e principal cagione si è dell'erezion della Fbbrica, così il principale oggetto esser deve dei riflessi dell'architetto, non tanto affine, che trovar

egli si possa al caso di dare sovra l'elezion del luogo il suo giudicio, quanto anche acciocchè, nel formarne il disegno, ordinar ne sappia i comodi all'uso maggiormente congrui, e convenienti". [53]

Definito il luogo nel quale far sorgere l'edificio, secondo il Vittone, l'architetto dovrà preoccuparsi di studiare il modo nel quale disporlo in modo da essere esposto a venti che ne migliorino le prestazioni, e dotarlo di tutti quegli spazi necessari affinché la funzione nobiliare ad esso associata possa effettivamente avere luogo. Sottolinea, infatti, la necessità di dotare l'edificio di camere e servizi, e fare in modo che quest'ultimi, come cucine, dispense, biblioteche, cantine, bagni ecc., siano in numero maggiore perché sono questi gli spazi che consentono di svolgere la vita all'interno dell'edificio. Per quanto riguarda le camere, invece, che nel loro insieme compongono gli appartamenti, Bernardo Antonio Vittone rispetto ad altri trattatisti, dà per assodato che sia nelle capacità del progettista saper dove collocare e a quali venti esporre una tipologia di appartamento. Si sofferma, invece, sulle altezze che devono avere in generale le stanze dell'edificio e sul ruolo che gli appartamenti stessi svolgono in questa scelta. Infatti, definendo il metodo di calcolo per stabilirne un'altezza come la media tra la massima lunghezza e massima larghezza di un ambiente, questo metodo comporterebbe la definizione di un'altezza differente per ogni camera del palazzo, generando una incongruenza che porterebbe all'inegualità degli ambienti oltre che ad un dispendio inutile di denaro. Per questo individua le camere degli appartamenti come ambienti ai quali porre maggior importanza nella definizione delle altezze, *"perciò converrà appigliarsi alle Camere principali, e trovata l'altezza media ad esse conveniente, la stessa assegnare a tutte le altre, eccetto per i Gabinetti, qualvolta per la piccolezza loro troppo la detta comune altezza ne riuscisse ai medesimi disdicevole: nel qual caso stabilita secondo le regole sovra enunciate l'altezza di essi, si potrà lo spazio, che vi resta per giungere al piano nobile delle Camere superiori, assegnare ad un Mezzanello".* [54]

53 VITTONE Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano 1760 (Dedalo, Roma 2008), p. 447.

54 Ivi, p. 461.

Prosegue, poi, ponendo alcune osservazioni puntuali su alcuni elementi del palazzo come le scale e l'impianto di ingresso. Per quanto riguarda le prime, in uno studio mirato al loro posizionamento all'interno dell'edificio considera anch'egli una generale osservazione del comportamento umano, ritenendo che la collocazione giusta della scala sia alla sinistra dell'ingresso, per fare in modo che *"… nell'avviarvisi, e nel salire per esse venga l'atto del volgimento a farsi dal lato destro della Persona, come del sinistro più degno, e maggiormente al movimento di sua natura propenso".* [55]

Oltre al posizionamento bisognerà porre particolare attenzione anche al rapporto che corre tra aperture, per l'immissione sul piano, e luoghi di arrivo, pianerottoli o altri spazi dediti all'accoglienza. Seguendo la stessa linea di Palladio, esprime la necessità che questi ingressi ed uscite, oltre che affacciarsi in luoghi di pregio, ampi, spaziosi e in diretta corrispondenza con le parti principali del palazzo, siano visibili e facilmente individuabili da chi deve usufruirne, facendo però in modo che vi sia un equilibrio fra le parti per non incorrere in problematiche di ostacolo degli ingressi e fruizione degli spazi.[56] Più nel particolare si occupa di porre alcune considerazioni sul dimensionamento dei gradini, ponendo come regola esemplare da perseguire quella derivante dal contributo di Jacques-François Blondel che nel suo trattato *"Course d'Architecture" (1771)* stabilisce la regola per determinare le dimensioni che devono avere alzata e pedata. Parte dall'osservazione del passo di un uomo sia a livello piano che nell'azione di scendere da una scala. Quello che ne constata è che il passo di un uomo che cammina a livello piano corrisponde a *"due Piedi di Francia",* quello di un uomo che scende da una scala corrisponde ad un Piede soltanto, mentre quello di un altro ancora che compie l'azione di salire ne corrisponde a due. Per questo per far sì che il dimensionamento di alzata e pedata porti ad una comodità di salita bisognerà fare in modo, secondo quanto espone Blondel nelle sue "*Regle pour trouver la proportion de la hauteur, e le giron des marches d'un Escalier",* che il doppio dell'altezza sommato alla larghezza dia come risultato i due Piedi.[57]

55 Ivi, p. 454.

56 *Ibidem.*

57 BLONDEL Jacques-François, *Course d'architecture,* Parigi 1771 (Phénix, Villiers-sur-Marne 2001) p. 304.

Infine, il Vittone, pone il suo parere sulla pendenza dei gradini sulla quale anche altri trattatisti si erano già espressi, muovendo una critica, non molto velata, dicendo che la pendenza può esser utile per lo scolo delle acque ma non per agevolarne né la salita né tantomeno la discesa, perché per sua esperienza conferma che questo non avviene.
In ultimo, per quanto riguarda le osservazioni sulle scale, sofferma in particolare la sua attenzione alla decorazione da apporre ai sistemi di distribuzione verticale, in quanto risultano oggetto fondamentale per l'espressione del carattere di qualità e magnificenza. Lo si evince da un inciso che oltre a sottolineare esplicitamente il concetto appena espresso, sviluppa anche un'idea di decorazione "crescente", ovvero un ornamento nel quale, a salire dal pian terreno all'intimo degli appartamenti, *"…vi si scorga senza apparente alterazione de' lineamenti, e del buon accordo, che regnar vi dee, un aspetto regolarmente, e con nobil maniera crescente di magnificenza"*[58], per far in modo che chiunque entri per la prima volta, attraversando verticalmente l'edificio, abbaia una sensazione di stupore crescente e continuo.
Per quanto riguarda l'impianto d'ingresso, invece, riprende la visione di centralità e simmetria, affermando che *"il luogo, rispetto alla principale* (porta), *ed alle grandicelle, dev'esser nel mezzo, perché sendo esse più grandi delle altre non vi si possono bene accordare, che con disporle tra esse in modo, che a formare vi vengan queste coll'eguale lor ribattimento in ambe le parti adequato accompagnamento".*[59] Questa collocazione viene intesa come miglior soluzione ma non essenzialmente l'unica possibile, prendendo in considerazione l'eventualità che, in casi particolari, tale centralità e simmetria non possa essere rispettata. Suggerisce, infatti, che nel caso in cui ci si dovesse trovare in una simile situazione deve essere capacità dell'architetto fare in modo che la disposizione interna dell'edificio abbia ugualmente una corrispondenza con l'impianto di ingresso, anche tramite l'apparato decorativo.

58 VITTONE, *op. cit*., p. 458.

59 Ivi, p. 461.

1.7 - Nella trattatistica francese: Jacques François Blondel

In una lettura trasversale della trattatistica riguardante i palazzi nobiliari risulta indispensabile guardare alla trattatistica francese di Jacques François Blondel che più volte ha basato la sua trattazione su quella dei più importanti studiosi italiani come Scamozzi e Palladio, e al contempo anche quella italiana ha più volte guardato a quella francese come accaduto per Bernardo Antonio Vittone.
Francois Blondel nel suo trattato *"Cours d'Architcture"* dedica una cospicua parte del quarto volume alla descrizione di numerosi ambienti che compongono una dimora nobiliare. Inizia con una descrizione degli ***appartamenti***, intendendoli come la messa in comunicazione di più ambienti aventi destinazioni d'uso differenti. Ne individua diverse tipologie: l'appartamento di società, quello di parata e quello di convenienza. Per quanto riguarda i primi due, società e parata, viene specificato che entrambi devono essere opportunamente decorati in maniera differente, in modo tale che un visitatore, essendo essi posizionati in successione, ne possa scorgere gli ornamenti, i materiali e gli arredi distinguendone le due stanze per far sì che ne venga percepita la magnificenza del proprietario. Per quanto riguarda gli appartamenti di convenienza, invece, questi dovevano essere meno spaziosi e posti in modo riservato rispetto ai percorsi dei visitatori perché utilizzati per l'intimità dei proprietari e dei loro ospiti. [60]
Successivamente si occupa di descrivere alcuni caratteri dei ***Vestiboli***, posti come spazio oltre l'ingresso dei palazzi. Indica come conformazione favorevole per questo spazio quella che vede la lunghezza maggiore della profondità, facendo attenzione, però, che queste due misure non si discostino troppo per non incorrere nell'errore di realizzare un portico piuttosto che un vestibolo. In ultimo ne indica le modalità decorative, specificando i materiali generalmente favorevoli alla realizzazione degli orizzontamenti, ovvero la pietra di Saint Leu, pietra di Liais o marmo, e le modalità di applicazione degli ordini architettonici al suo interno. Per quest'ultimo aspetto individua due possibili situazioni: la prima che vede il vestibolo aperto sulla corte interna, situazione nella

60 BLONDEL, *op. cit.* p. 208-210.

quale gli ordini e la sezione delle colonne interne dovranno essere i medesimi dell'estero in modo da garantirne una continuità visiva; la seconda situazione, invece, vede il vestibolo chiuso sul fondo con una parete a separarlo dal cortile. In questo caso l'ordine può variare visto che la continuità è già interrotta in partenza. [61]

Si occupa, poi, di delineare i caratteri principali dei ***Saloni***. Questi ambienti solitamente utilizzati per cerimonie e ricevimenti, rappresentavano il fulcro di massima rappresentanza dell'intero edificio. Per quanto riguarda i suoi aspetti dimensionali individua due tradizioni: quella Italiana, che vede saloni a tutt'altezza che attraversano l'edificio fino ai sottotetti; quella francese, che solitamente si estende per un piano e mezzo. La dimensione, ad ogni modo più ampia di qualunque altro ambiente, ne determina l'inutilità dell'inserimento di camini, il calore dei quali sarebbe risultato insufficiente a riscaldare l'ambiente. Ad ogni modo, sottolinea, nei casi in cui fosse necessario riscaldarlo bisognerebbe ricorrere a stufe. In merito alla decorazione, invece, si aprono due possibilità: la prima vede le pareti decorate con pietre e marmi colorati che di conseguenza dovrà essere decorata orizzontalmente attraverso una pittura leggera così da creare un contrasto per fare in modo che non appesantisca maggiormente l'ambiente; la seconda possibilità, invece, sarà esattamente l'opposto. Se le pareti sono decorate attraverso marmi bianchi e pitture tenui allora il soffitto dovrà essere presieduto da una pittura colorata contrastante con la leggerezza del resto. Che sia nel primo caso o nel secondo, la decorazione in questo ambiente rappresenta un carattere fondamentale che, grazie ad ornamenti, dorature, bronzi e specchi, riesce a trasmettere tutta la ricchezza non solo del salone stesso ma dell'intero edificio.[62]

Ai lati del salone si apriranno il resto degli ambienti posti in "*enfilade*". Il primo è ***l'anticamera***, il quale dovrà essere caratterizzato anch'esso da una ricca decorazione e dal quale si dovranno scorgere gli ambienti successivi: sale da pranzo e sale da ***compagnia***. Quest'ultima deve osservare alcuni aspetti affinché possa essere riconosciuta tale e possa dialogare con la camera che la precede. Innanzitutto, deve

61 Ivi, p. 210-214.

62 Ivi, p. 214-222.

contenere camini così da garantirne una temperatura confortevole, e deve essere caratterizzata da una decorazione ricca di ornamenti e da una considerevole luminosità. Nel caso in cui l'illuminazione dovesse risultare insufficiente, suggerisce di prediligere una pitturazione bianca o di colore tenue in modo da contrastare l'oscurità. Inoltre, questo ambiente doveva avere, quando possibile, una grande apertura verso il giardino in diretta corrispondenza della porta di ingresso, perché essendo solitamente preceduto da una sala da pranzo questo permetteva di allietare i pasti grazie ad uno scorcio di visuale diretto sul giardino. [63]

Successivamente, si occupa di fornire alcune informazioni in merito alle ***sale d'assemblea.*** Queste si intendono come il luogo in cui vengono svolte tutte le attività pomeridiane, da feste a concerti privati, da udienze pubbliche ad udienze speciali. Devono presentarsi di forma regolare in modo che ne sia facilitato l'arredo e la disposizione. Il camino viene solitamente posizionato al centro della profondità della stanza per permettere, in inverno, di facilitare un posizionamento a semicerchio intorno al focolare. Inoltre, questa posizione garantiva una maggiore facilità nel proporzionamento delle sue dimensioni e nello studio dell'areazione, per evitare che i fumi del camino invadessero la stanza, essendo esso posizionato non lontano dalla porta che fungeva da vero e proprio ventilatore per il focolare. [64]

Descrive, poi, alcuni caratteri dei ***Cabinets*** che identifica come posti in cui poter ricevere un'udienza privata, poter far ritirare un numero ristretto di ospiti durante i momenti di festa in modo da essere al riparo dal frastuono di una compagnia troppo numerosa, o ancora luoghi in cui poter svolgere dei divertimenti che, se fatti altrove, potrebbero disturbare gli altri abitanti del palazzo. La composizione architettonica e decorativa è ben studiata, soprattutto perché esso è parte degli ambienti che compongono l'appartamento di società, e per questo ad esso vengono riservati ricchi rivestimenti e l'eleganza degli ornamenti. Per quanto riguarda il suo dimensionamento, invece, bisogna porre attenzione. Blondel specifica di ponderare l'altezza da destinare a questi ambienti. Secondo alcuni suoi ragionamenti sul generale

63 Ivi, p. 222-231.

64 Ivi, p. 231-237.

dimensionamento delle altezze, quanto più piccolo è lo spazio, tanto più basso questo stesso sarà. Quello che suggerisce è di capire, essendo i cabinets un piccolo spazio solitamente posizionato tra spazi più ampi, se questo porterebbe a dei dislivelli per un eventuale piano superiore. In tal caso bisogna optare o per realizzarlo con una altezza pari agli altri piani, o a realizzare una sottostruttura al di sotto del soffitto per permettere allo stesso tempo di diminuirne l'altezza garantendone un unico livello al piano superiore. [65]

Si occupa, poi, di delineare alcuni aspetti delle ***camere di parata*** che, facenti parte degli ambienti degli appartamenti di parata, rappresentano le camere più importanti contenendo i mobili e le stoffe più preziose. Al suo interno viene collocato il letto, a sua volta racchiuso tra quattro colonne ed un orizzontamento di tessuto a comporre un baldacchino, così da separarlo dal resto della stanza e a garantirne la riservatezza del sonno. Le pareti devono essere particolarmente adornate con oggetti e tessuti per sottolinearne la singolarità, ad eccezione della parete alla quale viene accostato il letto, la quale decorazione deve essere realizzata allo stesso modo di quella utilizzata per decorare il letto, in modo da esaltarlo ancora di più essendo l'elemento principale della stanza. Questo elemento ne influenza anche la composizione della forma della camera che deve essere rettangolare per poter meglio ospitare la struttura del letto anch'essa della medesima forma, in modo da creare un dialogo tra l'elemento e le pareti. Il letto a sua volta verrà posizionato con cura sul fondo della lunghezza della camera perché secondo il suo giudizio rappresenta la posizione più favorevole. [66]

In ultimo, ci parla delle ***Gallerie***. Sono degli spazi che presentano quattro possibili destinazioni d'uso: la prima, quella più diffusa, vede la galleria come luogo in cui svolgere feste, balli, giochi e concerti; la seconda vede la galleria come elemento di comunicazione e distribuzione ai vari ambienti; la terza è quella destinata ad ospitare biblioteche o pinacoteche; infine, la quarta tipologia destinata alla conservazione di oggetti e cimeli. In generale, qualunque sia la sua destinazione, ma in particolare quando questa si caratterizza della prima tipologia, consiglia di illuminare questo ambiente tramite finestre, così come per il resto

65 Ivi, p. 237-249.

66 Ivi, p. 249-262.

del palazzo, in modo tale da consentire anche un affaccio diretto sul giardino per allietarne la permanenza all'interno. Per quanto riguarda la loro composizione, questi si estendono in lunghezza occupando una cospicua porzione del palazzo. La loro decorazione varia in funzione dell'utilizzo che se ne fa. Ad esempio, se la destinazione è del primo tipo allora la decorazione si servirà di sculture, bronzi, tavole specchi e tutto ciò che può aumentarne il carattere di allegria e giocosità, altro caso se la destinazione è del secondo tipo bisogna fare in modo che ad essere protagonista sia l'eleganza ed un dialogo armonico con gli ambienti ai quali essa è collegata. Un elemento ampiamente utilizzato per la decorazione delle gallerie è lo specchio, ma non solo. Questo viene utilizzato anche per aumentarne la luminosità e per dare una maggiore sensazione di ampiezza dello spazio. Per quest'ultimo aspetto, però, sottolinea di far attenzione affinché non si abbia l'effetto sgradevole di rendere la percezione dell'ambiente troppo ampia da portare ad una seconda percezione di un ambiente troppo basso. L'utilizzo degli specchi va quindi accuratamente ponderato, ed in alcuni casi questi vanno eliminati del tutto.[67]

1.8 - Della distribuzione dei palazzi: Francesco Milizia

Francesco Milizia, teorico d'architettura, scrive nel suo trattato "Principi di architettura civile" a proposito dei palazzi nobiliari, della loro distribuzione, del loro ingresso e del loro vestibolo.

A proposito della distribuzione individua nella collocazione delle luci, porte e finestre, un principale carattere che ne determina la disposizione interna degli ambienti:

> *"Il principale oggetto della disposizione interna di un edificio è di osservare, che le infilate, le più essenziali, s'incontrino le une coll'altre in maniera, che da i pezzi di parata, e da quelli di società si possa godere non solamente tutta la lunghezza, ma anche la larghezza interiore dell'edificio,*

67 Ivi, p. 262-275.

ed i suoi aspetti esterni. […] *Col soccorso di queste differenti infilate, che s'intersecano perpendicolarmente le une coll'altre, si giunge a piantare regolarmente muri di facciata, e de' tramezzi, i quali costituiscono la gabbia dell'edificio, e le principali divisioni de suoi membri."*[68]

La distribuzione ragionata delle aperture descritta in questo passaggio è per la concezione del Milizia elemento essenziale affinché si possa godere di una buona qualità degli spazi ma anche di una maggiore salubrità degli stessi, essendo le luci poste in modo *"infilato",* seguendo una logica che permetta l'areazione di tutti gli ambienti.
All'interno del corpo del palazzo, individua tre differenti tipologie di appartamento che esso dovrà ospitare per rispondere alle esigenze della nobiltà:

"Ne' palazzi richiedonsi appartamenti doppi, semidoppi, e semplici. I doppi son quelli, dove fra i suoi due muri di faccia è interposto un muro di tramezzo, e la maggior parte de' pezzi distribuiti nella sua larghezza son presso a poco uguali fra loro: quelli appartamenti vanno nel corpo principale, che è nel mezzo. Alle bande si posson collocare gli appartamenti semidoppi, che son quelli che da una parte han pezzi grandi, e dall'altra piccoli destinati al disimbarazzo. Finalmente alle ale si posson situare gli appartamenti semplici, composti di una sola fila di pezzi continuati tra i due muri di faccia."[69]

La compresenza di queste tre tipologie di appartamenti pone nel Milizia l'interrogativo sulla dimensione che l'edificio deve avere, sul dispendio di spazio necessario affinché tale visione si possa realizzare e sul dispendio di risorse economiche necessarie alla decorazione di un perimetro maggiore. A tal proposito sottolinea come l'obiettivo principale sia la "*magnificenza*" dell'edificio, non il dispendio o meno

68 MILIZIA Francesco, *Principi di architettura civile*, Vol. II, nella stamperia di Jacopo de' Rossi, Finale 1781 (Sapere 2000, Roma 1991) p. 75.

69 *Ibidem.*

dello spazio o delle risorse a disposizione, tanto da non farci attenzione in modo particolare, ma porre attenzione a far sì che si onori la grandezza della casa, perché di conseguenza sarà onorato il nome di chi la abita.
.Per quanto riguarda invece la disposizione planimetrica espone la sua visione sulla difficoltà di occuparsi della stesura della pianta di un palazzo nobiliare. Questo perché, sottolinea, *"la distribuzione non ha soltanto per oggetto i differenti diametri de' membri, la loro forma, la loro proporzione. E che diverrebbero questi diametri, queste proporzioni, e queste forme se nel disporle non si conoscessero i rapporti tra le loro dimensioni, e se non si facessero corrispondere alla magnificenza, o alla semplicità esteriore, all'altezza de' piani, all'euritmia interna ed esterna, alla infilata delle porte e delle finestre, alla situazione de' camini?".* [70]
Sottolinea inoltre che per disporre internamente un tale edificio bisogna tener bena a mente: la *convenienza*, *l'euritmia*, la *simmetria* e la *solidità*.
Per *convenienza* indica l'attenzione che bisogna porre nella distribuzione interna tenendo presente quella che è l'importanza e la magnificenza del proprietario che vi deve abitare, la capacità dell'architetto di disporre, pensare grande o meno un ambiente, luminoso o meno luminoso, arredato o meno arredato a secondo dell'uso che il proprietario dovrà fare di quello stesso ambiente. [71]
Per *L'Euritmia*, invece, fa riferimento al rapporto che deve generarsi tra i vari ambienti e tra i corpi interni, come ad esempio i camini, con il resto degli ambienti stessi. Ma ancora la corrispondenza tra le aperture opposte, interno-esterno, e la regolarità *"che debbono avere i pezzi di forma variata, se non nei quattro angoli, almeno in quelli dello lato opposto al principale ingresso."*[72]
Per *simmetria* indica in realtà una visione più conforme alla definizione di *proporzione: "la Simmetria è una proporzionata quantità di misura, che le parti debbono avere fra loro, e col tutto".*[73] Più nello specifico

70 Ivi, p. 77.

71 Ivi, p. 78.

72 *Ibidem.*

73 Ivi, p. 260.

indica che altezza e larghezza di qualsiasi componente distribuito all'interno del palazzo deve essere in proporzione con la grandezza dell'intero edificio. [74]

Per la *solidità*, infine, fa riferimento alla capacità di pensare ad una distribuzione interna che sia realmente realizzabile in accordo con le leggi della fisica delle costruzioni. *"Queste leggi consistono nel dare ai muri di facciata una grossezza relativa alla loro altezza ed al loro carico; nel collegare ed unire i muri tramezzi gli uni cogli altri con un concatenamento scambievole, per cui formino un tutto coi muri che costituiscono la gabbia dell'edificio.* […] *Così che sia talmente disposta che non interrompa niuno de' pezzi essenziali del pianterreno."*[75]

Nella sua trattazione sottolinea l'importanza che devono avere gli accessi, che non devono essere confusi con gli ingressi. Per accessi intende le strade, che devono sempre precedere gli ingressi e devono essere delle giuste dimensioni per garantire la grandiosità che l'edificio necessita. Ancor meglio pensare ad inserire una piazza che aumenterebbe la sua magnificenza. Richiama attenzione, invece, alla volontà di inserire una corte privata antistante. Questa deve essere di conformazione regolare e dalla giusta dimensione, né troppo grande né troppo piccola, e bisogna che sia recintata ma facendo in modo che tale recinsione non vada ad oscurare la facciata principale del palazzo: *"perciò esso recinto va fatto di cancelli attaccati a piedritti ornati di colonne d'un ordine corrispondente all'edificio; e l'ingresso di mezzo può essere a guisa d'arco trionfale, come anche alla parte di dietro tra la casa, e il giardino."*[76]

Sposta, poi, l'attenzione della trattazione sull'ingresso: *"Egli è come il centro da cui si comunica a tutte le esternità, e dove da tutte le esternità si ritorna."*[77] Bisogna che ci sia chiarezza nella collocazione di tale ingresso, non deve essere posto né ad un estremo né tantomeno disporne due che causerebbero solo confusione. Le alternative sono di disporne uno centrale, che con chiarezza indica il punto di accesso all'edificio, oppure collocarne tre: uno centrale, caratterizzato da una

74 *Ibidem.*

75 Ivi, p. 79.

76 Ivi, p. 80.

77 *Ibidem.*

maggior decorazione, e due minori posti in egual distanza dal centro e dai lati della facciata. Inoltre, sottolinea che nei palazzi più sontuosi sia possibile che all'ingresso centrale siano accostati due portoncini ai lati di minore dimensione, in quel caso il complesso delle tre porte è da considerarsi come singolo ingresso. [78]

In ultimo, pone delle considerazioni sul vestibolo, ovvero quello spazio che funge da filtro tra l'ingresso dell'intero edificio e l'ingresso degli appartamenti posti al pian terreno. Possono essere di diverse forme e dimensioni, con attenzione alla forma rettangolare per far in modo che sia più larga che lunga, senza però discostare molto queste due misure per non rischiare di incorrere nella creazione di un portico invece che di un vestibolo. Gli ordini che vengono utilizzati al suo interno devono rispettare le stesse dimensioni degli ordini usati in facciata, mentre tutte le decorazioni in pietra, come era solito realizzare per i luoghi aperti, perché più durevoli alle intemperie. [79]

78 Ivi, p. 81.

79 Ivi, p. 82.

CAPITOLO 2

IL PALAZZO NEL CONTESTO STORICO DELLA CITTA' DI TORINO TRA SEICENTO E SETTECENTO

2.1 - L'espansione della città

Come esposto nell'introduzione, la trattazione si concentra prettamente sui palazzi nobiliari della città di Torino, città che presenta un'evoluzione urbanistica ben precisa, risalente al periodo preso in esame, '600 e '700, alla quale si legano in modo particolare anche la conformazione e la distribuzione dei palazzi nobiliari all'interno del tessuto urbano.
La città, al tempo Augusta Taurinorum, si conforma in epoca romana, su di un terrazzamento degradante posizionato fra i tre fiumi Po, Dora e Sangone, che si prestava per le sue caratteristiche, clima e terreno, alla fondazione di una fortificazione urbana. Vengono, infatti, inseriti quattro bastioni nei vertici dell'impostazione quadrangolare per far fronte alle esigenze ed alle tecniche militari che si stavano sviluppando a quel tempo, con un successivo irrobustimento del sistema di fortificazione da parte dei Francesi nel 1563, causando la demolizione di alcuni resti di realizzazioni romane, come l'anfiteatro, ma anche di alcune chiese e dei borghi esterni alla cinta muraria.[80] Viene, così, impostato un reticolo romano che si articolava tra due vie principali che erano il "cardo", ovvero l'attuale via San Tommaso, e il "decumano", l'attuale via Garibaldi. Mentre il perimetro si conformava sulle attuali Via Giulio, Via della Consolata, Via Cernaia, Via accademia della Scienza. Erano presenti quattro porte che si confrontavano con quattro differenti direzioni: La porta Principalis Sinixtra che si apriva verso la Pianura Padana; la porta Principalis Dextera che si apriva verso la collina; la porta Decumana che si apriva verso le Alpi ed infine la porta Praetoria attraverso la quale si raggiungeva la pianura interna. [81] Questa impostazione della città rimase tale per circa un millennio, esattamente fino al 1563, anno in cui Emanuele Filiberto decise di spostare la capitale dello stato a Torino.
Lo spostamento della capitale ha comportato anche un importante movimento di sudditi verso la città, come abbiamo visto nell'esempio della classe nobiliare che lascia l'ambiente rurale per trovare posto intorno alla corte del Re. Questi spostamenti hanno provocato un

80 CORNAGLIA Paolo, *Dalla città dei bastioni alla città dei viali*, in Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella (a cura di), *Torino. Prima capitale d'Italia*, Treccani, Roma 2010, p. 79.

81 MARINI Giuseppe Luigi, *Il Barocco torinese*. Lit. Viretto, Torino 1961, p. 14.

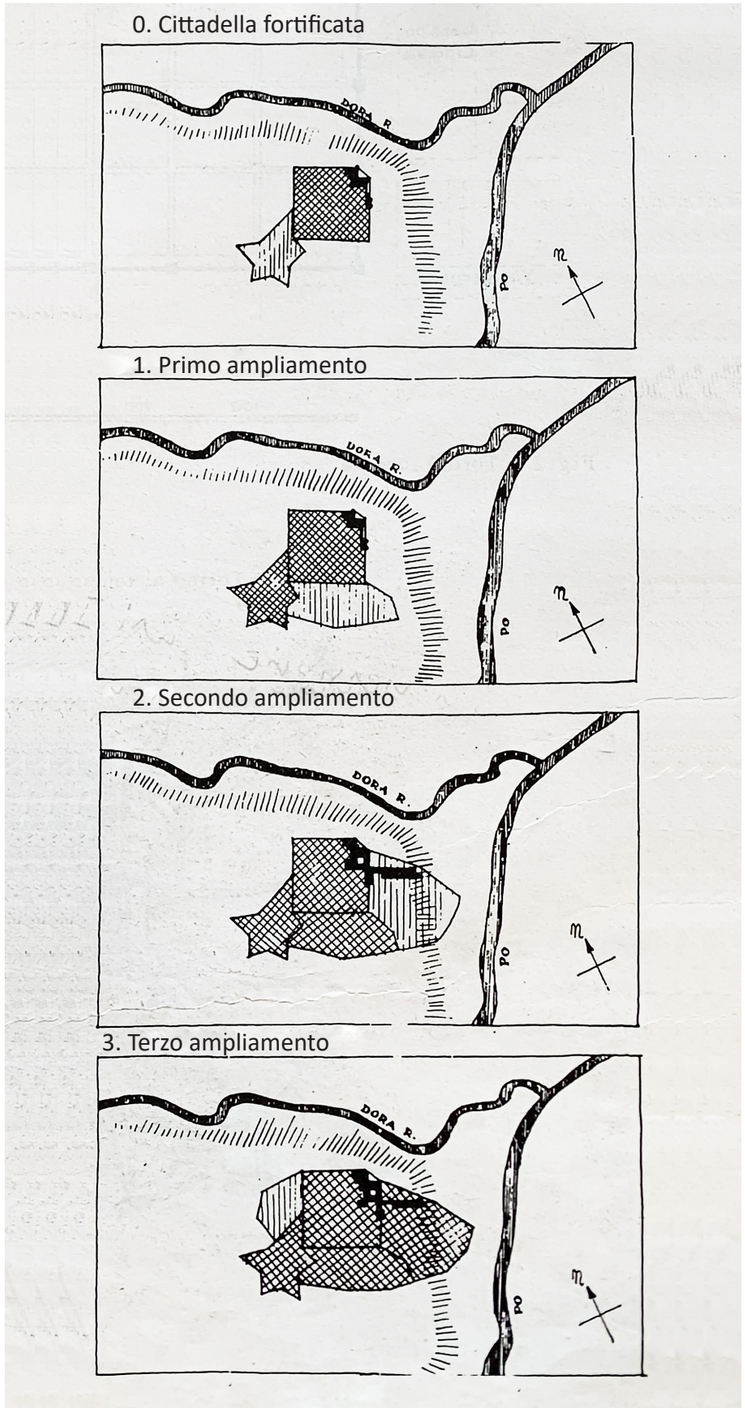


fig. 4 *Ampliamenti della città di Torino tra 600 e 700*

in: *COMOLI Vera, La capitale per uno Stato. Torino. Studi di storia urbanistica, CELID, Torino 1983.*

incremento della popolazione e, soprattutto, un incremento del bisogno di nuovi spazi e luoghi in cui abitare. Inoltre, essendo divenuta capitale di stato, la città necessitava di un miglioramento estetico oltre che di un migliore assetto difensivo. Ecco che da quel momento prenderanno il via una serie di ampliamenti che permetteranno il soddisfacimento delle necessità sopracitate.

Gli ampliamenti che vengono individuati sono tre, senza considerare una prima modificazione del tessuto risalente al 1564 quando Emanuele Filiberto affidò a Francesco Paciotto da Urbino la costruzione della cittadella fortificata. *"Quest'ultimo era stato consultato dai Farnese nel 1550 in merito al palazzo pentagonale di Caprarola, in seguito progettò opere in Parma. La forma pentagonale – già sperimentata da Antonio da Sangallo il Giovane anche nella Fortezza da Basso di Firenze – era comunque presente nel progetto di cittadella previsto da Francesco Orologi per i Francesi, e verrà riproposta da Paciotto sia a Torino sia ad Anversa tre anni dopo. Sullo stesso modello vennero poi realizzate quelle di Parma (1591) e Ferrara (1618)."*[82] Fu un intervento di edilizia militare, più che un vero e proprio ampliamento. La cittadella si presentava a pianta stellare, realizzata a sud-ovest del perimetro del reticolo romano, in un punto di maggiore elevazione per far fronte alle nuove necessità belliche e di controllo del territorio, soprattutto su quel lato che risultava scoperto perché privo della difesa da parte dei fiumi. Risultava di grandi dimensioni rispetto a quella che era l'estensione della città, probabilmente per il fatto che si dovesse difendere, più che il centro urbano, il potere statale. Inoltre, proprio per far fronte a tutte queste necessità, vennero utilizzate solo una minima parte delle mura preesistenti, attuando la costruzione di nuove mura "spezzate ad avancorpi segmentati"[83], che oltre a garantire la difesa per le motivazioni sopracitate, rientravano maggiormente nell'immaginario di fortificazione che l'iconografia del tempo stava trasmettendo.

82 CORNAGLIA, *op. cit.*, p .79.

83 MARINI, *op. cit.*, p. 19.

2.1.1 - Il primo ampliamento

fig. 5 *Il primo ampliamento*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

fig. 6 *Alla pagina precedente: Foto aerea del primo ampliamento*

fonte: torinotoday.it - foto di Gianmaria Borsarelli

Il primo ampliamento risale al 1620 su committenza di Carlo Emanuele I che richiese l'intervento degli architetti Vitozzi, prima, e Carlo di Castellamonte poi, per la stesura e la realizzazione del progetto urbano. In realtà la volontà di ampliare la città scaturiva dall'insorgere di necessità alle quali una città capitale doveva far fronte, come redigere un "modello urbano" più consono al tenore della città e allo stesso tempo che potesse assolvere alle funzioni militari e difensive.[84] Proprio per questo già dal 1598 l'ingegnere militare Giacomo Soldati aveva espresso *"la necessità pressante di provvedere, dopo la Cittadella, anche a difese più efficienti della città, teorizzando il principio nell'ambito della sperimentazione urbanistico-militare propria degli stati moderni"*[85].

È per queste considerazioni che poi a partire dai primi anni del '600 vennero redatti alcuni progetti, ancora oggi conservati negli archivi di corte, atti all'elaborazione di ampliamenti urbani di grande estensione intorno al reticolo romano. A firmare questi progetti sono Vitozzo

84 COMOLI Vera, *Torino*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 29.

85 *Ibidem.*

Vitozzi, nipote di Ascanio e suo aiutante, ed Ercole Negro di Sanfront. Quest'ultimo è considerato il primo ideatore degli ampliamenti che si estendono ad est e a sud con difese militari bastionate che arrivano a coprire oltre il ponte sul Po sino al territorio collinare. È da sottolineare che i progetti appena citati sono di complessiva espansione della città, mentre, come vedremo subito dopo, la realizzazione effettiva si distribuirà in tre periodi differenti con tre differenti ampliamenti.[86]

Per quanto riguarda il primo, già iniziato nel 1619 e ufficializzato con l'arrivo a Torino di Vittorio Amedeo e Cristina di Francia uniti in matrimonio il 15 marzo 1620,[87] vennero individuate due possibili direzioni in cui attuare l'ampliamento. La prima era verso nord-ovest che risultava una soluzione ottimale essendo in piano e presentando buone condizioni igieniche, anche se non venne poi scelta per via delle difficolta di raggiungimento del centro del potere, (palazzo Madama, palazzo Reale e la Cattedrale), che avveniva attraverso vicoli stretti di minima importanza. Fu scelta, invece, la seconda direzione possibile, ovvero verso sud, che presentava un facile accesso al centro del potere, l'attuale via Roma. Vi erano ugualmente delle problematiche da risolvere alle quali far fronte nella stesura del progetto. Un primo vincolo da affrontare era rappresentato dalla preesistenza, bisognava fare in modo che la "città nuova", come veniva chiamata la parte aggiunta attraverso il primo ampliamento, si collegasse con l'impostazione a scacchiera della città romana. Una seconda problematica faceva riferimento alla necessità di avere strade più larghe per via dell'aumento del traffico e dell'aumento del numero e della volumetria degli edifici che quindi non permettevano la salubrità di strade troppo strette. Il terzo vincolo al quale far fronte andava in contro alla necessità di generare una nuova arteria di collegamento che potesse far dialogare la parte nuova con quella vecchia della città. Infine, aspetto molto importante era quello di far fronte all'elevato costo dell'abbattimento delle vecchie mura per permettere l'ampliamento e la loro successiva ricostruzione a ridosso del confine della città nuova.[88] Questa prima espansione subì un rallentamento dovuto alla morte prima del Sanfront e poi del Vitozzi

86 CORNAGLIA, *op. cit.,* p .81.

87 *Ibidem.*

88 MARINI, *op. cit.,* p. 21.

ma si ebbe ugualmente una prima impostazione, il tracciamento degli isolati e la costruzione delle due chiese gemelle di S. Carlo e S. Cristina posizionate ai lati della prosecuzione della via Nuova di impianto vitozziano, che permise al loro successore, Carlo di Castellamonte, di proseguire e concludere i lavori qualche anno più tardi. Infatti, come si può osservare da alcune incisioni e vedute, la nuova parte di città costruita rimase incompiuta e separata da quella vecchia di impianto romano che continuava a conservare le vecchie mura di cinta.[89]

Uno degli obiettivi che il Duca e il suo architetto volevano raggiungere era la conformazione di un quartiere omogeneo, sia sul fronte delle strutture edilizie sia sull'aspetto esteriore che le architetture dovevano avere, cercando di fare in modo che il quartiere potesse impreziosirsi di un'estetica che fosse dimostrazione dell'importanza che la città stava assumendo. Questo permise la formazione di una nuova visione urbanistica ed architettonica basata sulla conformazione di strade in cui gli elementi architettonici decorativi delle facciate non fossero circoscritti alla singolarità del palazzo ma risultassero parte di una omogeneità complessiva tra tutti i fronti. Questa nuova concezione venne, però, a mancare nella prima parte della via nuova, attuale Via Roma, in quanto si innestò all'interno del tessuto preesistente dove la corrispondenza tra fronte ed isolato retrostante non era sempre presente. Nella seconda parte, aldilà del nuovo fulcro centrale, Piazza San Carlo, dove gli isolati furono di nuova costituzione, e con esattezza 12 isolati di dimensione 95x135m[90], si fecce attenzione particolare a fare in modo che vi fosse una continuità, una corrispondenza tra la strutturazione delle cellule interne e la conformazione omogenea di facciata.

Tutti questi obiettivi e il generale popolamento edilizio del nuovo ampliamento ancora nel 1635 risultavano scarsamente sviluppati, fino all'intervento della duchessa reggente Cristina di Francia che a partire dal 1638 fino al 1642, come documentato nell'editto dell'8 aprile 1646, decise di attuare delle donazioni di terreni ai nobili, in particolar modo

89 CORNAGLIA, *op. cit.,* p .81.

90 CAVALLARI MURAT Augusto, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968, p. 1168.

fig. 7 *Alla pagina successiva: Foto aerea del secondo ampliamento*

fonte: torinotoday.it - foto di Gianmaria Borsarelli

nel punto di giunzione tra la città vecchia e la nuova, affinché questi vi potessero erigere sontuosi palazzi per adornare la città e darle l'aspetto che meritava, perseguendo i caratteri del disegno già avviato in modo da permettere la realizzazione della "piazza Reale" oggi piazza San Carlo, ultimo aspetto a chiusura del primo ampliamento.[91] La piazza Reale *"doveva costituire non soltanto lo spazio più importante dell'ingrandimento, ma doveva rappresentare anche il fulcro di una nuova entità urbana, congruente e continua, specchio dell'autorità e della continuità dinastica sabauda, elementi su cui si era appuntata particolarmente l'attenzione di Carlo Emanuele I e di Vittorio Amedeo I e ora della reggente Cristina, e che la guerra interna fra le parti filofrancese e filospagnola aveva rischiato di turbare."*[92] Nasce in un punto strategico, un punto di intersezione tra due assi che avevano acquisito importanza per via dell'ampliamento. Uno era la via Nuova, quindi di nascente conformazione ed importanza per aspetti già sopraesposti, l'altro era Via Maria Vittoria, perpendicolare e incidente alla via Nuova, importante in quanto metteva in collegamento il nuovo quartiere con la cittadella fortificata.[93] Fu, quindi, all'intersezione tra questi due assi viari che nacque Piazza San Carlo su progetto del Castellamonte che mantenne l'assialità generata dalla via nuova permettendo di creare una zona intermedia in cui si potesse avere un'ampia apertura architettonica, uno *"spazio a cortine uniformi, secondo il dettato vitozziano, ma ornando i fronti con un disegno tardomanierista più leggero ed elegante. I palazzi sono porticati come in piazza del Castello, ma l'effetto complessivo è molto differente. Le facciate sono alleggerite nella parte basamentale dalla presenza di colonne binate, in luogo di pilastri, e vedono ulteriori svuotamenti della massa muraria grazie agli oculi posti fra arco e arco."* [94]

91 COMOLI, *Torino, cit*., p. 35-36.

92 Ivi, p. 39.

93 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 1168.

94 CORNAGLIA, *op. cit.,* p .82.

2.1.2 - Il secondo ampliamento

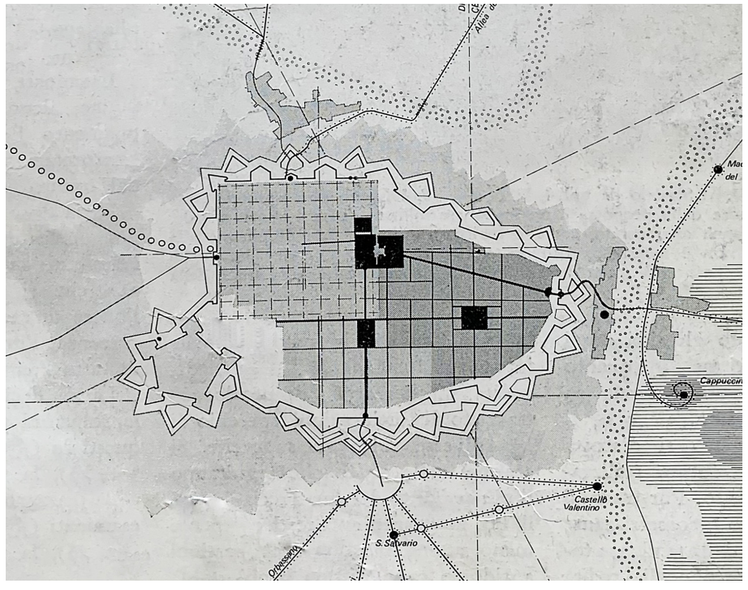


fig. 8 *Il secondo ampliamento*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

Il secondo ampliamento ha inizio indicativamente tra il 1673 e il 1675, su progetto dell'architetto Amedeo di Castellamonte e su volontà del Duca Carlo Emanuele II. Anche per questo, come per il primo, vengono individuate più possibilità di direzione in cui edificare. La prima direzione prendeva in considerazione l'idea di ampliare il campo del primo ampliamento, idea che fu poi abbondonata perché risultò mossa migliore muoversi ingrandendo la porzione di territorio edificato intorno al centro città, centro di potere; quindi, bisognava o spingersi verso la Dora o spingersi verso il Po. Costruire verso la Dora, però, avrebbe portato ad edificare una nuova parte di città difficilmente permeabile per il raggiungimento del centro, in quanto raggiungerlo avrebbe significato dover attraversare vicoli e strade fitte e strette. Non rimaneva quindi che una direzione possibile, ovvero quella che permetteva l'ampliamento verso il fiume Po, a nord-est. In questa direzione c'era però un'altra decisione da prendere, ovvero se ampliare più ad est o più a nord. Anche qui si scelse la strada più logica, ovvero quella di edificare più verso est in quanto si ha una degradazione del terreno minore, quindi più favorevole all'edificazione, e soprattutto più

spazio a disposizione da poter utilizzare.[95] L'ampliamento verso il Po entra, così, a tutti gli effetti a far parte del preciso programma messo appunto dal duca che prevedeva oltre all'espansione poco fa citata, perseguendo gli stessi principi di prestigio e decoro della città dettati dal suo predecessore, anche il completamento della "corona di delizie" nell'intorno dell'urbano attraverso Venaria Reale, una nuova residenza di caccia che risulterà punto emblematico del potere del suo ducato.[96] Nella stesura del progetto urbano il Castellamonte si è trovato, come i suoi predecessori, di fronte ad alcuni requisiti da dover soddisfare e difficoltà alle quali far fronte. Tra queste, certamente, l'esigenza di confrontarsi con un reticolo esistente, quello a scacchiera di origine romana in qualche modo già riutilizzato durante il primo ampliamento, facendo in modo che la soluzione che sarebbe stata adottata non andasse in contrasto con quelle precedentemente utilizzate. Invece, tra i requisiti che il progetto doveva soddisfare vi erano quelli di realizzare strade abbastanza larghe per consentire il traffico cittadino e realizzare un'arteria principale di collegamento tra il centro del potere e la nuova parte della città, esattamente come era stato per il primo ampliamento con Via Roma. Le dinamiche che caratterizzano la conformazione dell'arteria principale di questo ampliamento, che sarà la Via di Po, sono dinamiche non semplici come era stato per il primo dove il tracciamento era in automatico determinato dalla centralità tra l'ampiamento e il centro di potere. Per il secondo, la scelta del tracciamento, che destava sospetto per le sue caratteristiche, fu determinata dal soddisfacimento di alcuni "vincoli", in particolare: il primo era un vincolo legato all'ideale di rappresentanza che questa via doveva dimostrare. Doveva essere caratterizzata da una certa uniformità architettonica e, soprattutto, doveva estendersi per una determinata lunghezza per poter accentuare la grandiosità del punto focale al quale lo sguardo doveva rivolgersi, ovvero il centro della città. Il secondo vincolo, invece, era di carattere urbanistico ed è quello che più caratterizzerà l'arteria. Infatti, essa doveva essere collocata in posizione centrale rispetto all'estensione dell'ampliamento. Se si fosse perseguito l'andamento ortogonale della griglia romana non si avrebbe

95 MARINI, *op. cit.*, p. 25.

96 CORNAGLIA, *op. cit.*, p .82.

soddisfatto il bisogno di centralità oltre che la via si sarebbe estesa per una distanza troppo breve che avrebbe impedito il carattere di grandiosità sopraesposto. Proprio per questo si scelse di inclinare l'asse in modo che potesse essere quanto più centrale e quanto più esteso possibile. E qui entra in gioco il terzo vincolo, quello di utilità, ovvero la scelta di individuare il secondo perno dell'asse, di cui il primo era il centro città, in un elemento già presente sul territorio individuandolo in un ponte sul Po, che risultava fuori asse ma perfettamente in linea con l'inclinazione data all'asse della Via di Po[97], creando un *"collegamento naturale tra la porta del castello e il ponte, secondo un percorso obliquo rispetto alla rigida scacchiera ortogonale delle espansioni che avrebbe deciso anche la definitiva connotazione architettonica castellamontiana della splendida, più tarda, contrada di Po porticata."*[98]
Questa direzionalità obliqua, rispetto al reticolo sul quale si basava la conformazione di tutto il resto della città, risultava decisamente fuori luogo se si osservava esclusivamente il disegno planimetrico perché andava a formare, nei punti di intersezione con il reticolo, degli angoli ottusi ed acuti che sembravano creare dei punti disarmonici. In realtà, quella che è la sensazione visiva che si ha attraversando fisicamente la via è tutt'altro che disarmonica. L'intersezione tra i vari assi non destava alcun sospetto pur percependosi l'obliquità della via. Importanti per la nuova arteria di collegamento sono state anche le preesistenze, che hanno fatto sì che essa rappresentasse il vero fulcro dell'intero ampliamento, risultando nettamente più importante di altri due elementi fondamentali dell'ampliamento stesso: la via della Zecca e la piazza Carlo Emanuele II. Infatti, intraprendendo il percorso della Via del Po, partendo da piazza Castello, si poteva osservare sulla destra il convento di San Francesco da Paola, proseguendo poco più avanti sulla sinistra l'albergo di Virtù e poi ancora la chiesa della SS. Annunziata. A terminare, poi, il susseguirsi di determinati edifici vi era, più in direzione del Po, la chiesa di S. Antonio.[99] Per quanto riguarda il suo assetto compositivo, invece, messa a confronto con l'arteria del primo ampliamento presenta un elemento di particolarità: i portici.

97 MARINI, *op. cit.*, p. 26.

98 COMOLI, *Torino, cit.*, p. 41.

99 CAVALLARI MURAT, *op. cit.*, p. 1215.

La via della nuova espansione viene pensata e realizzata con una continuità di porticati sostenuti da pilastri, con l'obiettivo di assolvere alle funzioni commerciali, differentemente dalla via Nuova di Vitozzi che era stata inizialmente pensata senza portici lasciando solo alle piazze l'onere di interfacciarsi con essi.[100]
Come per il primo, anche il secondo ampliamento ha tra i suoi fulcri principali una piazza: piazza Carlo Emanuele II. La sua conformazione odierna, ovvero quella che viene realizzata, non corrisponde esattamente al progetto iniziale. Infatti, in principio essa era stata

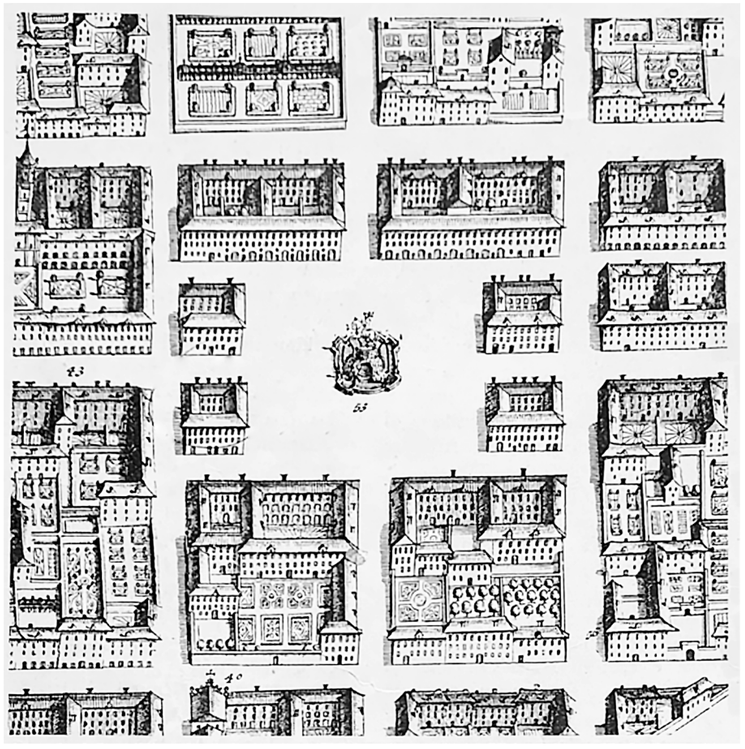


fig. 9 *Piazza Carlina. Rappresentazione a volo d'uccello contenuta nel Theatrum Sabaudiae.*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

pensata di forma ottagonale e con la presenza di portici ai suoi lati. Questa conformazione rendeva difficile oltre che il suo inserimento nella strutturazione romana della maglia urbana, anche l'edificazione dei palazzi nel suo intorno. Con l'editto del 1678 promulgato dalla seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Savoia, viene

100 CORNAGLIA, *op. cit.*, p .83.

modificato il progetto passando dalla forma ottagonale ad una quadrangolare rendendo più facile e veloce l'edificazione sia della piazza che del tessuto urbano nel suo circondario.[101] In un progetto attribuito al Castellamonte, visibile attraverso una rappresentazione a volo d'uccello contenuta nel Theatrum Pedemontis (fig. 9), è possibile osservare la conformazione della piazza che si presentava come un grande spazio rettangolare, all'interno della maglia urbana fitta e regolare, nel quale si andavano a collocare quattro isolati più piccoli formati ognuno da un unico palazzo. A livello planimetrico la piazza venne effettivamente realizzata seguendo questo schema, ancora oggi leggibile nel tessuto urbano. Ciononostante, il fattore di unitarietà, di creazione di un linguaggio unico per l'intera piazza, per la realizzazione dei fronti nell'ambito di un progetto scenografico pensato e studiato, venne a mancare lasciando spazio ad una composizione di elementi differenti tra loro. Carattere potenziale della piazza era la sua posizione, più o meno centrale all'intero ampliamento, facendo sì che fosse una valida candidata a diventare luogo rappresentativo della zona. Come sopraesposto, questo compito fu poi affidato alla contrada di Po, soprattutto per il fatto che la piazza si trovasse in un punto si centrale ma sfavorevole perché esattamente nel mezzo di due ambienti completamente opposti: uno era la zona occidentale che ospitava i palazzi residenziali della nuova nobiltà; l'altro, invece, la zona orientale con problematiche legate all'eccessivo traffico e ad una edificazione lenta.

Doveroso, vista la trattazione della tesi, fare un piccolo appunto sulla zona occidentale poco fa citata. Era esattamente il punto di incontro, il punto di incastro tra i due ampliamenti dove, dopo aver eliminato le mura difensive della città vecchia e ottenuta la cessione del terreno che precedentemente era di proprietà demaniale, la nuova nobiltà si stanziò costruendo numerose residenze cittadine, tra le quali alcuni dei palazzi che verranno approfonditi più avanti. [102]

101 *Ibidem.*

102 CAVALLARI MURAT, *op. cit.*, p. 1215.

2.1.3 - Il terzo ampliamento

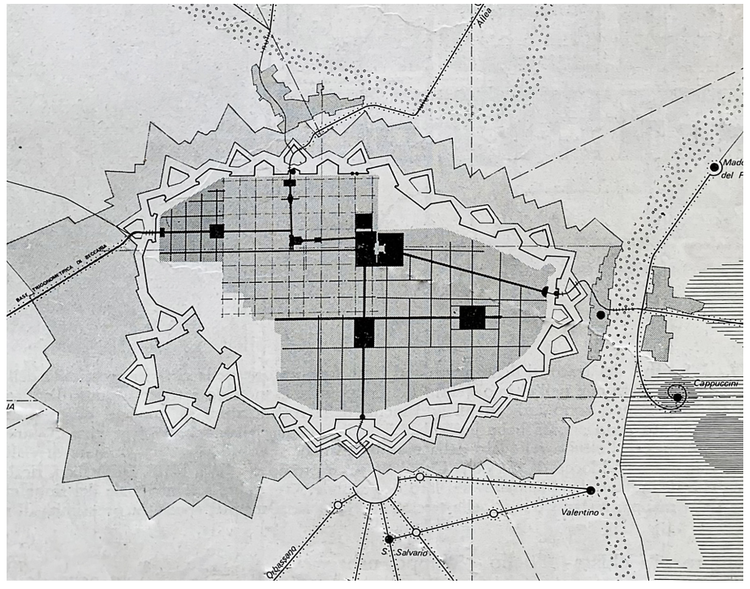


fig. 10 *Il terzo ampliamento*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

Il terzo, ed ultimo, ampliamento viene avviato nei primi anni del 700, sotto la direzione dell'architetto Michelangelo Garove, ingegnere ducale di Vittorio Amedeo II. Anche in questo caso *"era stato, come s'è visto dalla lunga serie di disegni di progetto della fortificazione, programmato e discusso a partire dagli anni Settanta del Seicento ed era certamente implicito già ben prima, nello stesso piano di ingrandimento della città maturato con l'intento di formare la città-fortezza."* [103]

Anche per questo, come per gli altri ampliamenti, vennero identificate più direzioni in cui espandersi: a nord oppure a nord/nord-ovest. Venne scelta la seconda, sia perché a nord il terreno risultava troppo pendente e quindi meno adatto ad un impianto architettonico e sia perché a nord-ovest vi erano degli ampi spazi, che sarebbero stati in seguito fortificati, in cui poter estendere il tessuto urbano.[104] Infatti, in questa area, già a partire dalla fine dell'anno 1700, si era presa in considerazione l'elaborazione di un "piano di lottizzazione interno" che

103 COMOLI, *Torino, cit.*, p. 66.

104 MARINI, *op. cit.*, p. 31.

doveva essere coinvolto nell'ultima espansione della città, con il fine di riuscire a vendere il terreno edificabile lì collocato. Infatti, queste vendite risultavano avere difficoltà in quanto, non essendo ancora state costruite le mura, i terreni non risultavano possedere il valore che invece veniva richiesto.[105]

In questo contesto la stesura del progetto avrebbe incontrato diversi vincoli tra i quali: le mura, che erano certamente un elemento delimitante, anche se non ancora presenti, e di ostacolo che imponevano uno spazio massimo nel quale estendersi; Il reticolo di origine romana, che come in ogni ampliamento rappresentava un elemento al quale congiungersi in modo armonico; lo spazio, in senso generale, in quanto non si aveva una grande quantità di territorio in cui estendersi e questo rappresentava un problema visto il forte incremento demografico.

Vi erano anche questa volta delle particolari richieste da rispettare: in primo luogo, la costruzione di abitazioni che permettessero di vivere in ambienti salubri e confortevoli; in secondo luogo, la costruzione di un reticolo stradale che permettesse una maggiore viabilità in modo da semplificare il traffico della città. [106]

La soluzione che viene adottata nella costruzione planimetrica del nuovo quartiere non presenta nessun carattere innovatore; infatti, il progettista si rifà all'impostazione degli ampliamenti precedenti. Questo, senza dubbio, gli ha permesso di avere continuità nella maglia urbana come previsto dalle richieste generali.

Anche nel caso di questo ampliamento sono stati sviluppati due principali elementi: una nuova arteria di collegamento, Via del Carmine, e una piazza, piazza Susina.

La Via del Carmine inizialmente aveva il compito di collegare il nuovo ampliamento con lo snodo cittadino della porta a Ovest, la Porta Susina, elemento che culminava la nuova strada. Successivamente però, si pensò di prolungare la nuova arteria così da permetterle di raggiungere il centro della città vecchia, mettendo in collegamento diretto il nuovo quartiere con il centro del potere, esattamente come era stato per le arterie nate in seguito agli ampliamenti precedenti.

La Piazza Susina, invece, si rifà anch'essa alle caratteristiche e alle

105 COMOLI, *Torino, cit*., p. 66.

106 MARINI, *op. cit.,* p. 31.

funzioni delle piazze sorte per gli altri ampliamenti. Svolge, infatti, un compito di rappresentanza della nuova espansione ospitando tutte quelle funzioni tipiche come piazza di mercato e piazza d'armi.

L'intero complesso, la Via e la Piazza, costituivano una costruzione scenografica che aveva l'onere di accogliere chiunque decidesse di entrare nella città attraverso il nuovo asse rettilineo che la collegava in modo diretto con Rivoli e con la Francia, asse che venne realizzato tra il 1711 e il 1712 su progetto e direzione lavori dello stesso Michelangelo Garove: *"un grande viale bordato di olmi per l'estensione di 13 chilometri diretto al castello di Rivoli, polo dinastico al centro di un grande progetto di riconversione aulica, ripreso di lì a poco da Filippo Juvarra in connessione visuale con la Real Chiesa di Superga."*[107]

Un secondo personaggio che risulta centrale nell'ambito di questo terzo ampliamento è senza dubbio Filippo Juvarra presente a Torino dal 1714 come Primo Architetto Civile del ducato, incontrato da Vittorio Amedeo II a Messina nel luglio dello stesso anno che ne comprese la sua abilità come *"grande 'regista' capace di dar corpo ai suoi sogni architettonici, non ancora sostenuti nel modo adeguato."*[108] Si occupa in primo luogo di progettare e seguire la costruzione delle caserme, ovvero i Quartieri Militari di S. Celso e S. Daniele già previsti nei pressi della Porta Susina, e di reimpostare una parte del nuovo asse situato tra la porta e la via che collega Porta Palazzo con la piazza del Palazzo di Città. Inoltre, sono a lui attribuiti i progetti per la ridefinizione degli ingressi sia ad ovest che a nord, rispettivamente gli ingressi dalla Francia e da Milano, che attua attraverso la definizione di piazze con portici dedicate non solo all'accoglienza ma anche al commercio, dalle quali si aprono percorsi per permettere l'ingresso alla città segnati dai caratteri di unitarietà, omogeneità e scenografia già collaudati negli ampliamenti precedenti. [109] Ancora a Filippo Juvarra viene attribuita una riorganizzazione degli isolati per quanto riguardava la strutturazione interna, mentre per l'esterno si mantenne un volume regolare sul perimetro del quale si affiancano in maniera continua le facciate dei diversi edifici. Internamente si dovettero adottare nuove misure in quanto bisognava

107 CORNAGLIA, *op. cit.,* p. 84.

108 *Ibidem.*

109 Ivi, p. 84-85.

andare in contro alla necessità di costruire edifici di un certo valore all'interno di spazi di piccole e medie dimensioni. Così, per permettere un ampio respiro agli spazi aperti, che viste le piccole dimensioni degli isolati rischiavano di essere fagocitati dalle strutture, lo Juvarra attuò una soluzione che prevedeva l'accoppiamento dei cortili interni di cellule differenti, permettendo di avere non solo spazi aperti più grandi ma anche spazi decorativamente avanzati in quanto i vari stili, le varie decorazioni dei palazzi, si fondevano in modo che fossero l'uno elemento di valorizzazione dell'altro.[110]

L'opera di Filippo Juvarra è stata a lungo elemento di discussione sulle "matrici culturali" alle quali riferirsi per la comprensione della diversità del suo operato rispetto a quello di impianto seicentesco, tanto da considerare i suoi interventi estranei ad un progetto complesso di fondo. A tal proposito trovo esaustiva la riflessione di Vera Comoli Mandracci che scrive (Torino, Editori Laterza,1983): *"Non sembra attendibile disancorare la proposta architettonica juvarriana dei Quartieri Militari da un più complesso programma urbanistico che, già all'inizio del Settecento, doveva prospettarsi al re - ma anche al Comune - con l'esigenza emergente di una nuova definizione fisica e funzionale complessiva della città. Intendo con ciò sostenere che il vasto progetto di ristrutturazioni urbanistiche che si dipanarono lungo il Settecento nella città vecchia (dal progetto di rettifica di Contrada di porta Palazzo e di porta Susina del 1729 di Filippo Juvarra, fino alle ristrutturazioni urbanistiche dell'ultimo Settecento sostenute sulle normative edilizie degli anni Cinquanta del secolo), costituiscono la concretizzazione di un programma già implicito nel momento in cui si decisero le opere militari per l'ampliamento della cinta fortificata occidentale; esse non furono che la perseverante attuazione di quel programma in presenza di situazioni sociali ed economiche più favorevoli all'edilizia, situazioni che si stavano sensibilmente modificando, in particolare lungo il secondo Settecento".*

110 CAVALLARI MURAT, *op. cit.*, p. 1245-1250.

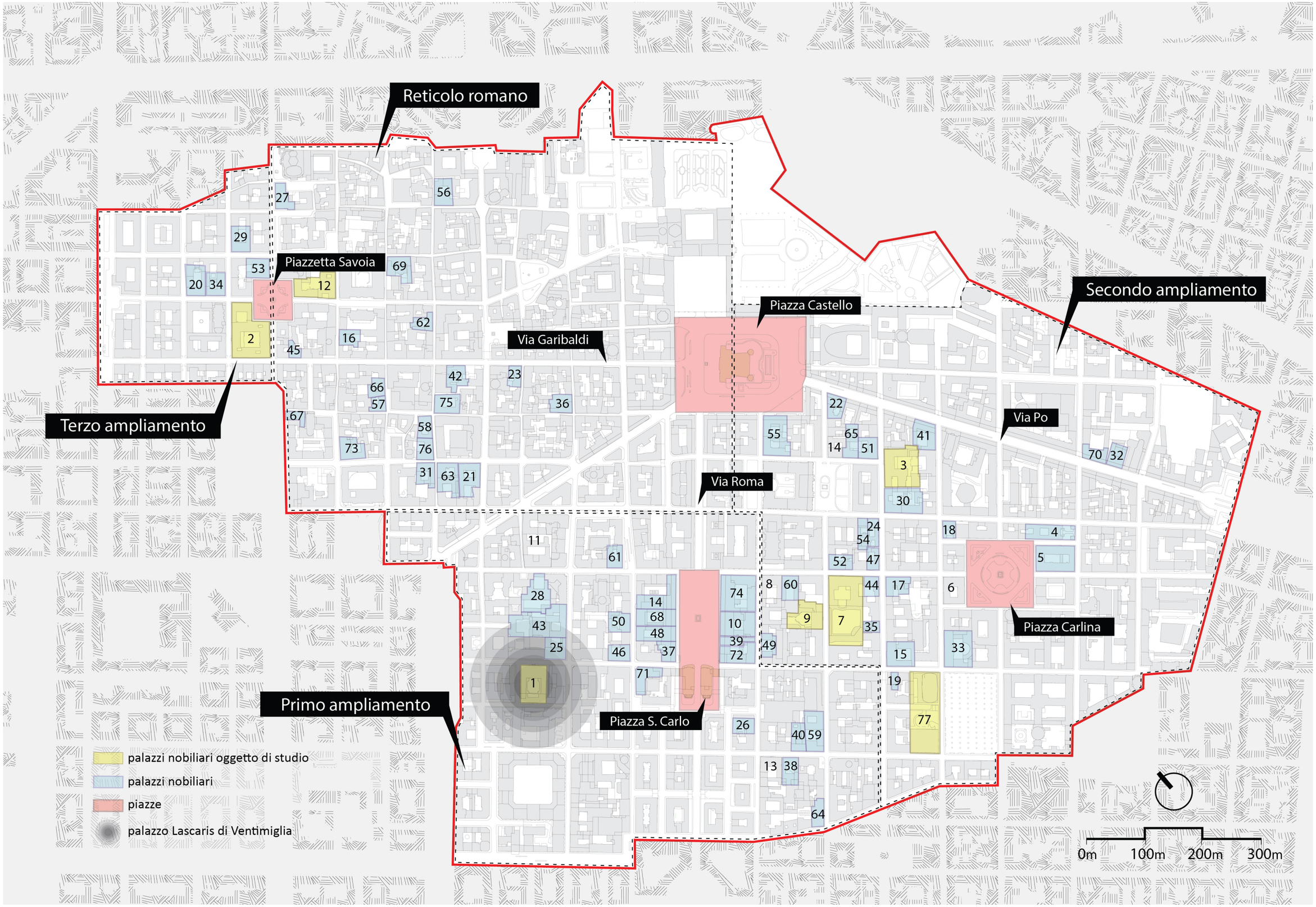
2.2 - I palazzi nobiliari di Torino

Come argomentato nei paragrafi precedenti, gli ampliamenti sono stati particolarmente significativi per la costituzione di una rete di residenze nobiliari all'interno del tessuto urbano. Il progressivo sviluppo della città ha permesso la formazione di nuovi spazi in cui far sorgere queste residenze, strategicamente posizionate per permettere al meglio lo svolgimento di tutte le attività che caratterizzavano la vita dei nobili del tempo.

Nella mappa che segue sarà possibile ricostruire una parte della rete di palazzi nobiliari della città di Torino, quelli che nelle trattazioni sono risultati di maggior rilievo, potendone individuare il loro posizionamento ed in quale dei tre ampliamenti hanno trovato la loro realizzazione.

Indice dei palazzi

1- Palazzo Lascaris di Ventimiglia
2- Palazzo Saluzzo Paesana
3- Palazzo Graneri Della Roccia
4- Palazzo Tapparelli D'Azeglio
5- Palazzo Roero di Guarene
6- Palazzo Coardi di Carpeneto
7- Palazzo Dal Pozzo della Cisterna
8- Palazzo Asinari di San Marzano
9- Palazzo Birago di Borgaro
10- Palazzo Isnardi di Caraglio
11- Palazzo Provana di Collegno
12- Palazzo Falletti Barolo
13- Palazzo Benso di Cavour
14- Palazzo Turinetti di Pertengo
15- Palazzo Agliaudi di Tavigliano
16- Palazzo di Aldobrandini Biandrate di S. Giorgio
17- Palazzo Alfieri di Sostegno
18- Palazzo d'Angennes
19- Palazzo Argentero di Bersezio


Reticolo romano
Piazzetta Savoia
Piazza Castello
Via Garibaldi
Secondo ampliamento
Terzo ampliamento
Via Po
Via Roma
Piazza Carlina
Primo ampliamento
Piazza S. Carlo
palazzi nobiliari oggetto di studio
palazzi nobiliari
piazze
palazzo Lascaris di Ventimiglia
0m
100m
200m
300m

20- Palazzo Armano di Grosso
21- Palazzo Bertalanzone di S.Fermo
22- Palazzo Bertolero di Almese
23- Palazzo Boggetti
24- Palazzo Bogino
25- Palazzo Broglia di Casalborgone
26- Palazzo Cacherano di Bricherasio
27- Palazzo Cacherano di Mombello
28- Palazzo Caisotti di Casalgrasso
29- Palazzo Caisotti di Verduno
30- Palazzo Canalis di Cumiana
31- Plazzo Capris di Cigliè
32- Palazzo Chiavarina di Rubiana
33- Paalazzo Costa Carrù della Trinità
34- Palazzo Cotti di Brusasco
35- Palazzo del Carretto di Gorzegno
36- Palazzo della Chiesa di Roddi
37- Palazzo della Villa di Villastellone
38- Palazzo Des Haies di Mussano
39- Palazzo di Garessio
40- Palazzo Doria di Ciriè del Maro
41- Palazzo Donaudi
42- Palazzo Durando di Villa
43- Palazzo Ferrero D'Ormea
44- Palazzo Ferrero della Marmora
45- Palazzo Fontana di Cravanzana
46- Palazzo Galleani
47- Palazzo Gamba
48- Palazzo Gianazzo di Pamparato
49- Palazzo Gonteri di Cavaglià
50- Palazzo Grondana
51- Palazzo Gropello di Borgone
52- Palazzo Maeffi di Boglio
53- Palazzo Martini di Cigala
54- Palazzo Mellina di Capriglio
55- Palazzo Nomis di Pollone

56- Palazzo Novarina di Spigno
57- Palazzo Parella
58- Palazzo Perrucca della Rocchetta
59- Palazzo Piossasco di Rivalba
60- Palazzo Piovano
61- Palazzo Riche di Coassolo
62- Palazzo Ripa del Giaglione
63- Palazzo S.Martino della Motta
64- Palazzo S.Martino di Brosso Parella
65- Palazzo Salmatoris
66- Palazzo Scaglia
67- Palazzo Signoris di Buronzo
68- Palazzo Simiane di Pianezza
69- Palazzo Solaro della Chiusa
70- Palazzo Tarino
71- Palazzo Trucchi di Levaldigi
72- Palazzo Turinetti di Priero
73- Palazzo di Vallesa della Martiniana
74- Palazzo Villa
75- Palazzo Villa di Cigliano
76- Palazzo Villanis
77- Palazzo Morozzo della Rocca

2.3 - La progettazione dei palazzi nobiliari tra ‘600 e ‘700 a Torino: riflessioni a partire dall’interpretazione di Augusto Cavallari Murat.

2.3.1 schemi e caratteri compositivi tra tradizionalismo ed innovazione.

Nell’osservazione delle fabbriche architettoniche nobiliari del periodo preso in esame, è possibile constatare che non vi è un unico filone di schemi compositivi prestabiliti, tantomeno la presenza di schemi generali innovatori. Nelle trattazioni sulle architetture del tempo, viene sottolineato come anche quelle opere di importanti architetti che possono sembrare originali e innovative in realtà riprendano indicazioni e aspetti compositivi caratteristici delle architetture a loro contemporanee.[111] Gli aspetti innovatori che caratterizzano le produzioni poco fa citate, infatti, non fanno riferimento ad un toltale ripensamento di schemi e caratteri, ma piuttosto a singoli aspetti, più o meno percettibili che siano. Tuttavia, la produzione torinese, nello specifico dei palazzi nobiliari, presenta due possibili strade utilizzate dagli architetti del tempo per la realizzazione delle fabbriche su citate. Il primo fa riferimento a quel filone progettuale in cui è possibile individuare una quantità modesta di caratteri che vengono ripetuti e riutilizzati in diversi palazzi, concezione di base per l’individuazione della prima modalità compositiva, quella “*tradizionalista”*, in cui gli elementi utilizzati come canoni imitativi prevalgono di gran lunga su quelli innovatori. In questo filone tradizionalista sono diversi gli schemi “tipici” che vengono individuati nelle varie produzioni: dagli aspetti di composizione generale alla distribuzione degli ambienti e alla loro funzione, dalle tecniche strutturali utilizzate agli aspetti volumetrici e alla composizione di ambienti in particolare, come saloni di ricevimento, appartamenti e sale di rappresentanza. La seconda strada intrapresa dagli architetti del tempo, invece, fa riferimento a quel filone di realizzazioni caratterizzate dall’utilizzo di elementi compositivi “*nuovi ed innovativi”* o anche solo caratterizzate

111 Ivi, p. 616.

dall’utilizzo di canoni e tipi di più recente concezione, ancora non identificati come caratteri tipici da perseguire, differenti da quelli del filone tradizionalista. È da sottolineare però, vista la compresenza di due fenomeni diametralmente opposti che potrebbero far sì che il secondo filone svaluti la valenza del primo, che la concezione tradizionalista e conservativa di canoni e tipi già esistenti non è da imputare ad una scarsa competenza da parte degli architetti nel riuscire ad ideare canoni e tipi nuovi ed innovativi, ma è una visione da inserire in un contesto storico e sociale più ampio.[112] Vi erano motivazioni ben precise sul perché venissero utilizzati determinati caratteri e tipi standard, a partire dal soddisfacimento delle esigenze che quella determinata fabbrica nobiliare doveva rispettare fino al soddisfacimento delle esigenze del committente stesso.[113] Infatti, come già sottolineato nelle trattazioni iniziali, il committente era protagonista, quanto l’architetto, dell’ideazione e progettazione del palazzo portandolo a richiedere espressamente la realizzazione di un edificio che fosse adatto alla sua classe sociale, proponendo esempi espliciti di palazzi già presenti nella città e che, secondo i suoi gusti e le sue concezioni, soddisfacevano le proprie esigenze di classe e rappresentanza. Bisogna ricordare, infatti, che il ceto nobiliare determinava le usanze e i costumi del resto delle classi sociali. Influenzava, per l’appunto, anche gli appartai decorativi mobili ed immobili delle abitazioni del tempo. Questo avveniva perché a capo delle più alte cariche dello stato vi era proprio il ceto nobiliare e dalle loro scelte dipendevano anche quelle che determinavano la costruzione, la composizione e l’ornamento di fabbriche pubbliche e private.[114]. Il progettista in questo caso attuava, quindi, un atteggiamento tradizionalista per poter soddisfare le richieste della committenza, rinunciando a ideare schemi e tipi innovativi che avrebbero potuto essere anche maggiormente funzionali. Questo rappresentava una soluzione che assicurava al nobile proprietario la buona riuscita della realizzazione, ma che limitava senza dubbio le abilità ideatrici dell’architetto. Ciononostante, i progettisti cercavano di non attuare

112 *Ibidem.*

113 Ivi, p. 617.

114 COMOLI Vera, *La capitale per uno Stato. Torino. Studi di storia urbanistica,* CELID, Torino 1983, p. 48.

una mera imitazione ma di migliorare ed innovare i caratteri tipici richiesti dai committenti.

È possibile individuare attraverso una ricostruzione temporale, in stretta relazione anche agli ampliamenti della città, quale dei due filoni prevaleva sull'altro in determinati frangenti del periodo esaminato. Nella prima metà del 600, e quindi nel pieno del primo ampliamento, prevaleva una situazione tradizionalista, sicuramente legata anche alla necessità di costruire un'immagine e dare un tono alla città, ottenuti perseguendo la riproduzione di uno stile accademico e rispettando al contempo i progetti urbanistici di espansione della città. Nella seconda metà del 600, in concomitanza con la realizzazione del secondo ampliamento, prevale, invece, l'atteggiamento progettuale di innovazione. Vi era una continua rivalità tra le diverse famiglie nobiliari per la realizzazione di architetture sempre più innovative, sfarzose e rappresentative. Infine, dai primi anni del 700 in poi, durante l'avvento del terzo ampliamento, in un periodo di equilibrio politico e sociale, si ritorna alla prevalenza di un atteggiamento tradizionalista ed imitativo. Si restringe la rosa di tipologie prese ad esempio costruendo una serie di schemi tipologici limitati, che essendo per l'appunto pochi consentivano una maggiore padronanza da parte degli architetti sia degli aspetti tecnologici che compositivi. [115]

In entrambi i casi, che sia di tipo tradizionalista o di tipo innovatore, l'azione progettuale e realizzativa ha bisogno di mantenere una certa posizione che la distanzi sia dal punto di partenza che dal punto di arrivo, dallo stato limite. Quest'ultimo rappresenta il momento in cui l'azione dell'architetto cessa di essere efficace, trasformandosi in un *"antimodello"* ovvero tutto ciò da cui prendere le distanze per poter realizzare una buona architettura. Nel caso tradizionalista, lo stato limite è rappresentato da un'azione progettuale che mira alla semplice esecuzione di archetipi consolidati, senza una minima reinterpretazione ne miglioramento, producendo una cessazione evolutiva degli stessi archetipi che porta di conseguenza alla fine del progresso architettonico. Invece, nel caso innovatore, lo stato limite è rappresentato dall'estrema ricerca dell'innovazione e della novità fino a

115 CAVALLARI MURAT, *op. cit.*, p. 619.

raggiungere una condizione di "barocchismo", di eccessiva eccentricità e superficialità, che produce architetture sterili e prive di artisticità.[116]

Questo appunto sulle condizioni limite delle due differenti pratiche adottate è per sottolineare che nella produzione torinese di palazzi nobiliari non si è mai riscontrato un avvicinamento a tali condizioni, questo perché in molti casi le due modalità di procedere erano compresenti all'interno di una stessa produzione per aspetti differenti della stessa. Il fatto che vi fosse la prevalenza di uno dei due filoni compositivi non ha mai escluso la possibilità di utilizzare in secondo luogo o allo stesso momento l'altro, anche se in proporzioni minori, consentendo così di non raggiungere mai gli stati limite sopraesposti.

Le due prassi progettuali sino ad ora descritte avevano, ad ogni modo, un comune obiettivo che era quello di rispondere in modo più o meno coerente ed efficiente all'assetto compositivo che doveva avere il palazzo come singolo elemento facente parte di un sistema più ampio. Infatti, la produzione di palazzi nobiliari a Torino tra '600 e '700 si discostava di gran lunga dalla tradizione dei palazzi costruiti prima di tale periodo. Come sintesi generale, i palazzi di nuova concezione erano pensati all'interno di un ampio tessuto, come parte di un complesso scenografico comune. I palazzi della città vecchia, invece, avevano la caratteristica di non essere parte di un tutto ma di essere rappresentanza di loro stessi, singoli, irripetibili ed individuabili nel tessuto. [117]

I palazzi ad inquadramento tradizionale erano caratterizzati da una impostazione sviluppata, nella maggior parte dei casi, attorno ad un cortile centrale identificato come fulcro della vita del palazzo attorno al quale avvenivano tutte le varie attività. Quello che questo schema comporta è una chiusura da parte dei palazzi verso l'esterno, tutto quello che nella nuova concezione di impostazione si voleva evitare. I nuovi palazzi non avevano intenzione di chiudersi verso l'esterno, ma tutto il contrario, volevano trasformare lo spazio del cortile interno in un luogo di continuità scenografica con ciò che accadeva al di fuori di esso. Certamente, questi cambiamenti di generale impostazione della fabbrica nobiliare derivano da un mutamento delle prassi e della

116 Ivi, p. 618.

117 Ivi, p. 630.

vita dei nobili stessi. Infatti, una delle necessità alla quale il palazzo doveva rispondere era la funzione di ricevimento, al tempo la più importante. Una funzione che derivava dalle prassi della corte e che portava architetti e progettisti a guardare ad essa, come in molti altri casi e per tante altre funzioni caratteristiche del palazzo, per poter disporre gli spazi in modo che fossero adeguati al tale svolgimento. Questo aspetto, dell'introduzione del ricevimento anche per la classe nobile, aumenta la connessione, varie volte illustrata in questa trattazione, tra nobiltà e corte. Una nobiltà che si trasforma sempre più in un apparato, una costellazione dei Sovrani e delle loro attività. È in questo contesto che si fa riferimento ad un apparato scenografico, un continuum architettonico visivo che funge da scenografia alla corte e alla città stessa. [118]

2.3.2 - L'organizzazione del nucleo centrale

Tra le componenti principali dei palazzi nobiliari sei-settecenteschi della nuova capitale troviamo il nucleo centrale, ovvero quell'insieme di locali che in successione svolgono la funzione di ingresso, distribuzione all'interno dell'edificio e ricevimento. Questi ambienti venivano considerati tra le principali componenti del palazzo sia per il loro legame diretto con l'apparato scenografico del palazzo stesso e della città, essendo elemento filtro tra la scenografia interna e quella esterna che per la nuova concezione dovevano risultare un unicum, ma anche per il loro legame con lo svolgimento delle cerimonie, risultando luogo di approdo ed ingresso per prendere parte ai ricevimenti. Per queste ragioni erano luoghi del palazzo ai quali veniva posta particolare attenzione, sviluppando un apparato decorativo attento e minuzioso in modo tale da poter assolvere alla sua funzione di teatrale rappresentanza della vita svolta al suo interno e, come in molti altri casi, la decorazione aveva il ruolo fondamentale di elogiare l'importanza del rango della famiglia che la fabbrica ospitava. [119]

In precedenza, si è già fatto presente il fatto che nella prima metà del

118 Ivi, p. 631.

119 Ivi, p. 643.

Seicento si facesse riferimento, per la generale impostazione dei palazzi, a schemi che affondano le loro radici in impostazioni tradizionali e quindi già collaudate in anni precedenti. Lo stesso avviene per quanto riguarda i locali del nucleo centrale: si fa direttamente riferimento ad abitazioni di rappresentanza di epoca tardogotica e rinascimentale.[120] Da questi si sviluppano due gruppi principali e differenti di reimpiego di tali schemi: nel primo caso troviamo impostazioni che seguono e ripropongono assiduamente gli schemi della tradizione presa come esempio, ovvero impostazioni tendenzialmente centrali e regolari con utilizzo di loggiati o gallerie, che si sviluppavano su due oppure tre lati del cortile interno del palazzo, con l'onere di gestire la distribuzione.[121] Nel secondo caso, invece, troviamo le impostazioni che utilizzano la tradizione come linea guida ma la reinterpretano e la ripropongono con caratteri innovativi. In questo caso gli spunti arrivavano da tradizioni differenti e provenienti anche da altre città nelle quali composizioni, architetti e progettisti, avevano individuato elementi di interesse.[122] Nelle trattazioni vengono descritte tre differenti impostazioni appartenenti al secondo tipo: Una prima impostazione (fig. 11) fa riferimento a quei palazzi che reinterpretano le caratteristiche del nucleo di ingresso e distribuzione delle ville rurali, costruendo i

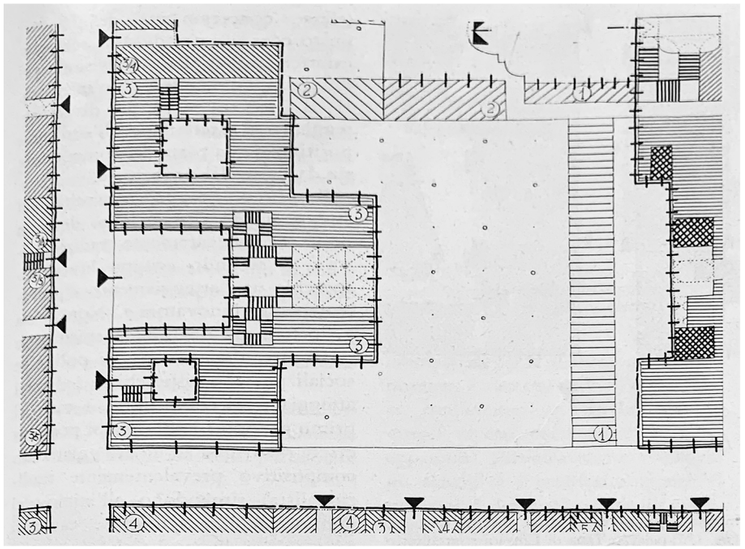


fig. 11 *Impostazione nucleo centrale di primo tipo - planimetria di palazzo Gotteri di Cavaglià.*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

120 Ivi, p. 645.

121 Ivi, p. 646.

122 Ivi, p.647.

propri volumi in modo irregolare intorno ad un nucleo nel quale sono concentrate le funzioni di ingresso, distribuzione e svolgimento di cerimoniali. In questa impostazione l'alloggio del nobile proprietario e posto al piano terra così come il salone per le cerimonie di ricevimento con diretto affaccio sul giardino.[123] La seconda impostazione (fig. 12) presenta, invece, uno sviluppo sia dell'alloggio che del salone di ricevimento al piano nobile, lasciando al pian terreno la costruzione di un androne di ingresso passante in diretta corrispondenza del salone al piano superiore. Questo schema, differentemente dal precedente, ha caratteristiche che vengono ricondotte ad un altro territorio, ovvero a schemi provenienti da quelli utilizzati al tempo in alcuni palazzi veneti.

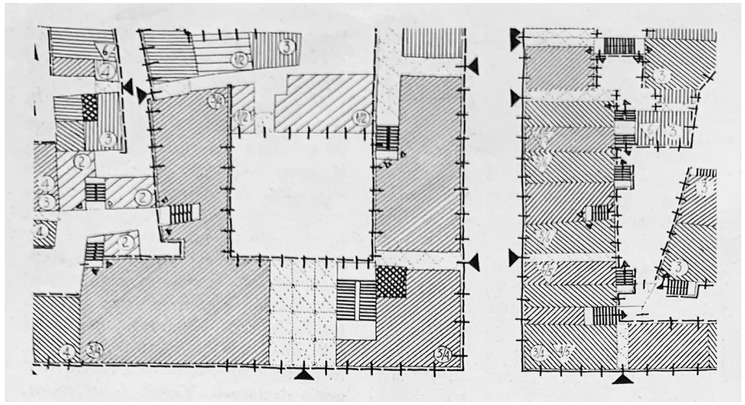


fig. 12 *Impostazione nucleo centrale di secondo tipo - planimetria di palazzo Tana di Entraque*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

La terza ed ultima impostazione (fig. 13) è caratterizzata da un ingresso principale che permette l'accesso diretto all'androne, anche in questo caso sovrastato dal salone d'onore, al quale si innesta un portico in modo perpendicolare all'asse normale del palazzo che permette l'accesso allo scalone principale di ingresso e ad una scala secondaria posta in modo opposto allo scalone. Il primo piano, che ospita alloggio padronale e salone d'onore, è caratterizzato dalla presenza di una galleria, in corrispondenza del portico al pian terreno, che permette di avere uno spazio filtro distributivo grazie al quale sarà possibile accedere agli alloggi senza dovere attraversare alcun luogo di ricevimento o rappresentanza. Questo terzo schema tipologico rappresenta il più importante tra i tre ed anche quello maggiormente

123 Ivi, p. 649.

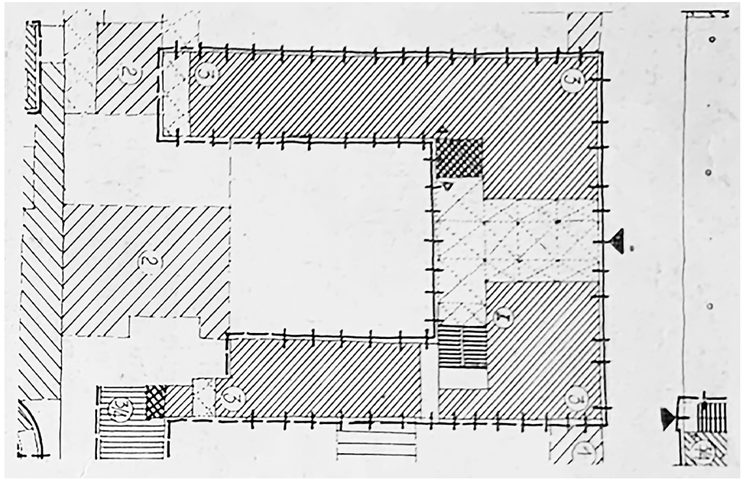


fig. 13 *Impostazione nucleo centrale di terzo tipo - planimetria di palazzo Beggiano di S. Albano*

in: *CAVALLARI MURAT Augusto, Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche. Politecnico di Torino. Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.*

utilizzato, ideato con specifici intenti innovatori. Inoltre, la successione di ingresso, androne, portico, scalone, galleria e salone tende ad aumentare l'assetto scenografico del complesso. [124]

Con lo sviluppo di questi schemi a carattere tendenzialmente innovatore, si è andati incontro ad un progressivo superamento di quelli legati all'impiego imitativo della tradizione. L'introduzione degli schemi con androne ha reso sempre più indispensabile l'utilizzo di quest'ultimo, sia per tutti quei vantaggi di rappresentatività e assetto scenografico che tale ambiente aiutava ad aumentare, ma soprattutto per quei caratteri di utilità che garantiva, creando una zona coperta che fungeva da approdo riparato per le carrozze soprattutto durante gli eventi di ricevimento. Tuttavia, le impostazioni tradizionali continuano a sopravvivere all'avvento dell'innovazione attraverso il loro impiego nella costruzione di fabbriche nobiliari minori.

2.3.3 - Gli appartamenti di rappresentanza

Insieme al nucleo centrale di ingresso e distribuzione, gli appartamenti di rappresentanza sono parte integrante di quegli ambienti che danno maggiormente corpo al palazzo. Sono posizionati, per la maggior

124 Ivi, p. 650.

parte dei casi al secondo piano dell'edificio, tranne per casi specifici e particolari dove troviamo una distribuzione al pian terreno oppure uno sviluppo su più piani come avveniva in alcuni palazzi settecenteschi.[125] Gli appartamenti si aprono solitamente nelle fasce laterali poste agli estremi del salone d'onore che a seconda della generale impostazione degli ambienti poteva fungere da luogo di smistamento, oltre che per le pratiche già varie volte descritte in questa trattazione, oppure risultare luogo isolato ed indipendente come indipendenti erano di conseguenza gli accessi agli appartamenti. *"Agli ambienti del piano nobile sono riservate le ornamentazioni più vivaci: i solai sono ravvivati dal colore delle decorazioni che corrono lungo i travi e che riempiono le specchiature a cassettone con disegni – a grande fiore aperto o a fogliami – di tipo ricorrente; nella fascia che perimetra la sommità delle pareti, con maggior libertà espressiva, sono illustrate allegorie, scene o paesaggi, inseriti in cartelle o riquadri a effetto trompe-l'aeil. Nei palazzi di maggior prestigio il solaio diventa ricco di dorature, di intagli preziosi e di dipinti, e la fascia perimetrale è movimentata dal rilievo plastico degli stucchi, con risultati che emulano il repertorio decorativo del Palazzo Reale o del Castello del Valentino, dichiarando la qualità di mano degli stuccatori e degli artisti attivi anche a corte."* [126]

Apparato importante per la vita nobiliare del tempo era la servitù che necessitava anch'essa di propri spazi all'interno del palazzo. In principio tali spazi erano posti allo stesso piano di quello nobile, ma con l'avvento dei piani mezzanini questi locali venivano posizionati in tali spazi, consentendo, tra l'altro, una diversificazione dei percorsi attraverso una fitta rete di scale nascoste posizionate nei punti di snodo, permettendo di far vivere all'interno di uno stesso edificio nobili e servi ma senza far incrociare mai i loro percorsi. Questa impostazione risulterà importante nei decenni successivi, come si leggerà subito dopo, quando verranno introdotti i locali d'affitto.[127]

Nella generale composizione degli appartamenti, e in generale del piano nobile che li ospita, importante sarà il ruolo della composizione degli

125 Ivi, p. 636.

126 GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997, p. 39.

127 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 636.

affacci, *"questi sono segnati dall'orizzontalità delle fasce marcapiano e del cornicione di coronamento e scompartiti da "risquadri" in rilievo o in leggero sfondato, una trama sottile che anima le pareti e che fa da contraltare ai vuoti delle aperture.* […] *Le finestre del piano nobile, privilegiato dalla maggiore altezza, sono le più ornate: i limiti del lessico classico sono superati dalla voglia di spettacolarità, che trova modo di esprimersi nella varietà del disegno dell'opera a rilievi prominenti, nella modellazione dei timpani, nei rigonfiamenti plastici delle volute o nell'interposizione di episodi scultorei."* [128] Si fa, quindi, sempre molta attenzione ad evidenziare il posizionamento del piano nobile, attraverso la sua collocazione generalmente al secondo piano fuori terra e attraverso un maggior impiego decorativo che, oltre ad individuarlo nel complesso dell'impianto, ne aumenterà anche il suo prestigio.

2.3.4 - L'organizzazione degli spazi in relazione al complicarsi delle esigenze economiche

Nell'osservazione di una generale distribuzione degli spazi interni, senza scendere nelle specifiche caratteristiche degli stessi, si è fatto sino ad ora riferimento al palazzo come sede esclusiva di un'unica famiglia. Effettivamente così è stato per diverso tempo, finché per via di un sempre maggior insorgere di esigenze economiche e di un progressivo evolversi dell'assetto sia politico che sociale si arriva ad una variazione della committenza, portando con sé, conseguentemente, anche una modificazione della funzione e della distribuzione del palazzo. Da emblema di rappresentanza del potere di singole famiglie nobiliari, il palazzo torinese si trasforma in una fabbrica architettonica destinata ad una convivenza comune. Si arriva ad una riorganizzazione ed un ripensamento della distribuzione dei palazzi per poter permettere loro di ospitare più nuclei famigliari e consentire quindi l'affitto di tali locali per un tornaconto economico del nobile proprietario dello stabile.[129] Lo sviluppo di tali alloggi d'affitto si ha generalmente a partire dal piano

128 GIANAZZO DI PAMPARATO, MUSSA, *op. cit*., p. 38.

129 ROGGERO BARDELLI Costanza, *Torino. Dal palazzo aristocratico alla casa da reddito nel Settecento,* in «*L'uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*» Olschki, Firenze 1995, p.

superiore a quello nobile, in casi particolari anche a partire dal piano nobile stesso con una sua suddivisione in ulteriori alloggi.[130]

Possono essere individuati dei caratteri di modificazione che testimoniano questo fenomeno, a partire dalla progressiva rimozione del cortile interno privato fino ad arrivare al ruolo che assume il salone d'onore in queste circostanze. Sull'ultimo aspetto citato si può dire che tutti gli ambienti del palazzo che prima avevano funzione di rappresentanza ed utilizzati solo dal nobile che possedeva l'edificio, divengono ora semplici luoghi di utilizzo comune con caratteristiche scenografiche, con la funzione di distribuire orizzontalmente ai vari appartamenti.[131]

La distribuzione verticale ha una logica ben precisa che consente lo sviluppo di numerosi vantaggi anche per la città ed il suo assetto visivo e scenografico. Questi si sviluppano seguendo uno schema per classi di importanza, ovvero dal piano nobile in su si avrà una distribuzione in ordine decrescente per grado di importanza della famiglia che vi ci abita. Questa impostazione permette, quindi, di avere all'interno di un edificio una distribuzione di classi differenti consentendo anche una risonanza a livello urbano in cui non si andrà a creare una ghettizzazione per rango di appartenenza consentendo di conseguenza un maggior decoro dell'ambiente cittadino generale. Inoltre, i palazzi nobiliari d'affitto hanno maggiore carattere architettonico e decorativo rispetto ai semplici palazzi d'affitto per classi minori, consentendo così di poter alloggiare in ambienti di maggior pregio e sfarzo ma anche di mantenere ed ampliare l'assetto scenografico che la corte richiedeva per lo spazio urbano.[132]

Si arriva così ad uno sviluppo eterogeneo di flussi, persone e cose che attraversano giornalmente gli ambienti di distribuzione dei palazzi. Tra i primi caratteri di modificazione viene subito individuato l'introduzione di un duplice accesso, questo per consentire di avere ingressi diversificati tra l'ingresso secondario, che permette lo scarico ed il trasporto di merci o attrezzi per lo svolgimento di attività di servizio ed

69.

130 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 639.

131 ROGGERO BARDELLI, *op. cit.,* p. 69.

132 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 639.

un collegamento diretto con un secondo cortile e con le scuderie, ed un ingresso ufficiale, come principale e di rappresentanza, caratterizzato da una forte decoratività dovuta alla plastica modellazione dei rilievi nell'intorno del portone e dalla presenza sulla sua sommità dello stemma araldico che ne conclude il decoro. La presenza del doppio accesso tornava utile anche durante lo svolgimento dei ricevimenti, permettendo di avere un ingresso per l'arrivo a palazzo ed uno per la ripartenza, consentendo per altro di avere un passaggio diretto e continuo per le carrozze facilitandone il carreggio.[133]

Un altro aspetto legato all'eterogeneità dei flussi fa riferimento ad una diversificazione dei percorsi interni in modo da cercare, per quanto possibile, di scindere i percorsi per l'accesso all'alloggio di rappresentanza, al quale era riservato uno scalone che non proseguiva oltre tale piano, dai percorsi dedicati agli alloggi per altri, caratterizzati da una fitta rete di scale che permettono di raggiungere tutti i piani del palazzo. Per lo sviluppo di questo aspetto, nei casi di riorganizzazione di palazzi esistenti, erano stati utili i numerosi collegamenti verticali già presenti e collocati in punti discreti e di snodo del palazzo, che venivano utilizzati in passato come distribuzione di servizio dalla servitù.[134]

Infatti, quello del palazzo da reddito non è un fenomeno che coinvolge solo le fabbriche di nuova costruzione ma anche edifici antecedenti a tale fenomeno. Sarà proprio sul modello del palazzo settecentesco che si avvierà l'opera di riplasmazione delle preesistenze all'interno della città vecchia.[135]

Per quanto riguarda gli ordini, invece, solitamente nella seconda metà del Seicento veniva utilizzata una sovrapposizione di tre ordini, il centrale dei quali corrispondeva al piano nobile. In alcuni casi ad ogni ordine potevano corrispondere più piani, grazie all'introduzione del piano mezzanino che consentiva di ampliare il numero di piani e di conseguenza il numero di alloggi e di ricavo economico. Solitamente i piani erano di altezze differenti, decrescenti dal basso verso l'alto in relazione al rango delle famiglie ospitate. A partire dal Settecento, invece, viene introdotto l'ordine gigante, ovvero un ordine di facciata

133 GIANAZZO DI PAMPARATO, MUSSA, *op. cit*., p. 39.

134 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 640.

135 ROGGERO BARDELLI, *op. cit.,* p. 69.

che correva lungo l'intera altezza e comprendeva almeno due piani effettivi del palazzo, posizionato al di sopra di un ordine basamentale corrispondente al piano terra. In questo caso, per un carattere compositivo e proporzionale, i piani caratterizzati dall'ordine gigante sono di altezza simile. Ad ogni modo si fa comunque attenzione a caratterizzare ed evidenziare il piano nobile, che seppur di altezza simile agli altri piani, risulterà riconoscibile per altri aspetti compositivi e decorativi. [136]

L'introduzione dei locali d'affitto all'interno dei palazzi nobiliari segna un passaggio importante per lo sviluppo dei palazzi semplici d'affitto. Porta maggiore attenzione allo studio dei caratteri distributivi e decorativi di quest'ultimi, accrescendo sempre più le similitudini tra le due differenti fabbriche architettoniche, ma mantenendo sempre chiare quelle poche differenze che ne rendono riconoscibile il loro genere all'interno di un tessuto urbano che aumenta sempre più i propri caratteri teatrali e scenografici.[137]

136 GIANAZZO DI PAMPARATO, MUSSA, *op. cit.*, p. 42.

137 CAVALLARI MURAT, *op. cit.,* p. 642.

CAPITOLO 3

I PALAZZI NOBILIARI NELL'AMBITO TORINESE

3.1 - La scelta dei casi studio

Lo studio dell'espansione della città di Torino tra XVII e XVIII secolo e dei caratteri generali dei palazzi nobiliari, sono stati il punto di inizio per comprendere il contesto generale nel quale si inserisce il soggetto principale di questa tesi che ricordiamo essere palazzo Lascaris di Ventimiglia. A supporto dei caratteri generali sopraesposti, risulta necessario entrare nello specifico di alcuni dei palazzi costruiti nei due secoli oggetto di studio per cercare di comprendere come nel concreto si siano sviluppati questi caratteri e come sono state effettivamente elaborate le numerose indicazioni contenute nei trattati. Lo studio che seguirà si concentrerà su cinque palazzi in particolare, accuratamente selezionati per il loro confrontarsi con differenti evoluzioni progettuali, contesti di ampliamento diversi, e sviluppi successivi diversificati.

3.2 - Il palazzo Falletti Barolo

Il palazzo Falletti Barolo, già prima Provana di Druent, è collocato sul lato occidentale del reticolo romano, in correlazione diretta con l'area del terzo ampliamento, esattamente fra via Corte d'Appello e via delle Orfane.[138] Una delle prime tracce a noi pervenuta sul palazzo risale all'atto d'acquisto di un edificio da parte della marchesa di Pienezza situato all'interno dell'isola di Santa Brigida. [139] Questa era costeggiata dall'Isola di San Dalmazio, con la già citata via Corte d'Appello ad interporsi nel separarle, ed era caratterizzata dalla presenza dalla torre della "polvere" e dal suo essere attraversata da una *bealera*[140] che ne provocava umidità e cattivo odore nei mesi più caldi. L'isola ospitava case di piccole dimensioni, interposte tra cinque palazzi nobiliari, inserite in un contesto sociale vivace e popolato, anche se negozi e botteghe erano completamente assenti ma presenti in gran numero

138 CANAVESIO Walter, *Piemonte barocco*, Jaca Book, Milano 2001, p. 101.

139 GHISOTTI Silvia, *Palazzo Barolo*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000, p. 209.

140 Canali per l'irrigazione dei giardini, fatti costruire dal duca Emanuele Filiberto.

nell'isola adiacente.[141]

In principio si trattava di un piccolo palazzo appartenente ai Provana di Leynì ereditato successivamente, nei primi anni del XVII secolo, dal ramo della famiglia di Druento. Come era solito in quegli anni, prima che la capitale venisse spostata a Torino, i nobili che risiedevano nei loro possedimenti rurali trascuravano e lasciavano in stato di abbandono i palazzi di città. Il primo ad occuparsi effettivamente di questo palazzo fu Giacinto Antonio Ottavio, conosciuto come "Monsù Druent" e ricordato come un uomo stravagante ma dotato di intelligenza e buon gusto, succeduto al padre Carlo Amedeo che, nonostante l'interessamento ad elaborare un palazzo di città degno per il loro rango, aveva intrapreso pochi lavori per la realizzazione di tale opera.[142] Fu a partire dal 1692 che Monsù Druent diede il via effettivo ai lavori che conferirono al palazzo l'aspetto che, a grandi linee, vediamo ancora oggi. Affida, infatti, a Giovanni Francesco Baroncelli, architetto allievo di Guarino Guarini che aveva al contempo ruolo attivo nel cantiere di palazzo Carignano,[143] il completamento della fabbrica esistente, l'elaborazione di un progetto per la facciata, ed ancora la progettazione dell'androne e dello scalone d'onore.[144]

Effettuando una lettura del palazzo seguendo la successione di ambienti che lo determinano un primo aspetto da osservare sono le caratteristiche del luogo nel quale si inserisce, così da stabilire i crateri dell'accesso che, nel caso di palazzo Barolo, rappresentano l'unico anello debole del complesso scenografico di magnificenza. Lo si evince dalle parole di Giulio Fenoglio che, in un articolo contenuto nella rivista municipale mensile "Torino" del 1928, scrive: *"Ma se imponente e armoniosa è la facciata, assai più grandiosi sono l'atrio d'ingresso e lo scalone. E se la fortuna avesse voluto che il palazzo, anziché fronteggiare una via (via delle Orfane) strettissima ed essere oscurato dalla mole massiccia e tetra della "Curia Maxima", avesse fronteggiato una via più ampia, o una piazza o l'imbocco di un'altra via (come il*

fig. 14 *Alla pagina precedente: Scalone monumentale di palazzo Falletti Barolo*

in: *https://programmabarocco.fondazione1563.it/palazzo-barolo/*

141 BO Domenico, *Storia dalle origini ad oggi di Piazza Savoia e le sue quattro isole nel terzo ingrandimento di Torino verso Occidente,* Centro Studi Piemontesi, Torino 2014, p. 125.

142 Ivi, p. 180.

143 CANAVESIO, *op. cit*., p. 101.

144 GHISOTTI, *op. cit.,* p. 209.

palazzo Graneri) quanto più ammirato sarebbe!”.[145]

Proseguendo la lettura, in diretta correlazione con l’accesso, troviamo l’ingresso le cui caratteristiche sono legate alla generale impostazione del palazzo perseguita dal Baroncelli. Infatti, l’architetto nell’approcciarsi al progetto riconosce e rispetta la presenza di una parte vecchia del palazzo decidendo di interporre un nucleo centrale come divisorio tra l’esistente e la parte nuova della fabbrica. Ciò che ne risulta è una facciata visibilmente divisa in due blocchi, nel mezzo dei quali viene collocato il portone principale in corrispondenza con il salone d’onore, quasi a voler enfatizzare, già solo da una osservazione esterna, il collocamento degli spazi di rappresentanza, prefigurando la sontuosità dell’androne e dello scalone.[146] Il complesso dell’ingresso si compone di un portone inserito all’interno di un “arco romano”, caratterizzato dal bugnato utilizzato per la sua incorniciatura attuata tramite delle paraste, al di sopra delle quali si aprono due mensole di possente aspetto che hanno l’onere di sorreggere la balconata del piano nobile in corrispondenza del salone d’onore. Inoltre, ai lati del portone si aprono due ovali ospitanti due finestroni decorati attraverso una doppia cornice che li lega alla balaustra delle portefinestre al piano superiore, il quale presenta una strutturazione tripartita scandita da lesene ioniche, nel mezzo delle quali si inserisce un ordine minore di colonne, sormontate da un arco a tutto sesto, al di sopra del quale si apre il frontone, riccamente decorato, nel mezzo del quale viene collocato lo stemma araldico della famiglia.[147]

Superata la soglia dell’ingresso, si avrà accesso all’androne che risulta ben proporzionato, occupante uno spazio di 120 mq, perché non vincolato dallo spazio dedicato allo scalone che invece ne occupa una superficie di 140 mq. Tale spazio presenta una volta unghiata sorretta da possenti colonne in pietra di Gassino, poste ai margini in prossimità della parete, che si interpongono, in modo alternato, alle grandi porte, otto per la precisione, caratterizzate da stipiti decorati e lunette di

145 FENOGLIO Giulio, *Il Palazzo dei Marchesi di Barolo: notizie e frammenti di storia torinese*, in «Torino. Rivista mensile municipale», n.s. VIII (1928), nn. 3, pp. 118.

146 CANAVESIO, *op. cit*., p. 104.

147 FENOGLIO, *op. cit*., p. 117;
CANAVESIO, *op. cit*., p. 104.

modeste dimensioni sul loro capo. Dall’androne si avrà, inoltre, accesso al cortile retrostante, tramite il varco in corrispondenza della rampa superiore ed in fronte all’ingresso principale.[148]

Lo scalone d’onore porta con sé una storia che oltre a caratterizzarne la sua costruzione, e l’incertezza sul suo autore, ne sottolinea la stravaganza del suo committente preannunciandone il passaggio di proprietà del palazzo. È il 3 febbraio del 1695 quando Monsù Druent decide di far celebrare un matrimonio combinato tra la sua unica figlia, Elena Matilde, e Girolamo IV Falletti marchese di Barolo, organizzando una festa a palazzo anche se questo non era ancora stato ultimato. Fu proprio nel mezzo dei festeggiamenti che l’imponente scalone crollò, fortunatamente non coinvolgendo nessuno degli invitati, tra i quali figuravano Vittorio Amedeo II e la duchessa Anna d’Orleans. Il suo crollo ne presuppose anche la sua ricostruzione sulla quale gli studiosi si sono a lungo interrogati in merito a chi fosse l’architetto incaricato a porre rimedio a tale disastro. Vi sono fondamentalmente due linee di pensiero, ovvero chi crede che la sua ricostruzione sia avvenuta per mano di Benedetto Alfieri, come si legge nella trattazione di Giulio Fenoglio, il cui lavoro a palazzo parrebbe però datato intorno agli anni Trenta del ‘700; oppure chi sostiene l’idea che, essendo la ricostruzione dello scalone basata sul progetto originario del Baroncelli, sia stato proprio lui a porre rimedio agli errori che ne avevano causato il crollo ristabilendo lo scalone come previsto in principio con la sola aggiunta di alcuni elementi. [149]

Tale scalone, arrivato al piano superiore, si innesta con un pianerottolo di disimpegno che permetterà l’ingresso al grande salone d’onore, realizzato a tutt’altezza ed occupante il medesimo spazio dell’androne sottostante. Il salone è sormontato da una grande volta, che lo separa dalla struttura del tetto, caratterizzata da un imponente affresco ad opera di Daniele Sayter, agli spigoli della quale vengono collocate otto finestre, due per spigolo, con la presenza di balaustra realizzata in ferro battuto.[150]

Per quanto riguarda invece gli appartamenti, costituiti tutti da camera,

148 FENOGLIO, *op. cit.,* p. 118.

149 BO, *op. cit.,* p. 181-182.

150 FENOGLIO, *op. cit.,* p. 118-119.

anticamera e studio, se ne individuano due al pian terreno, con accesso diretto dall'androne: quello di Ercole con soffitti affrescati risalenti agli ultimi anni del '600 ad opera di Stefano Maria Legnani e Girolamo Perricco, e quello di Diana, anch'esso con soffitti affrescati risalenti al finire del secolo ad opera di Giovanni Battista Pozzo, Antonio Manno e Carlo Antonio Affner. Se ne individuano altri due al piano nobile, con accesso dal pianerottolo di disimpegno: quello dei Marchesi dedicato agli ultimi ad averci abitato, Tancredi e Juliette, ultima opera di rilievo apportata al palazzo, con affreschi e decorazioni risalenti al XIX secolo, e quello dedicato a Silvio Pellico, in quanto a lungo è stata la sua abitazione, con soffitti lignei cassettonati ed ornati risalenti agli interventi dell'ultimo decennio del '600. [151]

Come precedentemente accennato, il matrimonio combinato tra Elena Matilde Druent e Girolamo IV Falletti marchese di Barolo fu il punto di inizio che portò il palazzo, anni dopo, ad essere intitolato alla famiglia di quest'ultimo. Infatti, è il 24 febbraio 1700 quando Elena Matilde, richiamata dal padre a vivere nel palazzo ed obbligata ad abbandonare figli e marito, si toglie la vita lasciandosi cadere nel vuoto da una delle finestre della sua abitazione. Pochi anni dopo, il padre, segnato da questo avvenimento e dalla fine della guerra di successione Spagnola, decise di abbandonare la città per vivere in una villa a Lucento, dove si spense il 7 agosto del 1727. Il palazzo, ora passato definitivamente nelle mani del Marchese di Barolo, restò a lungo abbandonato a sé stesso essendo che il Marchese non voleva avere nulla a che fare con i possedimenti dell'uomo che gli aveva portato via la moglie. Sarà il primogenito del Marchese, Giuseppe Antonio Ottavio Falletti, che molti anni dopo, dal 1730 in poi, riprenderà in mano il palazzo per terminarne la sua costruzione.[152] Per portare a termine i lavori affidò il compito a Benedetto Alfieri, al quale viene attribuita la paternità di alcune piccole modifiche alla facciata principale, quella su via delle Orfane, che ha previsto la sostituzione dello stemma dei Provana di Druent con quello dei Falletti di Barolo. Internamente, invece, apportò delle decorazioni alle pareti dello scalone e fece inserire un grande

151 Ivi, p. 114;
Palazzo Falletti Barolo, piccola guida per la visita, Opera Barolo, Torino, p.1-10.

152 FENOGLIO, *op. cit.*, p. 120.

affresco al soffitto dell'androne, inserendo nel suo centro lo stemma della famiglia. Saranno, però, quelle che oggi vengono chiamate sale alfieriane, ovvero la sala Mozart, la sala degli specchi e lo studio cinese, a lasciare definitivamente il segno del passaggio dell'Alfieri in palazzo Barolo.[153]

3.3 - Il palazzo Dal Pozzo della Cisterna

Il palazzo Dal Pozzo della Cisterna porta con sé una storia che dalla sua costruzione ai tempi odierni è caratterizzata da numerosi interventi di riplasmazione e rifunzionalizzazione del complesso. La trattazione che seguirà avrà l'obiettivo di ricostruire gli avvenimenti e gli interventi che hanno interessato i secoli XVII e XVIII in quanto lasso temporale di interesse per lo studio portato avanti all'interno della tesi. Ciononostante, mi pare giusto sottolineare l'importanza degli interventi avvenuti dal XIX secolo in poi, che vedono il palazzo trasformarsi da dimora signorile in locali ad uso affittuario, sede di ambasciate, uffici demaniali fino ad arrivare agli interventi novecenteschi che vedono il palazzo diventare sede di rappresentanza e luogo di svolgimento di lavoro d'ufficio per la Provincia di Torino. [154]

Il complesso del palazzo ha luogo nell'isola dell'Assunta, sorta nell'ambito dell'intervento del primo ampliamento con la costruzione della città Nuova su progetto di Carlo di Castellamonte. La parte dell'isolato al quale si fa riferimento è quella situata nell'angolo tra la contrada della Madonna degli Angeli, oggi via Carlo Alberto, e la contrada di S. Filippo, oggi via Maria Vittoria. Primo accenno alla cessione di tale terreno si ha in una nota informativa, risalente al 20 luglio 1675, in cui la duchessa Maria Giovanna Battista, al tempo reggente del ducato, informava il Consiglio delle Finanze della cessione del lotto avvenuta in favore del conte Flaminio Ripa di Giaglione. Il vincolo imposto dalla duchessa era quello di far sorgere su tale terreno un palazzo di almeno tre piani con accesso principale lungo la contrada di S. Filippo. Il progetto che il conte aveva in mente di realizzare era di larghe vedute e lo spazio a

153 BO, *op. cit.*, p. 183.

154 CICOTERO Amilcare, *Palazzo Cisterna a Torino*, EDA, Torino 1979, p. 72.

fig. 15 *Alla pagina precedente: Vestibolo di palazzo Pozzo della Cisterna*

in: *https://fondoambiente.it/luoghi/palazzo-dal-pozzo-della-cisterna?ldc*

lui concesso non era sufficiente alla sua realizzazione. A confermare quanto detto figura una supplica scritta, datata 3 marzo 1676, in cui il conte chiedeva che gli fosse concesso un altro lotto attiguo che fosse almeno delle stesse dimensioni di quello in suo possesso.[155] Questo non avvenne, ma sarà nel 1685 che riceverà in eredità, alla morte dello zio Giovanni Battista Buschetti, il lotto adiacente che occupa in linea di massima l'area che oggi ospita il giardino, prima destinata alla realizzazione del palazzo signorile del conte, realizzazione che non avvenne ma tracce del progetto sono ancora visibili nella "pianta a mandorla" contenuta nel *Theatrum Sabaudiae.*[156]

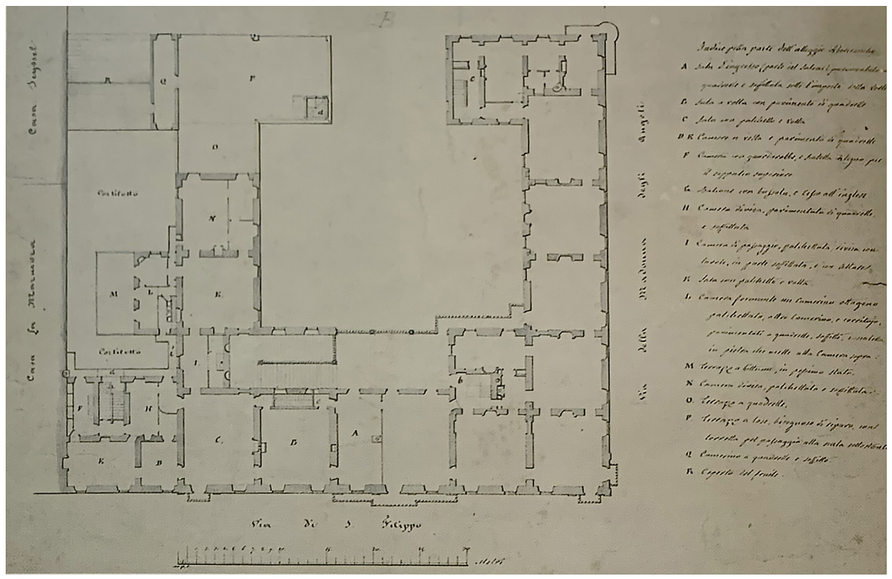
Volendo, come di consuetudine, analizzare il contesto nel quale il palazzo si inserisce per delinearne i caratteri del suo *accesso*, è possibile porre delle considerazioni riguardanti non tanto l'ampiezza del luogo quanto la qualità. Come ampiamente descritto in precedenza, la trattatistica del tempo considerava la presenza di slarghi e piazze in fronte ai palazzi come elemento di pregio e di aumento di magnificenza del palazzo stesso. Nel caso della residenza Dal Pozzo della Cisterna, non è presente uno slargo ma al contrario l'ingresso si interfaccia con una via di larghezza mediocre. Nonostante ciò, considerare il suo accesso poco consono e sminuente risulterebbe errato. Infatti il complesso della zona nel quale si inserisce, la zona del "vallo", risulta di notevole qualità architettonica e di nobile impostazione, che vede, in seguito all'ampliamento della città, l'insediamento di numerose famiglie nobiliari che dai possedimenti rurali si spostano nell'urbano, determinando una nuova tipologia di edilizia residenziale che aumenta la qualità scenografica del contesto cittadino, facendo del *"giardino e del verde la componente essenziale di tutto l'insieme dei fabbricati che si allineano intorno all'isolato, non più compatti come un tempo, almeno in origine, ma come un insieme di cellule di diverso tipo, che assume un caratteristico tono di signorilità".* [157]

I lavori di costruzione del palazzo, ancora sotto committenza delGiaglione, iniziarono intorno al 1675 e terminarono presumibilmente

155 CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994, p. 13-14.

156 Ivi, p. 15.

157 CICOTERO, *op. cit.*, p. 70.



intorno al 1677, supposizione derivante da una *patente* del 4 gennaio 1678 di Madama Reale, in cui veniva espresso un breve appunto che conferma la presenza di un palazzo ormai terminato: *"Havendo il conte di Giaglione* […] *con molta nostra soddisfazione fatto fabbricare* […] *un bel Palazzo a cui pare che altro non manchi che un bel giardino corrispondente".*[158] Come abbiamo già visto le vicende sulla concessione del lotto per la realizzazione del giardino saranno ben differenti, segnate dalla ricezione in eredità del terreno retrostante il suo palazzo appartenente allo zio, il conte Buschetti. A segnare definitivamente il futuro del palazzo, però, sarà quello stesso anno, il 1685, la permuta del ricco complesso immobiliare. Infatti, il Giaglione, ebbe l'intuizione di poter realizzare un palazzo a lui più adatto in un altro luogo, cedendo quello appena costruito alla famiglia di Giacomo dal Pozzo principe della Cisterna, ricevendo in permuta il palazzo situato nell'isola di Santa Eufrasia. Fu così che il 17 dicembre 1685 fu stipulato il compromesso definitivo che siglò il passaggio di proprietà alla famiglia il cui nome ancora oggi identifica il complesso nobiliare.[159]

Lo status architettonico del palazzo a partire dal 1691 fino al 1748 non cambiò. Per via della poca stabilità sociale e politica, ma anche a causa di faide famigliari interne, non ebbero le possibilità e il modo di poter effettuare interventi edilizi.[160] È quindi la conformazione secentesca del palazzo a figurare per tutta la prima metà del XVIII secolo, sulla quale nessuna documentazione ha mai riportato la maestranza che si occupò di redigere il progetto ed seguirne i lavori. A tal proposito sono state redatte varie ipotesi, tra le quali ne figura una, su indagine di Amilcare Cicotero basta sugli studi di Brayda, Coli e Seisa e Cavallari Murat, che viene approvata dalla maggior parte degli studiosi. Questa ipotesi si fonda su una ricerca logico-storica: essendo che numerosi documenti riportano con certezza l'esistenza di "influenti relazioni" tra il ducato e la famiglia dei Giaglione, non era improbabile che il progettista incaricato di redigere il progetto per il palazzo fosse da ricercare tra gli architetti presenti a corte, che in quegli anni e in quella

fig. 16 *Alla pagina precedente in alto: Pianta del pian nobile di palazzo Pozzo della Cisterna - progetto di completamento ad opera di Francesco Valeriano Dellala di Beinasco (1773)*

in: CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994, p. 77

fig. 17 *Alla pagina precedente in basso: Pianta del pian nobile di palazzo Pozzo della Cisterna*

in: CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994, p. 98

158 Archivio di stato di Torino, Storia della Real Casa, cat. 3, marzo 10, n. 10; riportato in: CICOTERO Amilcare, *Palazzo Cisterna a Torino*, EDA, Torino 1979, p. 73.

159 CICOTERO, *op. cit.*, p. 78.

160 CASSETTI, SIGNORELLI, *op. cit.*, p. 22.

zona di intervento portano esclusivamente a due personaggi, Maurizio Valperga ed il figlio Andrea.[161]

Scendendo ora nel concreto, volendo osservare la composizione secentesca del palazzo, poco ci resta essendo che l'intervento tardo-settecentesco connoterà nuovi caratteri al complesso. Tuttavia, grazie ad una relazione di Antonio Vittorio Gallo, datata 24 luglio 1770, redatta per indagare lo stato di fatto dell'edificio prima dell'inizio dei lavori, che ricordiamo non essere stato modificato nel corso della prima metà del '700, è possibile leggere le caratteristiche generali che connotavano il palazzo nella sua prima conformazione: "*Il complesso era formato da un fabbricato a tre maniche, con la facciata principale sulla strada di San Filippo (ora via Maria Vittoria), una manica verso sud che confinava con il palazzo Ferrero della Marmora attraverso il palazzo Dal Pozzo, un cortile rustico che confinava con la parte di servizio, una terza che fronteggiava a sud la via Madonna degli Angeli (oggi Carlo Alberto). Fra le tre maniche vi era il cortile civile, chiuso a mezzogiorno da tre arcate con cancello in ferro. Proseguendo, vi era una scalinata a due rampe con gradini in pietra da cui si scendeva nel giardino. Al piano terreno vi era un atrio con colonne di pietra, lesene e stucchi, sulla destra si trovava l'ingresso a una grande camera avente funzione di granaio, immediatamente a sinistra si accedeva al piano superiore con uno scalone dotato di balaustre e colonnine: qui si trovavano il piano nobile e la galleria. Vi erano una serie di ambienti in "malordine" con porte e vetri "antichi": il progetto era di formare un appartamento d'estate e uno d'inverno. Sull'atrio vi era un salone, esisteva anche un ambiente definito "l'appartamento della marchesa di Voghera"; sul lato di sinistra prospettante sull'attuale via Carlo Alberto, vi era anche la cappella."*[162]

Questa conformazione connoterà le linee generali del palazzo ancora oggi presenti, nelle quali si possono leggere i caratteri che la trattatistica, precedente e successiva alla sua realizzazione, riporteranno come di generale impostazione del palazzo nobiliare. Esempio è senza dubbio lo scalone posto a sinistra, che il Vittone riporterà come ideale collocamento; ma ancora l'ingresso centrale correlato all'androne, la

161 CICOTERO, *op. cit.,* p. 82.

162 CASSETTI, SIGNORELLI, *op. cit.,* p. 32.

galleria, il salone d'onore e gli appartamenti suddivisi per stagione.

L'intervento settecentesco attuato tra il 1773 e il 1787, porterà una radicale riplasmazione nell'aspetto, nella decorazione e nel completamento di alcune parti ma non nella sua impostazione generale. Questo avvenne su committenza del principe Giuseppe Alfonso Dal Pozzo della Cisterna che affidò i lavori all'architetto regio Dellala di Beinasco. [163] Tra gli interventi più importanti vengono riportati: l'ampliamento e la sopraelevazione della manica posta a ponente; il completamento della facciata; la completa ricostruzione delle scuderie; il recupero della parte dell'ala di levante che non era ancora stata terminata, con l'aggiunta di ammezzati per la servitù e al di sopra un appartamento nobile; la costruzione di una terrazza, interposta tra cortile e giardino, collegante le due maniche interne; ed infine, consolidamenti murari interni, con interventi alle volte e alle soffitte.[164] Risale, invece, al 1788 l'ultimo intervento settecentesco che prevedeva la conclusione e la sopraelevazione del corpo di fabbrica posto a levante, detto "casino", con l'obiettivo di ampliare gli spazi del palazzo, ma ancora più importante, uniformare la facciata attraverso la riplasmazione delle finestre e delle decorazioni per un maggiore assetto unitario e scenografico del fronte.[165]

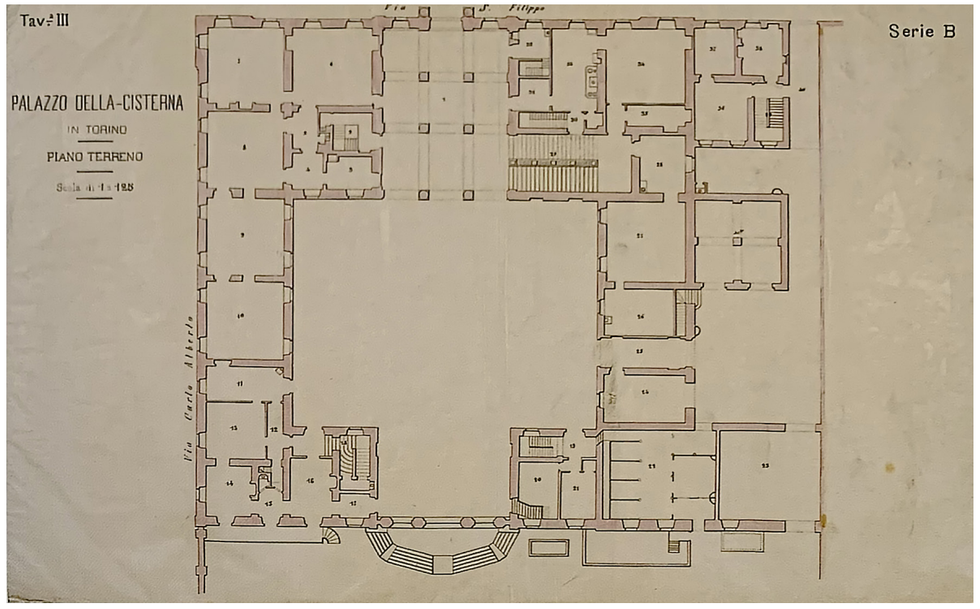
Come già riportato in fase introduttiva, il palazzo subirà ulteriori riplasmazioni nel corso dei secoli successivi dovute all'adattamento della fabbrica alle nuove esigenze di destinazione. Numerosi caratteri interni, soprattutto legati all'apparato decorativo, andranno persi nel corso delle variazioni di arredi e decori, non permettendo una piena lettura dell'assetto interno settecentesco.[166] Tuttavia, l'assetto macro-compositivo ed il rapporto territoriale, maggior oggetto di indagine della tesi, non hanno subito fondamentali variazioni, potendo affermare che quanto osserviamo oggi nella generale impostazione del complesso, corrisponda, senza dubbio, alla riplasmazione del XVIII secolo avvenuta per mano del Dellala di Beinasco.

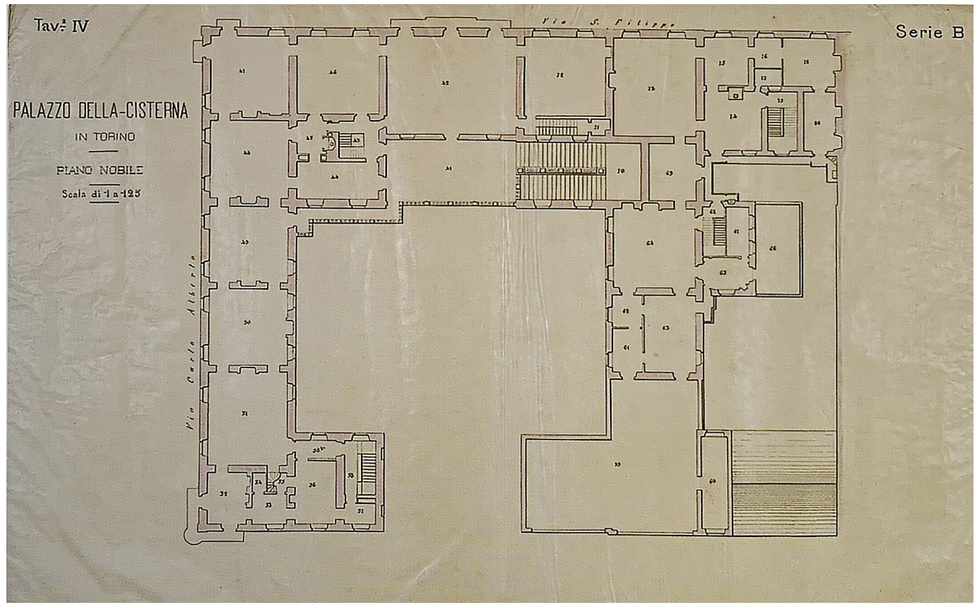
163 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Cisterna*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000., p. 277.

164 CICOTERO, *op. cit.,* p. 84.

165 Ivi, p. 88.

166 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p.278.





3.4 - Il palazzo Graneri della Roccia

fig. 18 e 19 *Alla pagina precedente: Pianta del pian terreno e nobile di palazzo Pozzo della Cisterna - riplasmazione della seconda metà dell'Ottocento ad opera di Alessandro Albert*

in: CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994, p. 111

Le vicende che caratterizzano l'edificazione del Palazzo Graneri della Roccia, così come le implicazioni sociali ed i caratteri territoriali dei quali si appropria, gravitano in torno ad un avvenimento specifico, ovvero il secondo ampliamento della città per mano dei Savoia, la costruzione della città lungo l'asse della via di Po avvenuta a partire dal 1673. Il sito nel quale sorge il palazzo e l'ampliamento sono particolarmente legati per via dell'influenza che le costruzioni già presenti, in particolar modo quelle lungo l'asse obliquo che collegava il centro di potere con il ponte sul fiume, avevano esercitato sulla decisione di estendere il territorio urbano esattamente in quella direzione, così da inglobare tali costruzioni spontanee. Il terreno sul quale sorge il palazzo, che in seguito verrà individuato come isola di San Giovenale, era interessato da queste costruzioni spontanee, in particolare su di esso sorgeva il vecchio monastero dei padri Filippini già dal 1652, i quali nel 1675 ricevono un nuovo terreno per la costruzione di una nuova abbazia in via Maria Vittoria da parte del duca Carlo Emanuele II ormai morente. Non avendo abbastanza fondi la congregazione decide di vendere il terreno nel borgo di Po, per il quale fu fissato un valore estimativo di vendita di 27.000 ducati. Fu Marc'Antonio Graneri che a partire dal 1676 intraprese una serie di trattative per l'acquisto del terreno, che si concluse nel 1685 con l'acquisto definitivo dell'intera proprietà originaria della dimensione di circa 6.183 mq.[167] Nello stesso anno, il 1685, ne risulta che la costruzione del palazzo, già iniziata in precedenza in fase di trattativa,[168] fosse arrivata ad uno stadio ben avanzato, per il quale restava solo l'elaborazione e la costruzione delle scuderie e del giardino.[169] Per via di vicende, come la guerra portata avanti da Vittorio Amedeo II ai danni di Luigi XIV per la libertà del regno Sabaudo dalla stretta francese, che vedono coinvolto il potere ducale e di conseguenza quello delle nobili famiglie a lui affiliate, la costruzione del

167 CASTELLO Lorenzo Carlo, *Palazzo Graneri*, Piazza editore, Torino 1991, p. 18-20.

168 Ivi, p. 22.

169 CORNAGLIA Paolo, *Il Palazzo Graneri della Roccia in Torino*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000. p. 247.

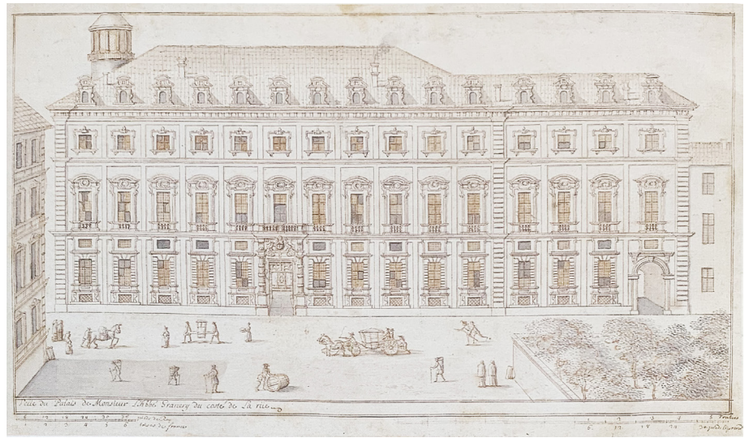


fig. 20 *Alla pagina precedente: Vista cortile interno di palazzo Graneri della Roccia*

in: *https://www.openhousetorino.it/edifici/fondazione-circolo-dei-lettori/*

fig. 21 "*Palazzo Graneri" 1680 circa. Prospetto su via Bogino. Attribuito a Gian Francesco Baroncelli*

in: *CASTELLO Lorenzo Carlo, Palazzo Graneri, Piazza editore, Torino 1991, p. 31*

palazzo subisce un periodo di fermo che durerà oltre dieci anni. Sarà, infatti, nel 1699, come si apprende dal testamento di Marc'Antonio, che la fabbrica architettonica vedrà la definitiva realizzazione di tutte le sue parti.[170]

Il palazzo Graneri della roccia si posiziona, quindi, nell'isola di San Giovenale, in modo perpendicolare alla contrada delle Finanze, oggi via Cesare Battisti, con la facciata principale prospettante su via Giambattista Bogino, le stesse vie che un tempo costeggiavano il giardino di palazzo Carignano, consolidando così un rapporto di diretta visuale tra quest'ultimo ed il palazzo contribuendo ad aumentarne il suo prestigio, visuale documentata in un disegno di facciata risalente al 1680 circa, attribuito al Baroncelli. (fig.21) Inoltre, il complesso attraversava l'isola per tutta la sua lunghezza, terminando con il suo giardino, oggi non più presente, su via San Francesco da Paola.[171]

Da una analisi del contesto di inserimento, per la determinazione dei caratteri della qualità dell'accesso del palazzo, è indubbio che si tratti di un'area che di per sé dona prestigio alla fabbrica. Carattere principale, oltre alla vicinanza con piazza Castello e quindi diretta correlazione con il centro di controllo, sarà la presenza confinante dell'isola sulla quale sorge il palazzo dei Principi di Carignano che fungerà da vero e proprio polo attrattivo per la realizzazione di palazzi di notevole prestigio, aumentandone di conseguenza anche quello dell'area che

170 CASTELLO, *op. cit.*, p. 43.

171 Ivi, p. 30.

viene identificata oggi come *"splendido esempio di un felice momento dell'edilizia barocca torinese".*[172]

Per la costruzione del complesso, che come già esposto avvenne prima del 1685, presumibilmente tra il 1682 e il 1684, emergono alcuni elementi che fanno pensare alla possibilità che Marc'Antonio Graneri avesse indetto una sottospecie di concorso affinché si individuasse la soluzione a lui più adatta. Questa ipotesi si fonda sulla testimonianza di oltre cinquanta progetti redatti per tale palazzo, tra i quali figurano nomi come quello di Michelangelo Garove.[173] Sulla certa attribuzione del progetto poi realizzato, per lungo tempo non si è riusciti ad individuare alcun documento che ne confermasse la presenza di un architetto piuttosto che un altro, ma erano state mosse delle ipotesi basate sul confronto con altre realizzazioni che presentavano caratteri che potevano essere ricondotti allo stesso progettista che in questo caso si identificava nella figura del Baroncelli. È solo il 30 novembre 1989, durante uno studio di ricerca portato avanti da Lorenzo Castello, che viene individuato un atto notarile che vedeva coinvolti l'Abate Graneri ed il Conte Maurizio di Cumiana, suo confinante, nel quale documento figura la firma di Giovan Francesco Baroncelli come *"…Ingegnere di S.A.R. e del nuovo palazzo dell'illustrissimo e reverendissimo Abate…"*[174]*,* confermandone una volta per tutte la paternità progettuale del complesso. [175]

Il palazzo segue uno schema compositivo e scenografico tipico delle conformazioni secentesche, che non mira ad un isolamento interno del palazzo ma ad una continuità visiva tra l'assetto della facciata, che si confronta con una più ampia visuale di omogeneità dei fronti, e lo spazio interno e privato del cortile che si interfaccia con il contesto dell'accesso attraverso lo spazio dell'androne.[176]

La strutturazione della facciata, che offre al palazzo carattere di

172 Ivi, p. 16.

173 GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997, p. 179.

174 Atto notarile contenuto nel fondo dell'Insinuazione di Torino, Archivio di Stato, sezioni riunite.

175 CASTELLO, *op. cit*., p. 40.

176 Ivi, p. 30.

magnificenza grazie all'ampio assetto decorativo e all'utilizzo di materiali pregiati come la pietra di Gassino, segue una composizione basata su una decorazione "a fasce" che permette la stesura di una griglia per l'individuazione del collocamento delle aperture.[177] Questa particolare modalità di trattamento del fronte è da ricondurre a Guarino Guarini che a tal proposito, nell'individuazione delle modalità di composizione decorativa delle facciate, contenuta nel suo trattato "l'Architettura Civile", scrive: *"L'altro modo di ornare le facciate è di compartirle in diverse fascie, le quali tirano dall'alto al basso, e siano risquadrate da fascie eguali per traverso, le quali giungendo così nell'ultima fascia, che al livello corre da un fianco all'altro e sostiene l'ultima cornice sotto il tetto, dividono tutta la facciata in vari campi e corrispondenti, ne' quali son le finestre."*[178]

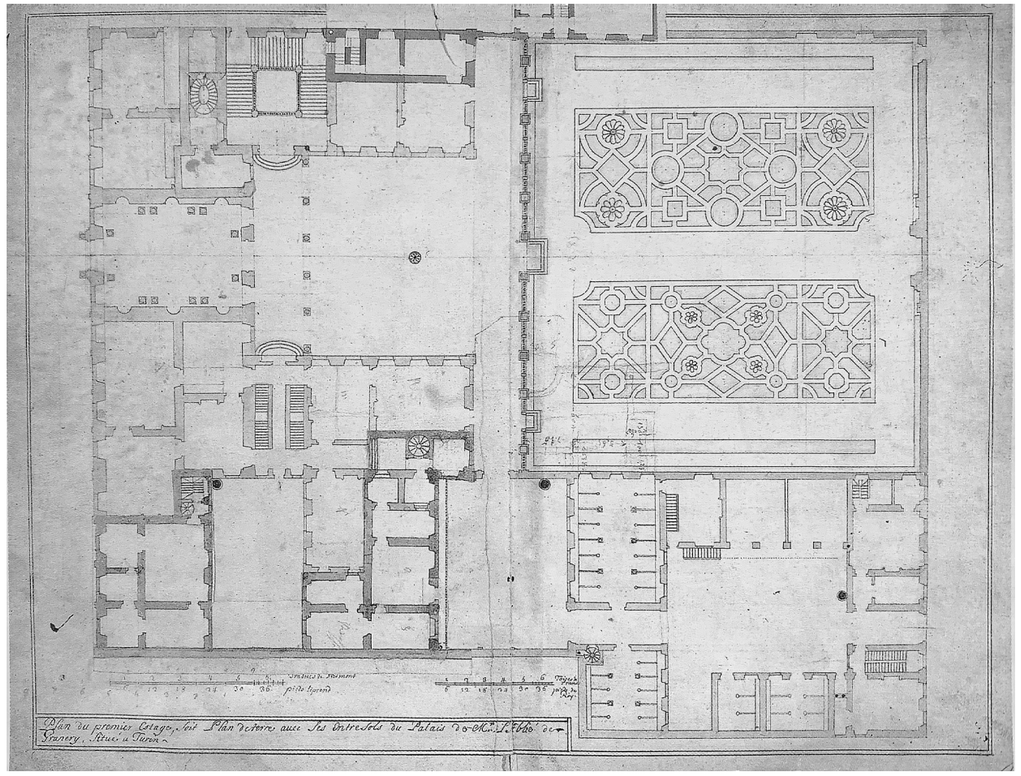


fig. 22 *Pianta del piano terra dell'intero complesso di palazzo Graneri (1680)*

in: *CASTELLO Lorenzo Carlo, Palazzo Graneri, Piazza editore, Torino 1991, p. 33*

177 CORNAGLIA, *Il palazzo Graneri*, *op. cit.,* p. 259,

178 GUARINI Guarino, *Architettura Civile*, Torino 1737 (riedizione a cura di Nino Carboneri e Bianca Tavassi, La Greca, Milano 1968), p.223-225.

Il fronte su via Bogino pone ulteriore carattere identificativo rispetto ad altri fronti di altri palazzi per via della presenza di un doppio ingresso. Infatti, viene collocato un secondo portone sul lato destro, al numero 11 della via, destinato ad un uso di servizio.[179] Ponendo un confronto con quanto la trattatistica aveva suggerito riguardo a questo elemento, ci troviamo in una situazione discordante in quanto viene a mancare la centralità invocata nei trattati come elemento garante di magnificenza e carattere scenografico. Ciononostante, quanto realizzato dal Baroncelli risulta egualmente investito da un equilibrio compositivo che ne garantisce la magnificenza poco fa citata.

Del complesso degli ingressi, che si conclude con un terzo posto sul lato posteriore che permetteva l'uscita su via San Francesco da Paola, è da sottolinearne la praticità, che oltre a permettere una diversificazione dei percorsi, da quello di rappresentanza a quello di servizio, permetteva un carreggio diretto e continuo alle carrozze durante i ricevimenti, che ricordiamo essere eventi di estrema importanza nei secoli in esame. Inoltre, il terzo ingresso, quello posteriore, permetteva l'uscita in incognito dal palazzo quando necessario. [180]

L'ingresso di rappresentanza, caratterizzato da due colonne, a sostegno della balconata, con scanalatura intervallata da tre fasce lisce, crea un diretto dialogo con lo spazio successivo dell'androne dove ritroviamo la presenza di coppie di colonne trattate in egual modo a quelle in ingresso,[181] poste in prossimità dei muri, a sostegno della volta a padiglione, permettendo la creazione di uno spazio più ampio rispetto a quello che vi si crea in altri palazzi di egual portata.[182] In questo caso, l'androne, non svolge una funzione distributiva, ma piuttosto si pone come uno spazio filtro di alta qualità scenografica, che permette l'accesso al portico che a sua volta si interfaccia con il cortile e permette la distribuzioni ai corpi delle scale.[183] Di quest'ultimi ne troviamo due principali: lo scalone d'onore, posto sul lato sinistro del portico, ad impianto quadrangolare, caratterizzato da pilastri quadrati, scanalati

179 CASTELLO, *op. cit*., p. 32.

180 CASTELLO, *op. cit*., p. 32-34.

181 CANAVESIO Walter, *Piemonte barocco*, Jaca Book, Milano 2001, p. 148.

182 CORNAGLIA, *Il palazzo Graneri*, p. 251 e 262.

183 MARINI Giuseppe Luigi, *L'architettura Barocca in Piemonte*, Maggiora, Torino 1963, p.113.

e fasciati, sormontati da capitelli di ordine ionico;[184] ed uno scalone di servizio posto, invece, sul lato destro, che, servendo i locali di secondo ordine, permetteva di diversificare i percorsi all'interno del palazzo.[185] Tra i tanti altri collegamenti verticali presenti nella fabbrica, se ne distingue uno nello specifico ovvero la scala ovata collocata al lato dello scalone d'onore, che metteva in collegamento i locali del pian terreno con la *specola* posta al di sopra del tetto, postazione d'osservazione abbattuta nel 1976 e poi ricostruita negli anni '90. [186]

Nella continuazione della successione di spazi, tipica della tradizione barocca torinese, una volta superato lo scalone si apre una loggia, posizionata in diretta corrispondenza del portico sottostante, che avrà una funzione distributiva permettendo la dispensa ai vari spazi del piano nobile, come appartamenti ed altre camere private, senza però passare per il salone d'onore.[187] Quest'ultimo è caratterizzato da un uso magistrale della decorazione "a stucco", con lesene composite

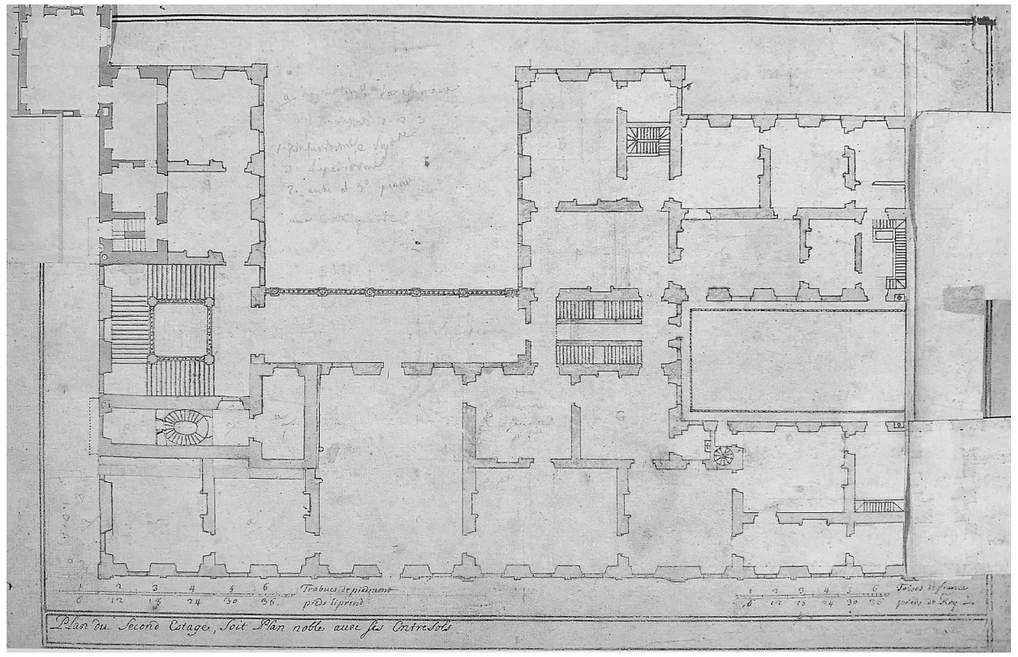


fig. 23 *Pianta del piano nobile di palazzo Graneri (1680)*

in: *CASTELLO Lorenzo Carlo, Palazzo Graneri, Piazza editore, Torino 1991, p. 39*

184 CANAVESIO, op. cit., p. 148

185 CASTELLO, *op. cit*., p. 34.

186 CORNAGLIA, *Il palazzo Graneri*, p. 252.

187 CASTELLO, *op. cit*., p. 34.

che permettono una strutturazione scandita delle pareti sulle quali si alternano aperture e decorazioni, su impianto neoclassico ad opera di Valeriano Dellala di Beinasco, intervento più tardo risalente agli anni ottanta del Settecento. Degli stessi anni risultano, anche, gli assetti decorativi degli appartamenti principali, disposti a nord e a sud del salone d'onore, secondo la tradizionale impostazione che vedeva in successione: camera di ricevimento, camera da letto e cabinet. L'appartamento a nord, di dimensioni più contenute, è caratterizzato da un impianto decorativo neoclassico che viene ipoteticamente attribuito a Leonardo Marini, sia per il certo legame con la famiglia Graneri, che per la vicinanza con realizzazioni da lui effettuate per altri complessi nobiliari. Documentazioni più certe sono riportate, invece, per l'appartamento posto a sud del salone, forse in un primo momento destinato all'abate Graneri e che dalla metà del Settecento fino agli inizi dell'Ottocento, invece, risulta ospitare Teresa Felicita Graneri moglie di Giuseppe Luigi Graneri. Questo si compone di due anticamere in stile neoclassico, una camera da letto con carattere tipicamente rococò per via dell'uso degli specchi, gli stessi che in alcuni casi svolgono la duplice funzione di porta per far sì che la camera si apra su spazi di piccola dimensione destinati alla cura personale e dell'anima. Infatti, troviamo sia un gabinetto di toletta che una piccola cappella per la preghiera privata. Infine, a concludere l'appartamento, si apre un gabinetto cinese che si identifica più come una sala da conversazione privata, che per via delle sue decorazioni e dei suoi arredi risulta essere uno degli ambienti più preziosi dell'intero palazzo. [188]

188 CORNAGLIA, *Il palazzo Graneri*, p. 262-258.

3.5 - Il palazzo Morozzo della Rocca

> *"Per grandezza di dimensioni, pel tempo a cui appartiene questo palazzo, esso si annovera fra gli edifizi più importanti di Torino. La grandiosa e signorile disposizione dei suoi locali e la ricchezza ornamentale di questi attestano il gusto ed i costumi dei patrizi torinesi quando, in un periodo di prosperità e di pace, si ebbe il massimo sviluppo edilizio, quando cioè, affermatasi la potenza della Casa di Savoia, questa potè volgere la sua ambizione nell'abbellire la Capitale Subalpina favorendo l'opera di architetti insigni."*[189]

È con queste parole che Giancarlo Dall'Armi negli anni '20 del Novecento descrive la grandiosità del palazzo Morozzo della Rocca, importante presenza nel tessuto urbano, custode di tracce di una storia architettonica, quella del Seicento e Settecento, che ha permesso alla città di Torino la costruzione di una sua identità in gran parte derivante dall'evoluzione architettonica dei due secoli appena citati. Ciò che, però, accade dopo poco più di vent'anni dall'inciso del Dell'Armi, è una perdita che lascia un vuoto urbano e storico-architettonico dovuto ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, che hanno portato alla totale distruzione del palazzo. Tuttavia, anche se poca documentazione è stata fino ad oggi conservata, alcuni studi su questa fabbrica nobiliare hanno reso possibile una ricostruzione della memoria storica della dimora, grazie soprattutto agli archivi e alla documentazione fotografica prodotta dallo stesso Dall'Armi.

Il palazzo Morozzo della Rocca si posiziona nell'area del secondo ampliamento, nell'isolato costeggiato dalle odierne vie San Francesco da Paola, Giovanni Giolitti (ex via dell'Ospedale), Giuseppe Pomba e via Cavour. Inquadrando il palazzo nel contesto urbano per delinearne i caratteri dello spazio di accesso, si può affermare con certezza che esso si trovasse in una posizione privilegiata e di nobili caratteri. Lo si può percepire dalla sua imminente vicinanza a Piazza Carlo Emanuele II, fulcro dell'ampliamento della città nel quale si colloca, e dai palazzi

189 DALL'ARMI Gian Carlo, *Il barocco piemontese: il Palazzo della Borsa e della Camera di Commercio*, Dall'Armi, Torino 1920, p. 1.

che lo circondano essendo anch'essi custodi di caratteri di elevata magnificenza che veniva trasmessa in maniera diretta al contesto; tra questi ricordiamo la presenza dei vicini palazzo dei Turchi di Levaldigi, palazzo Gonteri di Cavaglià, del palazzo Thaon di Revel, così come l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista ed altre architetture che contribuivano all'accrescimento del valore del contesto urbano.[190]

La costruzione del palazzo è caratterizzata da due fasi, appartenenti a due secoli diversi in cui i caratteri di gusto mutavano velocemente, legate, oltretutto, a due figure di grande importanza nel panorama architettonico piemontese: Michelangelo Garove, per la prima fase, e Benedetto Alfieri per la fase conclusiva. La prima committenza per la costruzione del palazzo è da parte di Carlo Francesco Morozzo, la cui famiglia possedeva terre a Rocca de' Baldi, a Morozzo e a Bianzè, che incaricò Michelangelo Garove per la fabbricazione della sua dimora in città.[191] I lavori vennero iniziati in fretta, una volta assodato il connubio tra le volontà del committente ed il progetto proposto. La costruzione venne però interrotta dopo poco tempo, nella primavera del 1699, per via della morte di Carlo Francesco. Ad ogni modo le consistenze erano ormai ad uno stadio avanzato.[192]

L'impianto disposto dall'architetto seguiva la classica conformazione a U con la disposizione tradizionale seicentesca dei palazzi torinesi che vedeva, per la conformazione nucleo centrale distributivo, il susseguirsi di vestibolo, portico, scalone, galleria e salone d'onore.[193] L'ingresso al palazzo era permesso tramite una grande porta posizionata nel mezzo della facciata che consentiva l'accesso prima ad uno spazio filtro, un piccolo androne che precedeva il grande spazio del vestibolo. Questo era impostato secondo un modello tradizionale seicentesco, con quattro colonne libere, caratterizzate da "*cinghie rudentate*" alternate per la loro intera estensione, posizionate in modo baricentrico, ad egual distanza l'una dalle altre e dalle pareti. Inoltre, da qui si aveva

fig. 24 *Alla pagina precedente: Atrio del palazzo Morozzo della Rocca*

in: DALL'ARMI Gian Carlo, *Il barocco piemontese: il Palazzo della Borsa e della Camera di Commercio*, Dall'Armi, Torino 1920

190 CORNAGLIA Paolo, *Architetti di corte per il palazzo Morozzo della Rocca a Torino*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 141, 2° semestre 2009, p. 24.

191 Ivi, p. 22.

192 DE BERNARDI FERRERO Daria, *Il palazzo Morozzo della Rocca*, Soc. ingegneri e architetti, Torino 1959, p. 7.

193 CORNAGLIA, *Architetti di corte, op. Cit.,* p. 24.

accesso sia ad un appartamento, che nel Settecento sarà quello abitato dal proprietario, il marchese Giuseppe Francesco Ludovico Morozzo, che alle stanze del custode. Il pian terreno si struttura, a grandi linee, in due aree: a levante si posizionano gli ambienti residenziali organizzati lungo un asse a doppia manica, mentre a ponente vengono collocati i locali di servizio che si sviluppano invece su una manica semplice.[194] Superato il vestibolo, si accedeva al portico, composto da quattro arcate a sesto acuto sostenute da colonne trattate allo stesso modo di quelle del vestibolo, il quale frontalmente si apriva sul cortile, mentre sul lato destro consentiva l'accesso allo scalone monumentale, impostato su un sistema centrale con anima rettangolare attorno alla quale si

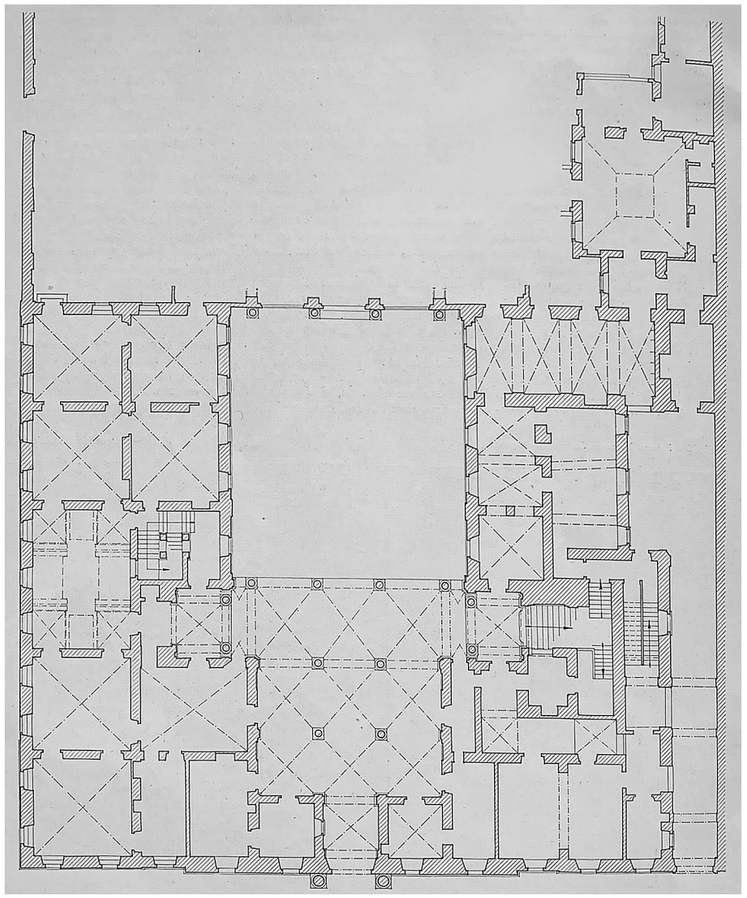


fig. 25 *Pianta del piano terra del palazzo Morozzo della Rocca*

in: DE BERNARDI FERRERO Daria, *Il palazzo Morozzo della Rocca*, Soc. ingegneri e architetti, Torino 1959, p. 10

194 *Ibidem.*

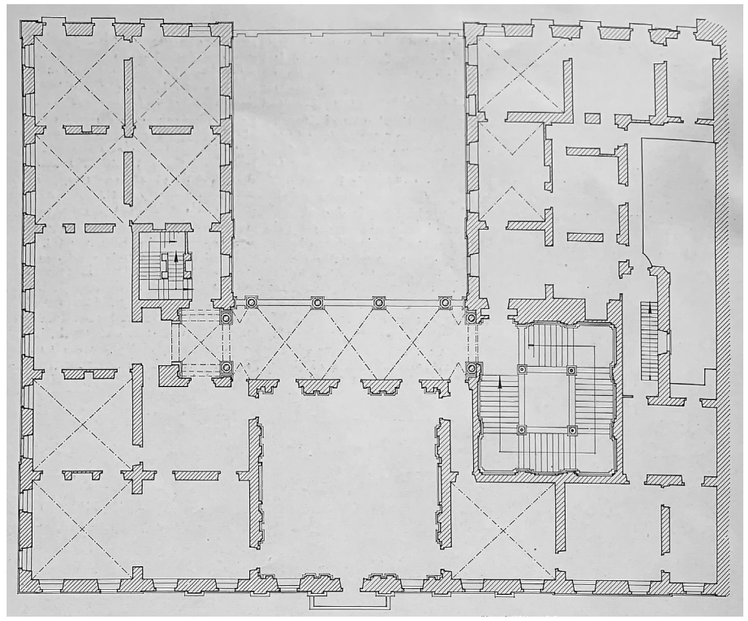


fig. 26 *Pianta del piano nobile del palazzo Morozzo della Rocca*

in: DE BERNARDI FERRERO Daria, *Il palazzo Morozzo della Rocca*, Soc. ingegneri e architetti, Torino 1959, p. 12

sviluppavano quattro rampe che avevano l'onere di distribuire al solo piano nobile. Altri due sistemi di distribuzione verticale erano posizionati uno al lato di quello monumentale, mentre un secondo nella manica di levante, permettendo la distribuzione al resto degli ambienti, soprattutto in fase settecentesca dopo l'intervento dell'Alfieri consentirono la distribuzione al secondo piano di entrambe le maniche. Sul lato sinistro del portico, invece, si posizionava l'ingresso ad un secondo appartamento sviluppato su tutto il corpo a levante del palazzo. Arrivati al piano nobile, lo scalone immetteva prima in un andito di distribuzione, dal quale si poteva avere accesso agli appartamenti della manica di ponente e alla loggia, posizionata in diretta corrispondenza del portico al pian terreno, la quale fungeva da ulteriore spazio distributivo che permetteva l'accesso al salone d'onore, tramite tre aperture nella parete a sud, e agli appartamenti nella manica di levante, tramite una apertura sul lato corto ad est. Il salone copriva l'intero spazio in corrispondenza al sottostante vestibolo, e presentava quattro aperture nelle vicinanze dei quattro angoli che

permettevano di accedere ad altre sale di rappresentanza.[195] Il palazzo presenta, inoltre, un giardino su due livelli, di grandi dimensioni, che si estende fino al lato opposto dell'isolato ovvero via Cavour.[196]

Quelle appena descritte rappresentano le consistenze del palazzo realizzate dal Garove. Tuttavia, il palazzo appare ancora incompiuto, nonostante presenti già caratteri di grande espressione nobiliare. Sarà Giuseppe Francesco Ludovico, nipote di Carlo Francesco, a richiedere a Benedetto Alfieri, Primo architetto di Sua Maestà, il suo intervento, a partire dal 1748, per il completamento del palazzo che presentava gli appartamenti al pian terreno ancora incompiuti, i fronti allo stato rustico, e le maniche ferme al piano nobile ancora da innalzare fino al secondo piano come per il corpo centrale. Inoltre, l'intervento dell'Alfieri doveva rispondere alle nuove esigenze di reddito che si stavano sviluppando nell'arco del Settecento. I lavori vennero avviati nel 1751 con l'innalzamento della manica di levante; nel 1752 venne invece innalzata quella di ponente e venne trasformata da semplice a doppia divenendo indipendente rispetto al resto del palazzo; tra il 1753 e il 1755, invece, vennero realizzate le volte e terminate tutte le finiture. Il palazzo presentava così una parte da affittare affinché vi fosse un ritorno economico, ed una parte di proprietà del marchese. I tre piani fuori terra, dopo l'intervento dell'Alfieri, caratterizzavano tutti i corpi del palazzo, e per ogni piano erano predisposti quattro appartamenti. Il palazzo presentava, inoltre, ulteriori pertinenze come le rimesse e le scuderie, nascoste da un *"fondale architettonico"* appositamente studiato, raggiungibili attraverso un ingresso posteriore su via Cavour. Vengono apportate delle modifiche anche al giardino, che non è più suddiviso in due livelli, ma prevede un prolungamento della corte e a seguire un *parterre* impostato su un livello unico per tutta l'estensione.[197]

195 DE BERNARDI FERRERO, *op. cit*., p. 8-9;
CORNAGLIA, *Architetti di corte, op. cit.,* p. 24;
CORNAGLIA Paolo, *L'architecte Benedetto Alfieri, L'hotel Morozzo a Turin et les «capricciosi modellini francesi»*, in Christophe Henry, Daniel Rabreau (a cura di), *La public et la politiques des arts au siecle des lumieres*, William Blake & Co. – Art & Art, Parigi 2011.

196 CORNAGLIA, *Architetti di corte, op. cit.,* p. 25;
DE BERNARDI FERRERO, *op. cit*., p. 10-14;
CORNAGLIA, *L'architecte Benedetto Alfieri, op. cit.*

197 CORNAGLIA, *Architetti di corte, op. cit.,* p. 27-28.

Più tardi sono gli interventi di Ottavio Bertotti Scamozzi e Leonardo Marini rispettivamente per la facciata (1779) e il salone d'onore (1780)[198]. Su quest'ultimo figura una descrizione esaustiva dei lavori effettuati conservata nell'Archivio Morozzo presso l'Archivio di Stato di Torino nella quale si legge:

> *"Disegnato e dipinto tutta la volta del salone a cassettoni ottangolari degradati, corniciati, con rosoni greci ed altri ornati di greche, meandri, trofei militari, cordoni di tolie di lauro ed tolie di rovere in tutti li tondi delle lesene* […] *il treggio sotto il cornicione tutto dipinto in greche di finto stucco,con fondi gialetti concordanti le lesene* [...] *Disegnato e dipinto pur anche tutto il contorno della volta dell'anticamera verso matina a cassettoni e rosoni e contorni delle quattro medaglie e altre cornici dell'atico intagliate con cascate di tolie di lauro, urne negli angoli, greche, cornucopie e altri ornati."*[199]

Come già esposto in apertura, del palazzo Morozzo della Rocca non ci resta che la memoria storica che con fatica si sta ricostruendo, essenziale per la comprensione e lo studio delle dimore nobiliari della Torino barocca, delle quali, quella appena descritta, rappresenta elemento focale sia per il risultato raggiunto che per le figure coinvolte, centrali nel panorama architettonico del tempo.

198 Ivi, p. 35.

199 Archivio di Stato di Torino (AST), Archivio Morozzo, m. 33, 58 IB, in: CORNAGLIA, *Architetti di corte, op. cit.*, p. 35.

3.6 - Il palazzo Saluzzo Paesana

fig. 27 *Alla pagina precedente: Loggiato di palazzo Saluzzo Paesana*

in: *https://www.palazzosaluzzopaesana.it/storia/*

Il palazzo Saluzzo Paesana si inserisce in un contesto, anche in questo caso, caratterizzato dalle campagne di espansione della città, nello specifico nell'area investita dal terzo ampliamento. A caratterizzare il sito sul quale si vedrà sorgere il palazzo saranno le opere di estensione di via Susina con l'annessa via del Carmine, la realizzazione della piazza di Savoia e l'intervento dello Juvarra per i Quartieri Militari, che ne determinano la conformazione di un carattere rappresentativo.[200]

È nel clima di definizione dei progetti poco fa citati, che il conte Baldassarre Saluzzo di Paesana, l'8 luglio 1715, decide di acquistare un terreno di oltre 5000 mq con l'intenzione di farci edificare un sontuoso palazzo, come concretizzazione dell'alta rappresentanza del suo nome. Il sito si colloca nell'appena definita isola di San Chiaffredo, facente parte dei diciotto isolati che andavano a comporre l'assetto del terzo ampliamento,[201] costeggiata a sud da via Garibaldi, già Dora Grossa, a nord da via del Carmine, già via Maestra, a est da via della Consolata, e infine a ovest da via Bligny, già via delle Scuole.[202] Il complesso edilizio si posiziona appieno nel programma settecentesco di destinazione degli spazi, che non vedeva più il palazzo come luogo unicamente legato alla soddisfazione di esigenze di rappresentanza della famiglia, ma anche luogo in cui far convergere attività e destinazioni in grado di aumentare la produzione di reddito sovvenzionando la casata proprietaria. È per questo che si inserisce nella conformazione delle residenze da reddito, all'interno delle quali oltre ad alloggi destinati al padrone, verranno predisposti anche appartamenti da affittare ad altri signori illustri e non solo. Vengono anche, in linea generale, predisposti spazi per lo svolgimento del commercio.[203]

Il progetto per la realizzazione del palazzo viene affidato a Gian

200 GRISERI Angela (a cura di), *Il Palazzo Saluzzo Paesana*, Allemandi, Torino 1995.
Per lo studio del palazzo Saluzzo Paesana fondamentali saranno gli studi di Angela Griseri riportati in questo testo, al momento unica monografia sul palazzo oggetto di studio. Per la costruzione di un discorso generale, essenziali sono le informazioni recepite da tale testo, perché più accurate e precise di altri, per queste utilizzate maggiormente.

201 Ivi, p. 20.

202 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 214.

203 GRISERI, *op. cit.*, p. 34.

Giacomo Plantery, lo stesso anno dell'acquisto del lotto, che grazie all'ideale posizione e conformazione dell'area, e grazie alle idee di grandezza del committente, trova terreno fertile per la costruzione di una architettura che diverrà rappresentativa del suo lavoro generale, alla quale risulterà presiedere anche per la direzione dei lavori che già nel 1717 risultano quasi conclusi. [204]

L'area di edificazione si presenta suddivisa in due blocchi, e allo stesso modo verrà letto il palazzo, con conformazione ad "L" scaturita dall'interfacciarsi del lotto con la piazza di Savoia che di conseguenza ne determina tale forma. In relazione a quanto detto, il palazzo si concretizza composto in due blocchi, uno più grande a sud chiamato, appunto, "Palazzo Grande", che ospita al suo interno i locali di rappresentanza e gli appartamenti padronali, ed uno più piccolo a nord chiamato "Casino", che ospita, invece, locali d'affitto per le classi minori ed ambienti di servizio. Entrambi i corpi si sviluppano intorno a due cortili che condividono la manica centrale del palazzo.[205] È da precisare, però, che il complesso si struttura intorno ad una direttrice centrale, passante in modo perpendicolare all'ingresso di rappresentanza e quindi anche alla via della Consolata e a via Bligny, in diretta correlazione con la determinazione di un complesso scenografico legato, anche, al posizionamento in successione degli spazi, tipico dell'architettura nobile piemontese. [206]

Ponendo un primo ragionamento sugli spazi d'accesso possiamo affermare, in base a quanto finora detto, che il contesto di inserimento esercitava sul palazzo una forte azione di accrescimento della magnificenza dello stesso. Lo spazio in stretta relazione con l'ingresso di rappresentanza non presentava grandi qualità, ma il ragionamento alla base del suo collocamento giustifica il fine di tale scelta. Infatti, il progettista fa sì che i fronti del palazzo che si interfacciano con la mondanità giornaliera siano interessati dall'inserimento dei locali adibiti ad attività commerciali, lasciando alle vie laterali, quella della

204 DALL'ARMI Gian Carlo, *Il barocco piemontese: il Palazzo Saluzzo Paesana*, Dall'Armi, Torino 1920, p. 1.

205 GRISERI, *op. cit.*, p. 34.

206 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 214.

consolata e di Bligny, l'onere di ospitare l'impianto degli ingressi.[207] Su quest'ultimi va posta particolare attenzione viste le vicende dalle quali vengono investiti. Infatti, nella prima realizzazione, sulla scia della volontà del committente di voler costruire un palazzo molto vicino all'impostazione riservata a quelli *reali*, vengono inseriti due ingressi speculari che aumentano la magnificenza e l'assetto scenografico della fabbrica, oltre che garantirne una serie di qualità funzionali. Successivamente, però, su ordine del duca Vittorio Amedeo II, uno dei due ingressi, quello su via Bligny, viene chiuso, perché tale comodità doveva continuare ad essere riservata solo al palazzo ducale. Tuttavia, il portale e la sua decorazione sono ancora presenti e visibili.[208] Osservandone il trattamento è possibile notare come entrambi siano pensati l'uno in funzione dell'altro, sia per il loro interfacciarsi in diretta visuale, sia per il dialogo che vi si crea essendo *"trattati architettonicamente in maniera molto simile: due colonne corinzie anulate, con capitello semplice e basamento pronunciato, sulla via della Consolata, due paraste pronunciate, scanalate, con capitello verso via Bligny, tutto realizzato in pietra di Gassino. Le colonne e le paraste sostengono balconi sagomati da linee curve e guarniti di ringhiere in ferro battuto lavorato semplicemente. L'apertura è evidenziata da una cornice modanata che nella parte superiore si sviluppa in due volute ai lati di una maschera, unico motivo decorativo che si riscontra pure nelle facciate interne, anche se in scala minore."*[209] Entrambi gli ingressi sono posizionati concordemente con quanto suggerito dalla trattatistica del tempo e non solo, occupando la centralità dei fronti in esatta correlazione con l'asse baricentrico intorno al quale viene impostato il palazzo. Oltrepassandoli si dà il via ad una successione di spazi pensati appositamente per accrescere la percezione dell'impianto scenografico del complesso. A caratterizzare questo impianto, almeno nella conformazione originaria, sarà la capacità del progettista di costruire un assetto doppio. Infatti, non saranno solo gli ingressi ad essere due, ma anche gli androni, i portici, gli scaloni, le gallerie e i saloni d'onore. Il primo spazio che si incontra è quello dell'androne,

207 GRISERI, *op. cit.*, p. 37.

208 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 215.

209 GRISERI, *op. cit.*, p. 37.

dei quali oggi è leggibile solo quello dell'ingresso di rappresentanza, in quanto, dopo l'ordine di chiusura dell'ingresso su via Bligny, questo viene adibito a teatro e successivamente ancora modificato attraverso un orizzontamento che non permette di leggerne la volta e attraverso tramezzi che lo dividono in più ambienti.[210] Quello invece con accesso da via della Consolata si presenta *"...a pianta rettangolare, coperto da una sola volta poggiante su quattro pilastri, con semicolonne addossate che dividono in tre parti i lati più lunghi e su due paraste dividenti in due i lati più corti. Sei archi a tutto sesto collegano e scaricano in questi sei punti il peso della volta e definiscono in pianta un esagono e sei lunette: le angolari decorate con occhio centrale, le restanti con un motivo trilobato. La volta sottesa risulta movimentata dalla convessità delle superfici così definite, che imprimono pure una sensazione di leggerezza alla struttura."*[211] In successione, lo spazio dell'androne si interfaccia con la dualità del portico e galleria, connessi dallo scalone. Nei due lati vengono trattati in modo diverso: lo spazio del portico sul lato di rappresentanza occupa la lunghezza del lato corto dell'atrio che lo precede, suddiviso in tre parti di eguale dimensioni delle quali le laterali vengono chiuse orizzontalmente da volta a crociera mentre la centrale da una vela, il tutto sostenuto da colonne realizzate con linee semplici in pietra di Gassino.[212] Diversamente si presentano portico e galleria sul lato di via Bligny, dove l'impianto occupa l'intera facciata interna e si suddivide in sette campate, più una ottava nell'accesso allo scalone, chiuse orizzontalmente da volte a crociera sostenute da colonne trattate allo stesso modo di quelle sul lato opposto, tranne per le due campate interessate dalla *"verticalità dei due elementi portanti principali"*[213], chiuse da volte a botte, dove figurano *"coppie di pilastri tra cui si aprono varchi sovrastati da occhi circolari".*[214]

Gli scaloni, anche qui presenti per entrambi i lati, si aprono alla destra del portico. Quello su via della Consolata si compone di tre rampe, coperto da una volta unica composta da due fasce e lunettata negli angoli che

210 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 215.

211 GRISERI, *op. cit.*, p. 38.

212 *Ibidem.*

213 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 215.

214 *Ibidem.*

risultano scoperti. Sfocia nella galleria, in diretta corrispondenza del portico, trattata allo stesso modo del sottostante. Da qui si aveva accesso agli appartamenti e al salone d'onore. Lo scalone, invece, su via Bligny si compone di due rampe, orizzontalmente chiuso da tre volte a botte lunettate. Anche qui permetteva l'innesto con la galleria che a sua volta consentiva la distribuzione ad appartamenti e salone. [215] Su quest'ultimi ambienti non sono state rinvenute documentazioni risalenti all'immediata realizzazione del palazzo, per cui non si sa con certezza quale fosse la loro conformazione in tal momento. Uniche notizie si possono apprendere da un estimo redatto dal Plantery nel 1726, al seguito del quale Angela Griseri nel suo testo ipotizza che in quell'anno si conservasse ancora l'impostazione originaria. Da quanto si apprende vi erano quattro appartamenti dei quali uno riservato al proprietario mentre gli altri in affitto ad altri personaggi illustri. Questi si disponevano in modo tale da riservare ad ognuno un angolo del Palazzo Grande e da utilizzare in modo condiviso i saloni d'onore adiacenti. Nell'angolo a sud-est si posizionava l'appartamento padronale, investito da un collocamento privilegiato in quanto affacciava sulle vie Garibaldi e della Consolata, condividendo il salone d'onore della manica ad est con il conte di Sartirana che a sua volta occupava l'appartamento nell'angolo a nord-est. Nella manica opposta invece erano presenti a nord-ovest l'appartamento del conte della Manta, che risultava essere maggiore di estensione rispetto agli altri, mentre a sud-ovest quello abitato dal Presidente Cotti. Entrambi condividevano, come nel lato opposto, il salone presente nel mezzo e prospettante su via Bligny. [216]

Negli anni successivi il palazzo fu investito da pesanti azioni di riplasmazione, necessarie per far fronte al bisogno crescente di alloggi, che ne modificarono in modo irreversibile, oltre all'assetto distributivo, anche quello decorativo maggiormente deturpato. Come accadeva nella maggior parte dei casi, l'unico ambiente a conservare la sua conformazione era l'appartamento padronale perché continuava ad ospitare i proprietari che si succedevano nelle generazioni.[217] Già sul

215 GRISERI, *op. cit.*, p. 38-39-40;
DALL'ARMI, *op. cit.*, p. 2.

216 GRISERI, *op. cit.*, p. 46-47.

217 Ivi, p. 48.

finire del XVIII secolo il palazzo risultava fortemente modificato, come si può osservare da una pianta risalente al 1788-91 che ne dimostra tali riplasmazioni. Successivamente, però, sono stati effettuati interventi di ripristino, su richiesta dell'allora proprietario il Marchese Marco di Saluzzo, che hanno cercato di riportare una conformazione più in linea con quella passata, restituendo solo parte delle decorazioni, alcune delle quali ormai perse del tutto, ma ricostituendone, almeno, le iniziali proporzioni architettoniche che caratterizzavano gli ambienti.[218]

fig. 28 *Alla pagina precedente: Vista dal portico di palazzo Birago di Borgaro*

in: *https://www.viaggiacorte.it/portfolio-posts/palazzo-birago-di-borgaro/*

3.7 - Il palazzo Birago di Borgaro

Il palazzo Birago di Borgaro si posiziona sull'isola di Sant'Aimo, delineata nella zona del vallo che, come già descritto in precedenza, viene interessata dalla cessione dei terreni da parte del demanio in favore delle nobili famiglie affinché vi potessero erigere le loro case private.[219] Il sito si posiziona al confine tra l'area nata in conseguenza al primo ampliamento e quella, invece, sorta grazie all'ampliamento lungo l'asse di Po. Infatti, l'isola sino al 1673 risultava esistere solo in parte, sarà con l'opera della seconda espansione che essa si amplierà raggiungendo le attuali vie Carlo Alberto e Maria Vittoria.[220] La prima documentazione a testimonianza dell'avvio di una storia costruttiva del palazzo, sarà l'atto d'acquisto del terreno risalente al 13 giugno 1716, dove figura centrale sarà Augusto Renato Birago di Borgaro che nel palazzo della principessa Ludovica Maria di Savoia, dove egli risiedeva, sigla l'atto per l'acquisto di un'area fino a quel momento adibita a giardino del palazzo del conte di Ceresole, con l'aggiunta di un altro lotto di dimensioni minori prospettante su via Carlo Alberto, la stessa via sulla quale sarà poi previsto il fronte principale del palazzo.[221]

218 DALL'ARMI, *op. cit*., p. 4.

219 GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997, p. 172.

220 CORNAGLIA Paolo, *Il Palazzo Birago di Borgaro in Torino*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000, p. 247.

221 GIANASSO Elena, *Giuste proporzioni per una privata fabbrica di Filippo Juvarra*, in Malerba Albina, Mola di Nomaglio Gustavo, Gianaso Elena (a cura di), *Palazzo Birago di Borgaro: una dimora juvarriana per la Camera di commercio di Torino,* Centro studi piemontesi, Torino 2019, p. 54;
CORNAGLIA, *Il Palazzo Birago, op. cit*., p. 178-179.

La residenza nobile dei Borgaro viene investita da un carattere costruttivo e compositivo che porta con sé, oltre ad una eredità di magnificenza e bellezza di natura oggettiva, anche quella di una riconoscenza storica dei suoi caratteri. Infatti, come sostenuto da Scipione Maffei il palazzo si presenta come la "*la più bella, e più notabil*"[222] tra le realizzazioni di case private del suo progettista Filippo Juvarra. Si da ormai per assodato che la paternità progettuale del palazzo appartenga all'allora architetto di Sua Maestà detto il Messinese, che operava a Torino da soli due anni su diretta richiesta del Duca. Nonostante ciò, però, nell'ambito della ricerca archivistica permane un vuoto sui disegni originali, attribuiti allo Juvarra, che non sono stati mai ritrovati. Altre fonti, basate apparentemente in modo diretto sui disegni originari, hanno garantito tale paternità. Tra queste fonti ne figurano tre disegni nello specifico: due che interessano la restituzione delle fasce laterali di facciata, in uno dei quali compare la scritta *"Parte di facciata di casa del Sig.r C.te Borghese, disegno di Filippo Juvarra"*[223], che quindi conferma la mano del Messinese nella realizzazione dell'edificio; ed un terzo disegno[224], anonimo ma attribuito allo Juvarra, che rappresentate un progetto di facciata che non sarà quello che verrà realizzato tranne per alcune parti, come i parapetti pieni ancora oggi osservabili, e che confrontato con i disegni di Giuseppe Antonio Carretto per il confinante palazzo Gonteri, nei quali compare anche la campata laterale di quello dei Birago di Borgaro, si possono notare delle analogie che spingono a pensare che quelli del Carretto fossero basati sui disegni originali di Filippo Juvarra.[225]

Partendo da una prima analisi contestuale per determinarne i caratteri dell'accesso, come per altri palazzi, nonostante sia prospettante su una strada che non presenta una particolare larghezza né tanto meno la presenza di piazze o slarghi, i caratteri d'accesso risultano ugualmente di particolare spessore per via del prestigio determinato dalla zona

222 MAFFEI Scipione, *Elogio del sig. Abate Filippo Juvarra*, in *Piemonte barocco*, Jaca Book, Milano 2001, p. 159.

223 Torino, museo civico, riproduzione in archivio fotografico già presso la Fototeca della Galleria d'arte Moderna, in CORNAGLIA, *op. cit*., p. 182.

224 BERTANGA Umberto, CANAVESIO Walter, *Un disegno progettuale per il palazzo Birago di Borgaro in Torino*, in "Studi Piemontesi", marzo 1995, vol. XXIV, fasc. 1, pp. 123-126.

225 CORNAGLIA, *Il Palazzo Birago,* p. 183-184.

generale nella quale si colloca. Infatti, situato nella zona del vallo, viene investito da un complesso scenografico urbano regolamentato, in cui figurano costruzioni di progettisti di fama, che determinano uno spazio urbano prettamente residenziale e nobiliare, servito commercialmente dalle piazze principali dei due ampliamenti, piazza San Carlo e piazza Carlina.[226]

In relazione all'accesso poco spazioso, viene impostata la costruzione compositiva della facciata, appositamente pensata per essere osservata lateralmente.[227] Essa si struttura su tre piani fuori terra, in un telaio suddiviso in cinque settori, dei quali il centrale e i due laterali risultano più marcati per via di una maggiore decorazione. [228] Sono presenti tre ingressi, quello principale situato, concordemente con la trattatistica, nel centro del fronte, e due di servizio posti ai margini dell'edificio. L'ingresso d'onore è caratterizzato dalla *"presenza di due grandi colonne libere in pietra di Chianocco, di ordine toscano, che sostengono un balcone al piano nobile. Ai lati del portale, due lesene ripetono lo stesso schema definito, oltre due piccole aperture sovrapposte, da due paraste tuscaniche che si inseriscono nell'intelaiatura della facciata come fossero un sostegno del balcone superiore".* [229] I due ingressi laterali, invece, inseriti come per il principale in una apertura a tutto sesto, sono caratterizzati dalla presenza di un bugnato basamentale a sostegno di due paraste di ordine gigante che corrono per tutti i piani superiori contenendo tra di loro le aperture delle finestre.[230]

In successione, seguendo uno schema scenografico ormai consolidato, si apre lo spazio dell'atrio, preceduto da un più piccolo androne carraio, caratterizzato da una forte eleganza frutto di una evoluzione della tradizione secentesca che ha concesso l'elaborazione di spazi ampi, come fossero dei veri e propri *"saloni in cui cogliere da subito la preziosità e il profilo delle residenze"*.[231] Nel palazzo Birago di Borgaro l'atrio si presenta, oltre che di grandi dimensioni, caratterizzato da

226 GIANASSO, *op. cit.,* p. 55.

227 Ivi, p. 62.

228 CORNAGLIA, *Il Palazzo Birago,* p. 185.

229 GIANASSO, *op. cit.,* p. 59.

230 *Ibidem.*

231 CORNAGLIA, *Il Palazzo Birago,* p. 188.

colonne scanalate che, nonostante l'inserimento in un perimetro rettangolare, determinano uno spazio di forma irregolare per via del loro avanzamento, il tutto sormontato da una volta a vela lunettata.[232]
Alla sinistra dell'androne si ha accesso allo scalone d'onore composto su tre rampe che permette l'ascesa al piano nobile, con diretto innesto ad un primo grande salone. Alla destra, invece, in modo opposto a quello d'onore si ha accesso ad uno scalone secondario con funzione tendente ad una distribuzione verticale di servizio.[233] Come appena esposto, lo scalone d'onore si interfaccia in modo diretto con un primo salone, discostandosi completamente dal modello seicentesco in cui figurava lo spazio dispensatorio della loggia. Nell'impostazione Juvarriana nel palazzo Birago si conforma, quindi, una nuova soluzione che deve la sua paternità all'architetto Guarino Guarini, già da lui sperimentata nel Palazzo dei Principi di Carignano ed in quello dei Provana di Collegno. Questa soluzione si concretizzava nella presenza di un doppio salone, dei quali ad uno era destinata la funzione di atrio prospettante verso la corte, mentre al secondo quella di vero e proprio salone d'onore interposto tra gli appartamenti. Questo svolgeva la classica funzione di ricevimento e ballo, e presentava forte carattere di luminosità grazie alle tre ampie aperture sul fronte principale, che, prospettanti verso il giardino del palazzo del Conte della Cisterna, non venivano oscurate da altre costruzioni. A caratterizzare oggi il suo apparato decorativo è la grande volta dipinta con motivi neo-rococò, intervento più tardo rispetto alle opere settecentesche.[234]
Lo spazio che viene destinato agli appartamenti in questo palazzo risulta minore rispetto ad altri, conseguenza dell'averne destinato gran parte alla successione di spazi del corpo centrale. Questi si sviluppano seguendo lo schema della manica semplice, che apparteneva alla cultura costruttiva fino alla prima metà del XVII sec, ma ripresa in questo specifico caso per la mancanza di spazio come sopra esposto.[235]
Si individuano due appartamenti disposti secondo un'unica *enfilade* nei quali *"il confort è perseguito a sud mediante l'inserimento di un piccolo corridoio e di piccoli ambienti (ottenendo un appartamento canonico composto presumibilmente da camera di ricevimento, camera da letto, due cabinets) a nord, invece, alle due stanze principali si aggiungono una terza stanza grande (poi ridotta con un corridoio), una quarta stanza, un cabinet (generando un appartamento più grande, forse in uso alla contessa, formato da quattro camere e un cabinet)."*[236]
Agli ambienti del piano nobile si aggiungono, infine, sia quelli dell'ammezzato che quelli del secondo piano fuori terra, che ospitano locali ed altri appartamenti di minore importanza probabilmente destinati ad altri componenti della famiglia e alla servitù. Questi offrono un'apertura ad una osservazione al sistema di distribuzione verticale secondario che, composto da tre ulteriori scale rispetto allo scalone d'onore, permette il raggiungimento di tali piani seguendo un percorso diversificato rispetto a quello di rappresentanza.[237]
Nei secoli successivi al XVIII, in particolare nella metà del XIX, il palazzo è stato oggetto di numerosi interventi decorativi che hanno, in gran parte, cancellato l'impianto di gusto settecentesco oggi non più percepibile, per far spazio ad un assetto decorativo più incline al neoclassico e all'eclettismo.[238] A sopravvivere, invece, ai passaggi di proprietà e di destinazione, che vedono il palazzo diventare nel 2000 sede della Camera di Commercio, sarà la conformazione architettonica, che ne stabilisce il suo maggior carattere di qualità e prestigio. [239]

232 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.*, p. 172.
233 GIANASSO, *op. cit.,* p. 66.
234 CORNAGLIA, *Il Palazzo Birago,* p. 190.
235 Ivi, p. 192-193.
236 Ivi, p. 193.194.
237 GIANASSO, *op. cit.,* p. 66.
238 Ivi, p. 78.
239 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.,* p. 173.

PARTE SECONDA

IL PALAZZO LASCARIS DI VENTIMIGLIA

CAPITOLO 4

IL PALAZZO LASCARIS DI VENTIMIGLIA NEI SECOLI

4.1 - La nascita dell'isola di Santa Francesca

Il contesto nel quale si inserisce il palazzo Lascaris di Ventimiglia, oggetto di studio della tesi, fa riferimento prima ancora che alla costruzione dello stesso, alla conformazione del luogo fisico sul quale esso sorge. In linea generale bisogna sottolineare che ci troviamo nell'ambito del primo ampliamento, a ridosso del vallo fortificato della città quadrata che viene eliminato per permette tale espansione e soprattutto la liberazione di terreni sui quali far sorgere le dimore dei nobili in città, che progressivamente stavano abbandonando le proprie dimore rurali per prendere parte ad una nuova vita urbana legata in modo particolare a nuove pratiche, ad una nuova organizzazione sociale, allo svolgimento di cerimoniali e soprattutto ad una nuova concezione della nobiltà che accorciava sempre più le distanze dalla vita Reale della corte.
Già in precedenza si è fatto riferimento a pratiche di concessioni ed agevolazioni che avrebbero incitato i nobili facoltosi all'acquisto di terreni e conseguente costruzione di dimore e palazzi che avrebbero permesso di popolare e costruire la nuova città. Era quello che stava accadendo nella prima metà del XVII secolo, periodo in cui alcune figure spiccavano più di altre perché maggiormente impegnati in questa azione di acquisto e successiva costruzione, azioni che permisero un rapido accrescimento dell'impianto architettonico urbano. Tra queste figure troviamo, senza dubbio, Francesco Maria Broglia che all'alba del 9 marzo 1645 aveva già acquistato una dimora da Pietro Antonio Paliero, ma non solo. Infatti, negli anni successivi entrò in possesso di un appezzamento di terreno a lui venduto da Ghiron Paliero nel 1647. Sarà però nell'isola di San Giuseppe che sorgerà il suo palazzo, all'attuale numero diciotto di via Alfieri, che vedeva la sua estensione raggiungere la via di Santa Teresa. Questo inciso dedicato a questa figura non è estraneo alla nostra trattazione, sarà, infatti, l'11 agosto del 1654 che Francesco Maria Broglia acquisterà, al prezzo di *undicimiladuecentocinquanta* lire, un terreno nell'ambito della città nuova, nelle strette vicinanze della Cittadella Fortificata, lo stesso terreno che presto sarà identificato come "Isola di Santa Francesca".[240]

240 REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976, p.19.

Il Marchese di Senonches aveva così costruito un cospicuo patrimonio di possedimenti che aveva poi suddiviso ai suoi figli, secondo testamento redatto il 29 giugno 1655, prima della sua partenza sul fronte verso Asti dove perse la vita, a soli quarantacinque anni, il 2 luglio 1656. Nel testamento figurano come eredi particolari quattro dei suoi figli, Anna Ludovica, Cristina Francesca, Francesco Raimondo Felice e Giuseppe Giacinto, mentre come eredi universali figuravano Vittorio Maurizio Broglia, il quale eredita il Marchesato di Senonches, e Carlo Amedeo Broglia, secondogenito, che invece entra in possesso dei possedimenti piemontesi del padre. È proprio quest'ultimo che vende il terreno nella città nuova verso la cittadella fortificata in parte al conte Giovanni Battista Beggiami ed in parte al padre superiore Giovanni Martini, rappresentate della Congregazione dei Preti della Missione.[241] Non è un caso che il lotto del conte Beggiami si trovi esattamente confinate a quello dei padri della Missione. Infatti, in un territorio della città nuova in cui si erano già conformati diversi conventi, tra i quali figuravano quello degli Agostiniani Scalzi, il Monastero delle Cappuccine, il convento della Visitazione e il monastero delle mondane pentite, fu proprio l'Arcivescovo Beggiami, fratello di Giovanni Battista, a ricercare per i padri della Missione un luogo in cui far sorgere il loro monastero, [242] ritrovato nell'isola di Santa Francesca, ottenendo dal marchese Broglia una suddivisione del terreno secondo una mediana che correva da ponente a levante, che consentì di intestarne la metà restante al fratello, non potendo egli stesso intestarla a suo nome.[243]

Tutte le informazioni sopraesposte sono confermate dalla ricerca condotta presso l'archivio Carron di San Tommaso, conservato presso la Fondazione Cavour a Santena, dove tra i primi documenti preservati ne figura uno datato 19 febbraio 1674 che, benché non sia il primo in ordine cronologico, delinea in modo esaustivo le vicende che portano alla nascita dell'Isola e alla costruzione del primo palazzo per mano dei

241 Ivi, p. 19-20.

242 BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982, p. 27.

243 COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, *L'architettura nella città*, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro,* Marsilio, Venezia 1979, p.10.

Beggiami, delineando una storia attraverso la semplice successione di editti che hanno concesso l'acquisto del terreno e la sua evoluzione nel tempo:

> *«1665 27 genaro. Instromento seguito giudicialmente avanti l'Ill.mo Referendario Novarina, per cui li S.ri Marchese Vittorio di Senonces et Carlo Amedeo Conte di Revello Frattelli e Figlioli del fu S.r Conte Francesco Broglia vendono al S.r Conte Gio Batt.a Beggiamo et alli Padri della missione un sito o sij giardino circondato da muraglie posto nella Città nuova di Torino metta per cad.o per il prezzo di doppie 2000 d'Italia pagabili metta per cad.o da d.ti accompratori.*
> *«In esso instromento vi resta tenorizzata la capitulazione di vendita del sud.o sito seguita sotto li 19 8bre 1663.*
> *«Le Patenti di dellegatione di S.A.R. in capo al Sig.r Refendario Novarina delli 3 giugno 1664 et altre Patenti delli 20 genaro 1665.*
> *«Pju un Instromento di procura fatto in Pariggi dalli S.ri Contessa Olimpia et S.ri Marchese Vittorio di Senonces e Conte Carlo Amedeo di Revello madre e figlioli Broglia in capo al S.r Capitano Spirito Donaudi con l'autorità di vender d.to sito per cui essi S.ri de Broglia ratificano la sudetta sc.ra di vendita delli 19 7mbre 1663.*
> *«1619 25 8bre. Ordine di Carlo Emanuel Primo in virtù del quale dichiara che li Padroni de terreni esistenti nella Città nuova debbano venderli all'estimo del S.r Ingeniere Castellamonte salvo elleghino di fabricarvi sopra secondo il dissegno da d.o S.r Ingen. e fatto.*
> *«1621 25 9mbre. Altro ordine di Carlo Emanuel Primo per quale senza alteratione dell'ordine suo delli 25 8bre 1619 comanda à tutti li Padroni che hanno siti in Città nuova di dover fra tutto il mese d'Aprile prossimo far fare le fondamenta case in essi designate sino al piano di terra, per indi poi continuare le fabriche secondo il dissegno, sotto pena della perdita de' siti sudetti.*

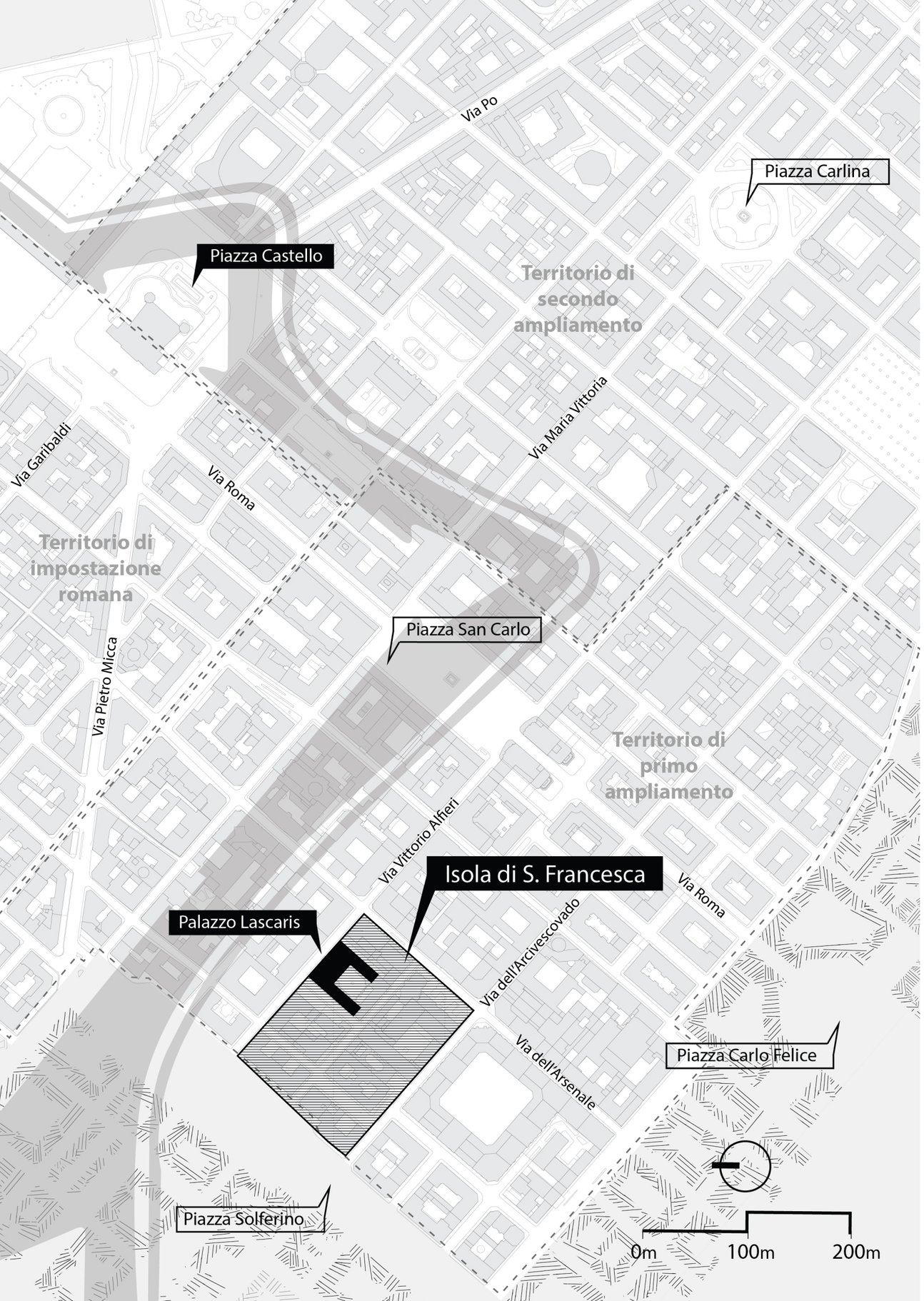


fig. 29 *Alla pagina precedente: Individuazione dell'isola di Santa Francesca, con indicazione del Palazzo Lascaris di Ventimiglia ed indicazione della fortificazione dell'antica città romana che, una volta eliminata, ha permesso l'espansine della città relativa al primo ampliamento.*

«1672 28 Luglio. Ordine di Carlo Emanuel 2° il quale per abellimento della Città nuova di Torino vuole sij ornata difabriche e comanda che in tutti li suoi angoli e vacui s'habbino da proseguire le fabriche per compimento delle strade senza alcun impedimento ne proihibitione d'alcuno o conditione aposta o d'aporsi da chi si sia, mandando publicarsi.

«1674 19 Febraro. Monsignor Arcivescovo Begiamo hà fatto eseguir copia autentica del sud.o ordine 28 luglio 1672 al Sig.r Conte Andrea Broglia di Revello habiliatante in Pariggi come da relazione fatto dall'usciere di Camera Corneilleau».[244]

È attraverso queste vicende storiche che nasce l'isola di Santa Francesca che, volendo inserire nel contesto attuale per carpirne la sua estensione e collocamento, si delineava nei confini delle odierne via Alfieri, via Arsenale, via Arcivescovado e piazza Solferino. [245]

4.2 - L'isola nei secoli: l'evoluzione della conformazione del territorio

In una generale veduta del tessuto urbano torinese, possiamo affermare con certezza che l'isola di Santa Francesca non sia l'unica ad essere stata interessata nel corso degli anni da numerose evoluzioni, destrutturazioni e ricomposizioni che ne hanno mutato l'assetto nel tempo. A partire dalla distruzione del vallo fortificatorio della città antica per poter permettere una campagna edilizia che interessò fortemente i secoli XVII e XVIII, agli apparati direttivi disposti dai vari ampliamenti che divulgavano linee guida per una progettazione e costruzione sistematica atta a raggiungere un determinato fine di ordine, omogeneità e continuità, ai rimodellamenti urbani dettati

244 *"Copia di editti riguardanti le fabbriche nella Citta Nuova di Torino- 1619 25 ottobre; 1621 25 novembre; 1672 28 luglio; 1729 4maggio"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1185, Torino 1674.

245 REBAUDENGO, *op. cit.*, p. 20.

da necessità in funzione di variazioni di destinazioni d'uso e di riorganizzazione della società, ma anche al risanamento di via Roma nei primi anni del Novecento che risultò una forte azione finanziaria che ha permesso di triplicare la densità fondiaria delle zone limitrofe, ma, in particolare, ruolo importante hanno giocato i bombardamenti dovuti alla seconda guerra mondiale che operando distruzione hanno posto le basi per ricostruzioni e riassestamenti.[246] Tutte queste sono, a grandi linee, motivazioni, intenzionali e non, che hanno permesso nel corso del tempo numerosi mutamenti del tessuto urbano. L'isola di Santa Francesca è stata oggetto di numerose opere di costruzione, destrutturazione e ricostruzione che hanno connotato fortemente la sua storia evolutiva dalla metà del Seicento fino ad oggi. Anche le numerose stratificazioni di palazzo Lascaris, dovute alle altrettanto numerose successioni di proprietà e variazioni di destinazione d'uso, hanno contribuito all'evoluzione strutturale dell'isola stessa. Nello studio riportato successivamente è mia intenzione ricostruire questa storia grazie alle cartografie, immagini e planimetrie sopravvissute nel tempo.

Nella prima figura è possibile osservare una ricostruzione della conformazione risalente alla seconda metà del '600 che è stato possibile individuare grazie alla "Pianta di Torino" realizzata da Giovanni Tommaso Borgonio e contenuta all'interno del Theatrum Sabaudiae. A partire dagli studi di Cifani e Monetti si può confermare che quanto si osserva corrisponda in larga parte alla conformazione originale, e quindi non ad una mera immaginazione, perché gli elementi presenti vengono confermati dai documenti d'archivio. In primo luogo, si può osservare il palazzo Lascaris che figura nella giusta posizione e soprattutto nella conformazione riportata anche dalle prime piante secentesche[247] che quindi ne confermano la veridicità della fonte. Sul lato dell'attuale via Arsenale sono ancora presenti il "Casino della bugada" e il "pozzo", che verranno in parte inglobati ed in parte abbattuti per poter far spazio alla costruzione del secondo palazzo dei Beggiamo. Intorno

246 MAGNAGHI Agostino, *Ruolo Tipologia Architettura*, in *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro*, Marsilio, Venezia 1979, p.30.

247 *"Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232, Torino 1674.

all'isola figura un muro di cinta che racchiude anche il giardino verso la cittadella che si presenta con un *"elegantissimo parterre a losanghe alla francese e una fila di piante lungo il muro verso la strada"*.[248] Inoltre, è possibile notare, nella parte dell'isola di proprietà dei padri della Missione, una prima costruzione del monastero ma soprattutto la presenza della chiesa che, dalle documentazioni, sappiamo essere stata avviata alla sua costruzione dall'arcivescovo Michele Beggiami nel giugno del 1673.[249]

Nella seconda figura, invece, è rappresentata la conformazione dell'isola nella seconda metà del Settecento, rappresentazione basata sugli studi cartografici di Antonio Cavallari Murat che egli stesso definisce come *"rilievo filologico congetturale eseguito sulla scorta di informazioni archivistiche e di misure dirette"*.[250] In linea generale è possibile osservare un inizio del popolamento edilizio dell'isola che comincia a delineare una strutturazione più corposa e ragionata. Nel particolare delle costruzioni di maggiore importanza troviamo la nuova composizione del palazzo Lascaris con l'intervento di prolungamento della manica verso levante ad opera di Carlo Amedeo Rocca e il completamento, rispetto al Seicento, del complesso dei padri della Missione. Su un ultimo elemento trovo necessario porre attenzione, ovvero le nuove scuderie ad opera di Bernardo Antonio Vittone. Su di esse non sono sopraggiunti disegni, ma la documentazione[251] contenuta nell'archivio Carron di San Tommaso ci permette di individuarne la sua posizione, ovvero l'angolo del giardino verso mezzogiorno opposto all'angolo del belvedere.

La serie di figure che seguono è basata sugli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva. Le conformazioni riportate nelle immagini 3,4 e 5, rispettivamente 1809 redatta grazie al catasto francese, 1823 basata

248 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008 p.27.

249 Ivi, p. 25-27.

250 CAVALLARI MURAT Augusto, *La tecnica innovatrice del restauro nel palazzo Lascaris*, in: «Cronache economiche», num. 356-357, agosto-settembre 1972, p. 6.

251 *"Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia del giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia (1766)"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225, Torino 1765.

fig. 30 *Rappresentazione dell'evoluzione edilizia avvenuta nell'isola di Santa Francesca dal Seicento alla seconda metà del Novecento con indicazione dell'evoluzione delle pertinenze di palazzo Lascaris.*

Ricostruzioni basate su:
1674 - Theatrum Sabaudiae, *"Pianta di Torino"*, Giovanni Tommaso Borgonio.
1766 - Cronache economiche, num. 356-357, agosto-settembre 1972, p. 6, *"rilievo filologico congetturale eseguito sulla scorta di informazioni archivistiche e di misure dirette"*, Antonio Cavallari Murat.
1809 - Dagli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva basati sul Catasto Francese.
1823 - Dagli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva basati sul Catasto Gatti.
1867 - Dagli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva basati sulla Mappa Rabbini.
1892 e 1908 - Dagli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva basati sul Piano regolatore di Torino.
1969 - Dagli studi di Comoli Mandracci, Helg e Piva. Rappresetazione coincidente con la conformazione odierna-

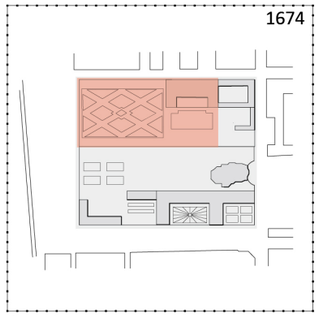


figura 1

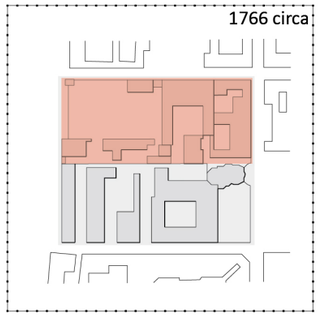


figura 2

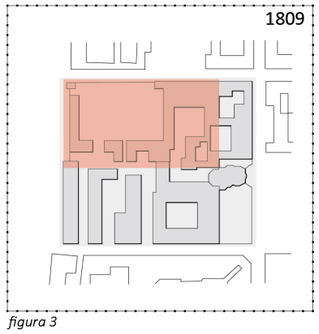


figura 3

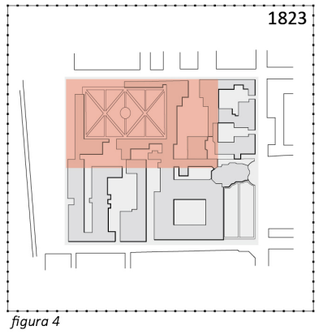


figura 4

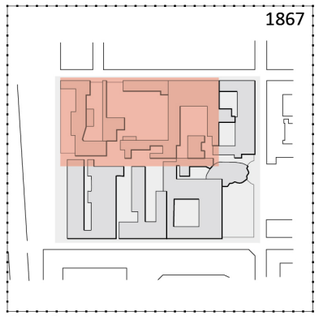


figura 5

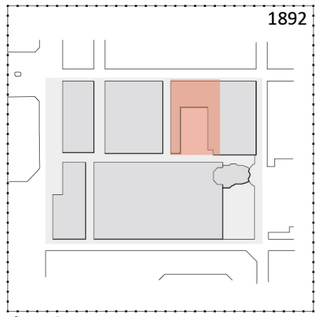


figura 6

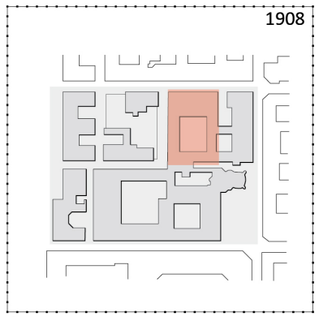


figura 7

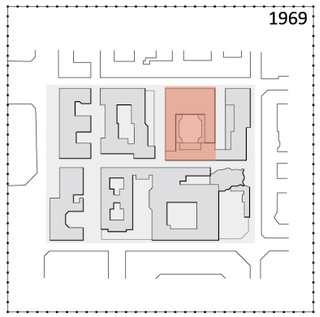
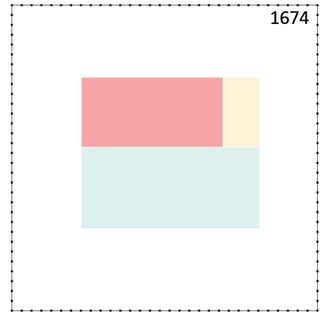
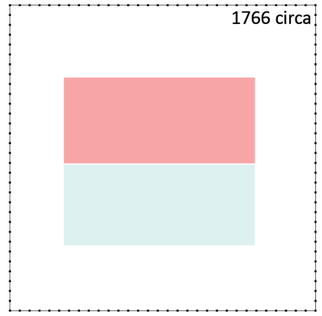
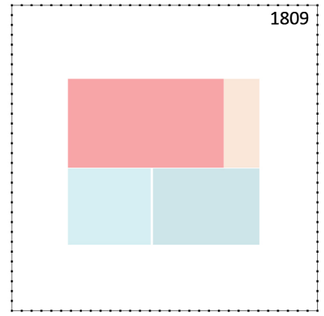


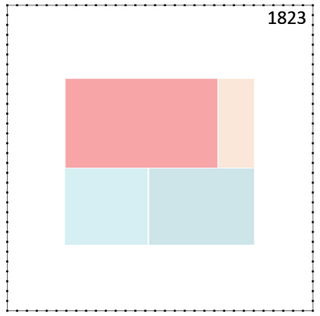
figura 8

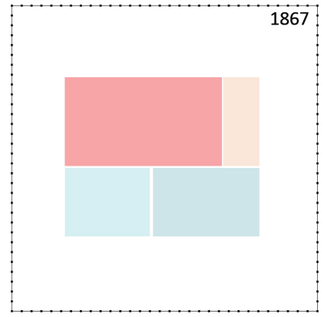
palazzo Lascaris

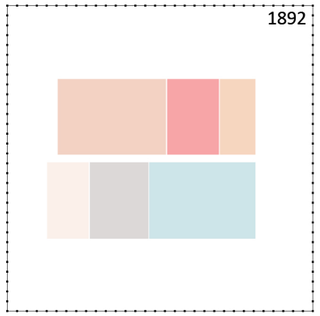


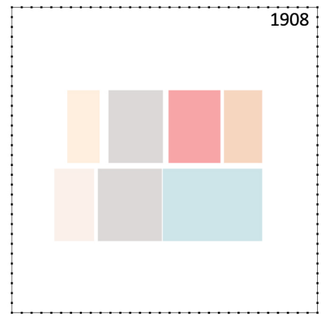


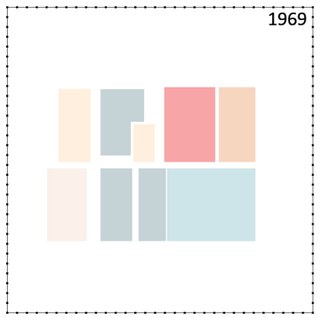












palazzo Lascaris
padri della Missione
secondo palazzo Beggiamo
sede arcivescovile
ospedale militare
palazzo Rombelli, poi Mathis
palazzo Ceriana
palazzi residenziali
palazzi per uffici
non identificati

fig. 31 *Mappatura delle proprietà dell'isola di S. Francesca e della loro evoluzione nel corso del tempo*

Ricostruzioni basate su:
- REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976
- CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008
- CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Ritorno a Palazzo Lascaris,* Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013

sul catasto Gatti e 1867 basata sulla mappa Rabbini, figurano come rappresentanza di una evoluzione costruttiva dell'isolato che nell'arco di mezzo secolo è stato interessato da un aumentato della sua consistenza edilizia e dalla generazione di tutti gli elementi necessari al funzionamento dell'isola stessa, come collegamenti e strade interne.[252] I disegni, invece, datati 1892 e 1908 fanno riferimento al coevo piano regolatore di Torino, e sono testimonianza di una volontà da parte della municipalità di redigere una conformazione definitiva per l'isolato e per le sue adiacenze, vediamo infatti formarsi piazza Solferino. Quello che possiamo notare internamente è la pianificazione dell'odierna via Lascaris già dal 1892, che però non viene più riportata nella planimetria del 1908. Questo perché la via, intitolata all'ora a Davide Bertolotti, venne effettivamente aperte solo dopo il 1960 come possiamo osservare nell'ultima figura del 1969, dove la strutturazione dell'isolato e compiutamente definita e corrispondente a quella odierna.[253]

4.3 - Il palazzo nei secoli: successioni e proprietà

Come osservato nei vari studi effettuati nel capitolo precedente sui principali palazzi nobiliari di Torino, le costruzioni secentesche sono state caratterizzate nel tempo dei secoli successivi da più o meno corpose reimpostazioni ed ammodernamenti, a seconda del caso, che hanno profondamente modificato la loro fisionomia, soprattutto nella strutturazione interna destinata ad adattarsi alle nuove esigenze derivanti dagli sviluppi delle necessità del tempo o da radicali variazioni di destinazioni d'uso. A questo panorama di sviluppi il palazzo Lascaris non è rimasto indifferente, divenendo, oltretutto, un vero e proprio "contenitore storico" all'interno del quale vengono custodite numerose tracce e stratificazioni dei differenti e numerosi passaggi di proprietà e mutamenti d'epoca che ne determinano il suo ruolo di *"riferimento significativo"* [254] in materia di destrutturazione e rimodellamenti in funzione delle esigenze.

252 MAGNAGHI, *op. cit.,* p. 33.

253 *Ibidem.*

254 CERRI Maria Grazia, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985,* Allemandi, Torino 1985, p. 31.

Aldilà delle vicende legate alla vendita del primitivo terreno, già esposte precedentemente, la storia architettonica del palazzo ha inizio con la figura di Giovan Battista Beggiami che, intraprese le pratiche d'acquisto del terreno il 19 settembre 1663, iniziò sin da subito la costruzione del palazzo che, da quanto si apprende da documenti contenuti nell'archivio Carron di San Tommaso, nel 1665 risultava già in buona parte terminato. Alla morte del conte Beggiami, primo possessore del palazzo, ad ereditare la costruzione fu il fratello Michele, arcivescovo di Torino nonché consigliere personale di Carlo Emanuele II, che decise di vendere il palazzo, il 13 agosto 1672, al conte Carlo delle Lanze.[255] Del periodo di questa seconda proprietà non figurano interventi architettonici legati alla strutturazione del palazzo, bensì vengono individuati degli interventi decorativi di due sale apparentemente riferiti al legame tra il Duca Carlo Emanuele II e Gabriella Mesmes di Marolles, moglie del conte delle Lanze, che induce a pensare, vista la ricchezza delle decorazioni tipiche del seicento e confrontabili con quelle di residenze reali come il Castello del Valentino e Venaria Reale, che siano state realizzate su committenza del duca con intervento dell'allora architetto di S.M. il Castellamonte.[256] Sarà proprio Gabriella Mesmes di Marolles, ultima ereditiera del palazzo per conto della sua famiglia essendo venuti a mancare sia il marito che i figli, a vendere il palazzo al marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso in data 6 agosto 1720.[257] Sotto il possesso di questa nuova famiglia il palazzo sarà interessato da numerosi interventi, soprattutto nella seconda linea di successione. Infatti, alla morte del marchese Giuseppe Gaetano il palazzo venne ereditato dal figlio Giuseppe Vittorio, il quale si interessa all'attuazione di un intervento che prevedeva la costruzione di una nuova manica su progetto di Carlo Emanuele Rocca, realizzata nel 1752, come prolungamento di quella già esistente a nord-ovest, che si estenderà fino a raggiungere l'attuale via Lascaris.[258] Non sarà però l'unico intervento. Infatti, dopo una trattazione con i Padri della

255 Ivi, p. 31-32.

256 GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997, p. 94.

257 CERRI, *op. cit.,* p. 32.

258 *Ibidem.*

Missione, riceve il permesso per la costruzione di una nuova fabbrica nel suo giardino, le nuove scuderie su progetto di Bernardo Antonio Vittone, avvenuta nel 1765.[259] La morte del marchese Giuseppe Vittorio segnerà la fine dell'intestazione del palazzo ai Carron di San Tommaso. Ad ereditare la dimora sarà la figlia Cristina Giuseppa che nel 1803 si unisce in matrimonio con il marchese Agostino Lascaris di Ventimiglia, ed è da questo momento in poi che il palazzo verrà identificato con tale nome e tale verrà mantenuto per tutti i secoli a venire. Alla morte del marchese Agostino, ad ereditare il palazzo sarà il nipote Augusto Benso di Cavour che, in seguito alla sua prematura scomparsa, cede l'edificio a Camillo Benso di Cavour, suo zio, che non essendo interessato vi rinuncia in favore della nipote Giuseppina Benso che in data 3 novembre 1883 lo vende al Banco di Sconto e Sete. Sarà sotto questa nuova proprietà che il palazzo verrà investito da numerosi interventi a partire dal 31 luglio 1883 su progetto di Casana e Fenoglio. Dopo circa vent'anni, però, i nuovi proprietari vengono coinvolti nelle vicende dello "scandalo bancario torinese", e si trovano costretti a vendere il palazzo che viene acquistato da Augusta Tiretta, che apporta nuovi interventi come la costruzione di una veranda, una nuova rimessa, una nuova scuderia, ed una abitazione privata per il cocchiere. Subito dopo verrà rivenduto in data 12 settembre 1917 a Riccardo Gualino, che però ne esercita il possesso per pochi anni. Infatti, già il 12 giugno 1920 l'edificio viene acquistato dalla Snia Viscova che vi risiede per circa vent'anni. Nel 1940, infatti, la Snia trasferisce la sua sede a Milano e cede in affitto il palazzo di Torino all'Unione Fascista dei Commercianti, periodo nel quale figura un intervento di sistemazione dello scalone monumentale ad opera di Giorgio Rigotti. [260]

Si aprirà in quegli anni una delle pagine peggiori della storia italiana e mondiale alla quale il palazzo non rimarrà distante. Sarà durante i bombardamenti del 1943 che l'edificio subirà gravi danni, provocandone la distruzione di una sua ingente parte. Nel 1948, però, il palazzo viene acquistato dalla Camera di Commercio che avvia una necessaria ricostruzione, iniziata nel 1951 e conclusa nel 1954, attuando, in linea generale e dove possibile, un restauro stilistico,

259 Ivi, p. 34.

260 *Ibidem.*

cercando di recuperare le decorazioni sulla riga di quelle sopravvissute alla distruzione. Nel 1959 l'edificio fu segnato dalla costruzione di un nuovo ambiente sotterraneo, in corrispondenza del cortile, un salone di grande dimensione frutto delle esigenze della committenza. [261]

Nel 1975 l'edificio giunge al capolinea delle sue successioni, diviene proprietà della Regione Piemonte che vi insedia il Consiglio Regionale, ancora oggi lì situato. Si giunge così all'ultimo intervento, necessariamente attuato per inserirvi tutte le utilità tecniche necessarie allo svolgimento della nuova destinazione, ma non solo. Infatti, si è attuata anche una profonda azione di restauro per il recupero di preesistenze, che per via della loro lunga e travagliata storia, custodivano elevato valore artistico ed architettonico.[262]

La volontà di tracciare, in uno stadio introduttivo di approccio alla lettura del palazzo, un percorso storico delle successioni di proprietà e degli interventi attuati, risulta, a mio avviso, necessario per comprendere la complessità che gravita intorno alle stratificazioni storiche che divengono carattere preponderante dell'edificio. Le trattazioni che seguiranno avranno come obiettivo quello di indagare in modo sistematico e temporale sulle varie stratificazioni, così da poterle individuare ed approfondire, cercando di confermare, e in alcuni casi smentire, le informazioni ormai assodate nel tempo attraverso un confronto con la documentazione originale d'archivio.

261 GIANAZZO DI PAMPARATO, *op. cit.,* p. 95.

262 *Ibidem.*

CAPITOLO 5

LE VICENDE NEL XVII SECOLO

5.1 - Il palazzo Beggiami: la costruzione della dimora

Nell'intraprendere uno studio sistematico del palazzo oggetto di analisi, non si può che orientare la lettura delle sue stratificazioni, conseguenza dei numerosi passaggi di proprietà, attraverso una strutturazione che inquadri i suoi caratteri, e le vicende ad esso legate, nell'arco di ogni secolo.

Il Seicento segna senza dubbio il momento di avvio, dall'impresa degli ampliamenti della città alla formazione delle nuove isole, tra le quali quella di Santa Francesca che sarà il luogo ospitante la fabbrica. Nell'introduzione si è già fatto riferimento all'importanza che le vicende sociali ed ereditarie della famiglia Broglia hanno avuto nella conformazione dell'isola ma anche, e soprattutto, del palazzo. Ricordiamo, infatti, che il terreno sul quale verrà eretta la fabbrica nobiliare era di proprietà di Carlo Amedeo Broglia, ereditiere dei possedimenti piemontesi del padre Francesco Maria, che considerò il terreno di poco valore e per questo lo mise in vendita, presto acquistato per metà dal conte Giovanni Battista Beggiami e per metà dai padri della Missione di Torino. Questo terreno si presentava come un giardino interamente recintato all'interno del perimetro del quale si sarebbe sviluppata l'intera isola di Santa Francesca. È in questo contesto che va inquadrato l'avviarsi ad una prima storia costruttiva di palazzo Lascaris. Tra i protagonisti principali di questa storia figura, certamente, Giovanni Battista Beggiamo ma ancora più importante sarà la figura del fratello, l'arcivescovo Michele Beggiamo che, seppur non figurante all'effettivo in documentazioni ufficiali, fu implicato nella costruzione del palazzo in modo ufficioso, essendo in realtà egli il principale fornitore di risorse economiche per la costruzione di tale opera, oltre che per altri coinvolgimenti legati ai padri della Missione, già sopra esposti. [263]

Le prime vicende architettoniche del palazzo vengono interessate da due date fondamentali che sono il 1663 e il 1665. La prima è la data di riferimento per l'avvio delle trattative di acquisto del terreno, che diviene particolarmente importante per via di un patto stipulato

263 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 15-17.

proprio in tale anno, *Convenzioni e patti*, che permise ai Beggiamo di intraprende la costruzione della fabbrica prima ancora che fosse stipulato un vero e proprio atto di vendita che invece si ebbe solo il 27 gennaio 1665. La ricerca condotta presso gli archivi Carron di San Tommaso della fondazione Cavour a Santena, ha permesso un'analisi approfondita di questo primo documento redatto in data 19 settembre 1663, importante per via di numerose informazioni in esso contenute. Innanzitutto, il documento è articolato in sette parti più una nota introduttiva nella quale viene esposto il perché sia stato necessario stipularli, ovvero per permettere agli acquirenti del terreno di poter usufruire delle stagioni che li avrebbero separati dal loro entrarne in possesso ufficiale, per poter recuperare tempo ed accelerare la costruzione delle loro fabbriche. Si legge infatti:

> *"Ad ognuno sia manifesto che avendo li Sig.ri Conte Michel Angelo Broglia Abbate di Pinerolo e Vescovo di Vercelli et Capitano Spirito Donaudi tutori deputati alli Sig.ri Fig. li del fu Sig.r Francesco Maria Broglia Conte di Revello Marchese di Senonces, Luogotenente Generale dell'Armata di S.M. X.ma come per suo testamento delli 29 giugno 1655 rogato al Nodaro Rodolfo del Soppo, et detto Sig.r Donaudi anche come Procuratore Generale dell'infrascritta Sig.ra Contessa Olimpia come per instromento delli ... previsto il danno che d.i Sig.ri Fig.li puono sentire, come l'hanno sentito per l'addietro dalla rettenzione dell'infrascritto sito, habbino di saputa e consenso della Sig.ra Contessa Olimpia ved.a del pred.o Sig.r Conte, madre e contutrice de med.i fig .li stabilito da farne vendita, ne avendo ritrovato maggior oblazione della fatta dalli Sig.ri Conte Giovanni Battista Beggiamo e Congregazione de M.to RR. PP. della Missione, quali hanno offerto doppie due milla d'Italia, volendo le parti effettuar il contratto, ma non potendosi così in pronto pratticar le formalità e solennità desiderate dagl'accompratori et acquisitori respettivamente per goder fratanto del beneficio della staggione sono esse parti devenute all'infrascritte convenzioni e patti."*[264]

Questo consentì, dunque, di intraprendere in anticipo le realizzazioni, così da poter essere al pari con i tempi di esecuzione di cantiere già constatati in fabbriche analoghe. Infatti, come riportato nel testo di Comoli, Helg e Piva, le lavorazioni in cantiere seguivano una precisa strutturazione in base alle stagioni che prevedeva in autunno *"opere di sterro e contenimento, un anno (da primavera ad autunno) per la fondazione della fabbrica e l'elevazione fino al piano nobile, l'anno successivo per il secondo piano e la struttura di copertura e inoltre per le opere di stabilitura (rinzaffo e intonaco nonché le eventuali fatture dell'apparato decorativo). Queste ultime opere si dovevano perentoriamente terminare all'esterno prima dell'inverno, essendo in gioco materiali gelivi".*[265]

La concessione di poter intraprende l'azione costruttiva in anticipo, quindi già a partire dal 1663, divenne motivo per cui nel 1665, anno in cui venne stipulato l'atto ufficiale di vendita dei terreni, il palazzo del conte Giovanni Battista Beggiami risultò, in gran parte, in dirittura d'arrivo verso la fine della sua realizzazione, informazione che si può apprendere da un altro documento di altrettanto importante valore, contenuto nello stesso archivio di quello appena descritto, ovvero una relazione d'estimo redatta dagli agrimensori Giacomo Marucchi e Bartolomeo Rastelletto in data 4 Dicembre 1665, che ci restituisce una immagine in forma scritta dello stato di avanzamento dei lavori in tale data.[266]

Nei restanti sette punti si articolano una serie di informazioni riguardanti l'oggetto di vendita, il prezzo e le modalità con le quali gli acquirenti dovranno saldare il conto, le destinazioni d'uso che tali acquirenti avevano già definito, la propria dimora per i Beggiamo ed un convento

264 *"Convenzioni e patti"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1189, Torino 1663.

265 COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, *L'architettura nella città*, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro,* Marsilio, Venezia 1979, p.10.

266 *"Relazione d'estimo delle fabbriche e palazzo fatto costruire dal conte Giovanni Battista Beggiamo nel sito acquistato dagli eredi Broglia nella città nuova di Torino, con ristretto, conto generale dei lavori e quietanza"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1190, Torino 1665.

come sede ufficiale per i Padri della Missione, ed una serie di clausole, tra le quali ne figura una che ci permette di comprendere perché il palazzo venne costruito esattamente in quel punto del terreno e non altrove. Questa clausola fa riferimento al settimo ed ultimo punto del documento nel quale viene scritto:

> *"Si è pattuito e convenuto che non possino detti Sig.ri compratori di d.o sito, ne altri, fabricare in esso oltre la forma prescritta in d.o testamento di d.o fu Sig.r Conte, cioe per la distanza di trabuchi nove comincianti dal Cantone più vicino alla Chiesa delle sud.e Capucine et verso quella di S. Carlo, e da prendersi essi trabuchi nove di fuga a drittura di d.o Cantone verso mezzo giorno, et per la distanza d'altri trabuchi dieci e mezzo di fuga cominciante dal med.o Cantone e tirante verso ponente sotto le pene in esso testamento espresse;"*[267]

Alla base di questa clausola risulta esserci una motivazione facilmente individuabile, ovvero, essendo il palazzo Broglia situato non lontano dal sito venduto, esattamente al numero 18 di via Arsenale, se si fosse rispettata questa clausola tale palazzo non sarebbe mai stato messo in secondo piano né tantomeno oscurato da altre costruzioni. Effettivamente così fu. La costruzione del palazzo per mano dei Beggiami avvenne rispettando tali distanze, motivazione per la quale fu scelta per esso quella esatta collocazione dove rimase posizionato anche per tutto il resto delle conformazioni successive.[268]

5.2 - Una prima storia architettonica: l'attribuzione del primo progetto

Gli studi archivistici ci hanno concesso, nel corso dell'ultimo mezzo secolo, di indagare con certezza sulla conformazione originale della prima costruzione riferita al palazzo Beggiamo nell'isola di

267 *Ibidem.*

268 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 19.

Santa Francesca. Infatti, numerosi documenti, come vedremo in seguito, ci restituiscono in forma scritta e grafica tale conformazione confutandone ogni dubbio. In altri casi, invece, la ricerca archivistica ha sviluppato l'insorgere di dubbi che hanno condotto a riconsiderare alcune informazioni che nel corso del tempo erano ormai state date per assodate. Si fa rifermento in particolare all'attribuzione del primo progetto storicamente riferita ad Amedeo di Castellamonte. Interessante è lo studio di Marziano Bernardi[269] che ricostruisce una storia documentaria di questa attribuzione, dalla confermazione del dato fino alla sua messa in dubbio. È infatti già a partire dalla fine del XVIII secolo che inizia a comparire all'interno dei testi questa attribuzione al Castellamonte, tra i primi riferimenti troviamo Onorato Derossi che nella sua *"Nuova guida per la città di Torino"* pubblicata a Torino nel 1781 scrive:

> *"Architettura del Conte di Castellamonte, rinovata ultimamente dal Conte di Beinasco."*

Questa attribuzione viene citata anche da Modesto Paroletti che nel suo *"Turin et ses curiositès"* nel 1819 scrive:

> *"De l'autre côté de la rue est le ci-devant hôtel de saint-Tomas, appartenent aujourd'hui au marquis Lascaris de Ventimile, l'un des Syndics de la ville de Turin. L'architecture de ce palais du Comte de Castellamonte, a été restauré par le Comte Dellala de Beinasco"*

Ha inizio così una tradizione attributiva che verrà ripresa in diversi altri testi e guide del tempo, da Giammichele Briolo al Paroletti stesso che riprende il concetto anche in testi successivi. Un nuovo riferimento lo si trova alcuni anni dopo, nel 1846, nel testo di Luigi Cibrario "Storia di Torino", dove ritorna un riferimento diretto ed assodato:

> *"il primo palazzo a mano destra apparteneva ai marchesi*

269 BERNARDI Marziano, *Introduzione*, in: Rebaudengo Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976, p. 9-10.

Carron di S. Tommaso, famiglia segnalatissima per aver retto per tre successive generazioni il ministero riunito degli affari esteri e interni. Questo palazzo fu fabbricato nel 1665 dal conte Giambatista Beggiamo, da cui passò in eredità a Michele, arcivescovo di Torino, suo fratello. Nel 1724 era posseduto dalla marchesa Gabriella Caterina Marolles di Caluso, che lo vendette al marchese Giuseppe Gaetano Carron di S. Tommaso. Primo architetto di questa fabbrica era stato il conte Amedeo di Castellamonte; ma dopo la metà del secolo scorso fu ampliata e restaurata sui disegni del conte Dellala di Beinasco."

Come riporta lo stesso Bernardi, le informazioni del Cibrario risultano fondamentali perché in nota ne riporta la fonte che consolida la veridicità delle informazioni: *"dall'Archivio de' marchesi di Cavour, statemi comunicate per cortesia dal chiarissimo signor marchese Gustavo".* La fonte risulta quindi, almeno ai tempi, attendibile e se ne può confermare la sua certezza, essendo Gustavo Benso di Cavour, fratello di Camillo Benso, uno dei numerosi proprietari del palazzo che si sono succeduti nel tempo. Da qui in avanti, dunque, l'attribuzione non è più stata messa in discussione se non alla fine dello stesso secolo, nel 1896, da parte di Camillo Boggio che, nella stesura del suo testo monografico *"Gli architetti Carlo e Amedeo Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo XVII",* accenna al palazzo Lascaris facendo intendere che la veridicità di questa attribuzione in realtà non sia del tutto confermabile:

"Vuolsi che il Castellamonte abbia anche concepito il disegno del palazzo del conte Giambattista Beggiamo, ora del Banco Sconto, che fu poi ampliato e restaurato su disegni del Dellala di Beinasco."

Negli anni seguenti, nessun dubbio è stato più mosso. Lo stesso Augusto Cavallari Murat, nella sua capillare e corposa ricostruzione storica su Torino *"Forma urbana e architettura nella Torino barocca"* del 1968, se pur in brevi accenni al palazzo, conferma la paternità del progetto al

Castellamonte. Saranno i più contemporanei studi di Dina Rebaudengo, Vera Comoli, Cifani Arabella, Franco Monetti e Cerri Maria Grazia a riaccendere il dubbio su questa informazione sulla quale, all'effettivo degli studi condotti, era basata su una mera informazione trasmessa per via orale, senza alcun fondamento documentario.

Gli studi di Dina Rebaudengo, contenuti all'interno del suo volume *"L'isola di Santa Francesca"* (1976), hanno condotto a nuove interpretazioni grazie ad una scoperta da lei effettuata. Bisogna innanzitutto sottolineare, che la sua azione di ricerca è stata inizialmente incentrata proprio su questo tema, ovvero la ricerca di fonti documentarie che potessero una volta per tutte far luce e confermare su base scientifica tale attribuzione. Nonostante l'appunto di Luigi Cibrario che alludeva all'esistenza di documenti negli archivi Cavour in cui fosse riportata tale informazione, in realtà tali documenti non sono stati ritrovati, né all'ora, né negli studi successivi di altri storici, né tantomeno dalla ricerca condotta oggi in tali archivi. L'informazione che però permette di muovere nuove considerazioni, è quella legata alla scoperta di un nuovo nome, Domenico Bernardi, unico riconducibile all'azione architettonica pur non essendo egli stesso un architetto ma uno dei più importanti capo mastri impresari del tempo. L'ipotesi avallata dalla Rebaudengo, fa riferimento alla possibilità che sia lo stesso Bernardi ad aver svolto il ruolo di architetto, avvalendosi di suggerimenti da parte del Castellamonte e non eseguendo, dunque, semplicemente un suo progetto.[270]

Diversa è la posizione di Vera Comoli Mandracci e Costanza Roggero Bardelli che, invece, rimangono distanti da qualunque ipotesi di attribuzione perché non rientra nei loro intenti, evocando comunque la presenza del dubbio su qualsiasi ipotesi confermata o meno nel corso del tempo:

"Nell'ottica di interpretare le fasi di trasformazione edilizia della fabbrica, e non di tentare un'attribuzione del progetto originario (peraltro non comprovata dai documenti esaminati) e delle successive modifiche apportate

270 REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976, p. 22.

all'edificio, il richiamo ad Amedeo di Castellamonte per la prima fase, cosi come quello al Vittone e al Dellala, per le successive, ci pare debba essere inteso nel senso di un riferimento evocativo alle matrici culturali, architettoniche e ai problemi di cantiere, sottesi dagli interventi eseguiti nel palazzo nei diversi momenti della storia della città."[271]

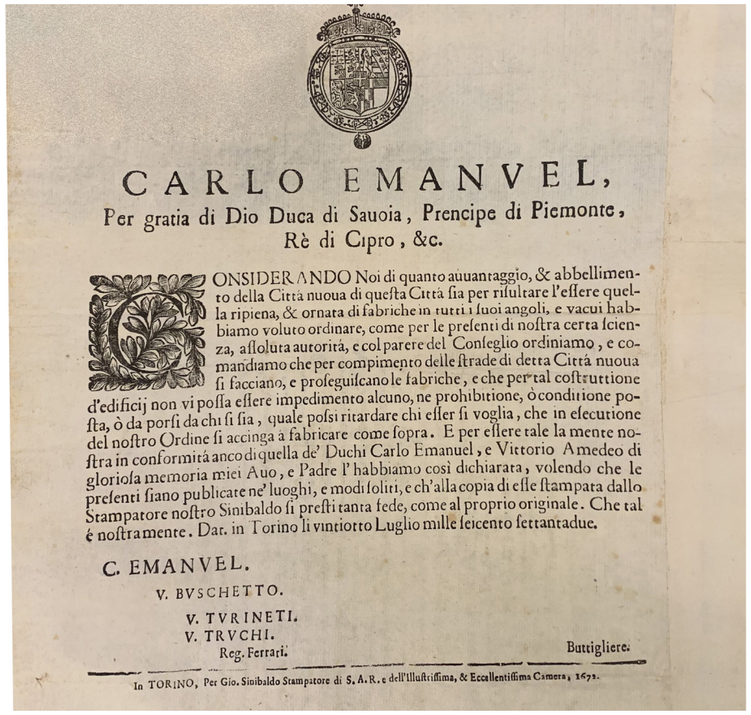
Interessante è uno spunto mosso da Maria Grazia Cerri nel suo testo "Architettura tra storia e progetto" (1985). Nell'osservazione dell'ancor esistente dubbio sull'attribuzione del primo progetto di palazzo Lascaris, riprende in realtà le fila di quanto già esposto da Dina Rebaudengo interrogandosi sul perché si sia quindi arrivati alla figura di Amedeo di Castellamonte, e se forse questa attribuzione non derivi dagli editti del tempo, in particolare quello del 25 ottobre 1619 che prescriveva: *"Più dichiariamo che chi vorrà fabbricare nella detta nuova Città debba regolare la fabbrica secondo il disegno di detto Castellamonte, senza quale non puotranno fabbricare, et ciò non ostante ogni concessione nostra et interazione della Camera"*[272]; ma anche quello del 1621, in cui figurava la direttiva da parte del duca secondo la quale le *"fabbriche in Torino dovevano essere costruite secondo disegno dell'architetto Castellamonte"*[273]*.* Certo, non si trattava di disegni formali in senso stretto, ma di regole e indicazioni generali sui singoli edifici o piuttosto in certi luoghi in ragione di un disegno obbligato (ad esempio piazza San Carlo). Tuttavia, Inizia a farsi strada l'idea che effettivamente l'unica figura coinvolta sia quella di Domenico Bernardi che, non essendo architetto, non fu preso in considerazione come progettista della fabbrica.

Nei più recenti e approfonditi studi di Arabella Cifani e Franco Monetti, però, la via di ricerca intrapresa da Maria Grazia Cerri viene, in qualche modo, annullata. Questo perché nello studio degli editti sia antecedenti che posteriori alla data di costruzione del palazzo non trovano elementi significativi che potessero concernere con quanto esposto prima. Gli

271 COMOLI MANDRACCI, ROGGERO BARDELLI, *op. cit.,* p. 16.

272 Editto Ducale del 25 ottobre 1619, in: Cifani Arabella, Monetti Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 21.

273 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 22.



CARLO EMANVEL,
Per gratia di Dio Duca di Sauoia, Prencipe di Piemonte, Rè di Cipro, &c.

CONSIDERANDO Noi di quanto auuantaggio, & abbellimento della Città nuoua di questa Città sia per risultare l'essere quella ripiena, & ornata di fabriche in tutti i suoi angoli, e vacui habbiamo voluto ordinare, come per le presenti di nostra certa scienza, assoluta autorità, e col parere del Consiglio ordiniamo, e comandiamo che per compimento delle strade di detta Città nuoua si facciano, e proseguiscano le fabriche, e che per tal costruttione d'edificij non vi possa essere impedimento alcuno, ne prohibitione, ò condittione posta, ò da porsi da chi si sia, quale possi ritardare chi esser si voglia, che in esecutione del nostro Ordine si accinga à fabricare come sopra. E per essere tale la mente nostra in conformità anco di quella de' Duchi Carlo Emanuel, e Vittorio Amedeo di gloriosa memoria miei Auo, e Padre l'habbiamo così dichiarata, volendo che le presenti siano publicate ne' luoghi, e modi soliti, e ch'alla copia di esse stampata dallo Stampatore nostro Sinibaldo si presti tanta fede, come al proprio originale. Che tal è nostra mente. Dat. in Torino li vintiotto Luglio mille seicento settantadue.

C. EMANVEL.
V. BVSCHETTO.
V. TVRINETI.
V. TRVCHI.
Reg. Ferrari. Buttigliere.

In TORINO, Per Gio. Sinibaldo Stampatore di S. A. R. e dell'Illustrissima, & Eccellentissima Camera, 1672.

fig. 32 *Editto ducale di Carlo Emanuele II del 1672.*

Contenuto in: *"Istrumento di vrndita"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1189, Torino 1665.

editti antecedenti, ovvero quelli del 1619 e del 1621, pur nominando il Castellamonte, ritengono non possano essere più in vigore e quindi non riconducibili al palazzo. Quello posteriore invece, ovvero l'editto del 28 luglio 1672, non viene reputato riferibile alla linea di ricerca perché in esso non compare alcun nome di architetto. Su questa ultima considerazione trovo sia necessario fare un appunto derivante dal mio personale studio del documento. Non trovo, infatti, la stessa chiave di lettura che porta ad escludere del tutto questa via di ricerca, al contrario trovo che avvalori tale tesi. Infatti, nell'editto del 1672 viene specificato in modalità sottointesa il legame con gli editti del passato: *"E per esser tale la mente nostra in conformità anco di quella de Duchi Carlo Emanuele, e Vittorio Amedeo di glora memoria …".* Il richiamo diretto a rispettare quanto disposto dai duchi predecessori, a mio avviso rappresenta una modalità indiretta di rievocare gli editti da essi emanati e da perseguire per la costruzione di fabbriche in quella stessa parte di città nuova. Inoltre, durante la consultazione dei documenti d'archivio una copia dell'editto del 1672 (fig. 32) ha catturato la mia

attenzione. Questo perché esso si trova rilegato con brossura in cartone insieme all'atto di vendita del terreno da parte dei Broglia ai Beggiamo datato 1665.[274] Il fatto che un documento posteriore fosse rilegato insieme a dei documenti redatti anni prima mi ha permesso di condurre due ipotesi: la prima è che ci sia stato un errore nella conservazione dei documenti; la seconda è che, essendo il 1672 lo stesso anno in cui il palazzo viene venduto ai Delle Lanze, i documenti siano stati riproposti per qualche ragione ai nuovi acquirenti ed in tale momento sia stato allegato l'editto per testimoniare che la fabbrica fosse stata realizzata seguendo le indicazioni in esso contenute. Inizialmente avevo escluso la seconda ipotesi in favore della prima per mancanza di prove concrete. Avanzando negli studi dei documenti, però, ho scoperto che effettivamente al momento della stipulazione del contratto di vendita da parte dei Beggiamo ai Delle Lanze, i primi avevano sottoposto il documento del 1665 ai nuovi acquirenti affinché potessero entrare a conoscenza delle clausole che i Broglia avevano imposto ai Beggiamo e che anche loro dovevano rispettare. Infatti, nel documento datato 23 aprile 1672 si legge:

> *"Primo che nel Cortil grande esistente avanti detto Palazzo verso levante detti Illustrissimi Signori Conti Giugali Sale non puossino farvi altra magior fabrica di quella che di presente si ritrova alla forma del contratto passato con gl'heredi dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte Broglia per instromento delli 27. Genaro I665. rogato al nodaro Voletto ivi presentato da detto Monsignore Illustrissimo Arcivescovo e per detti Illustrissimi Signori Conti letto e com 'han detto ben inteso."*[275]

274 "*Istrumento di vendita del conte e capitano Spirito Donaudi, curatore di Vittorio Maurizio e Carlo Amedeo Broglia e della contessa Olimpia, figli e madre, al conte Giovanni Battista Beggiamo e alla Congregazione dei Padri della Missione del sito o giardino con le sue muraglie posto nella Città di Torino verso la Cittadella, per il prezzo di 2.000 doppie*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1189, Torino 1665.

275 *"Capitulazione tra Monsignor Illustrissimo e reverendissimo Arcivescovo di Torino Michele Beggiamo et gl'illustrissimi signori conti Giuali Sales"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1194.

Che ci sia stato, dunque, un rimaneggiamento di quei documenti risulta certo, per questo ritengo non si possa del tutto eliminare la via di ricerca di Maria Grazia Cerri, semmai da approfondire e da ricercare in fonti documentarie ancora più esplicative.

Un approfondimento più interessante, sostenuto da fonti certe, è stato ricercato all'interno dei documenti d'archivio in cui Dina Rebaudengo aveva per prima individuato il nome di Domenico Bernardi. Insieme al nome di quest'ultimo ne figurava un secondo, quello di Gaspare Casagrande. Secondo gli studi della Rebaudengo, il Casagrande era presente in quel documento perché aveva avuto dei rapporti con Bernardi riguardo alle *"muraglie divisorie"* in quanto capomastro di un palazzo vicino. In realtà, come viene riportato da Cifani e Monetti, il suo ruolo era ben diverso. Da quanto si apprende dall'estimo del 1665, Gaspare Casagrande, che già altre volte aveva lavorato insieme al Bernardi, aveva insieme a lui intrapreso la costruzione del palazzo Lascaris, per il quale aveva realizzato una sola parte, lasciando poi le redini del cantiere al Bernardi che avrebbe terminato da solo la costruzione. [276]

Nonostante gli sforzi nella ricerca di documentazioni che riescano una volta per tutte a chiarire questo dubbio, purtroppo, ancora oggi non sono pervenute notizie che ne possano conferire la paternità ad un architetto piuttosto che ad un altro. Discorso differente è invece possibile affrontare per quanto riguarda la conformazione compositiva del primo impianto, sul quale una forte base documentaria ci permette di ricostruirne le sue parti, almeno in linea generale, che per via delle numerose stratificazioni, distruzioni e ricostruzioni non sono oggi direttamente osservabili nella fabbrica nobiliare.

5.3 - La conformazione secentesca del palazzo

La conformazione secentesca del palazzo non è mai stata interessata da nessun tentativo di descrizione o, quantomeno, di rievocazione di quella che poteva essere la sua composizione al tempo. Questo

276 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 20.

deriva, certamente, dall'impossibilità di poter operare un rilievo o una osservazione diretta di tale conformazione per via dei numerosi passaggi di proprietà e relative modificazioni del complesso, ma anche per via di avvenimenti storici di spessore, come quelli bellici in riferimento ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale che hanno cancellato, se non del tutto, in gran parte le tracce secentesche sopravvissute alle stratificazioni del tempo. E', però, grazie al lavoro di Comoli Mandracci e Roggero Bardelli se oggi sia possibile tentare di eseguire un passo avanti nella descrizione secentesca del palazzo. Infatti, grazie al loro lavoro sono stati individuati una serie di documenti che loro stesse definiscono un *"corpus sufficientemente completo* […] *di disegni, non datati e non firmati"* che riportano lo *"stato di fatto iniziale dell'edificio ai vari livelli coprendo l'assetto planimetrico, i diversi piani della manica a ponente del corpo centrale caratterizzato dalle otto stanze a fianco dell'atrio e della simmetrica manica di levante con precisi riferimenti grafici ad una scala da particolare costruttivo".*[277] Si esaurisce, però, in questa breve descrizione l'osservazione su tale conformazione e sui disegni ritrovati. La volontà di questo paragrafo è quella di poter ampliare tali informazioni, anche in risposta alla provocazione di Arabella Cifani e Franco Monetti che su tali disegni scrivono: *"E' un cammino ancor lungo e tutto in salita quello che viene prospettato per studi innovatori sul palazzo e sue pertinenze. Sarà su questo corpus di disegni che dovranno effettuarsi in futuro approfondimenti specialistici."*[278]

Ritengo possibile ricostruire un'immagine della conformazione secentesca sia grazie ai disegni[279] di cui poco fa si è parlato, conservati nell'archivio Carron di San Tommaso presso la fondazione Cavour a Santena, sia grazie all'estimo[280] del 4 Dicembre 1665, conservato

277 COMOLI MANDRACCI, ROGGERO BARDELLI, *op. cit.*, p. 13.

278 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 138.

279 *"Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone. 1. "Piano di terra" 'piania comprendente anche il giardino) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 640 x 1110 sc. trab. 2. "Piano superiore" (pianta e sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 520 x 388 [sc. trab.] 3. "Piano dele crote" (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 388 x 530 [sc. trab.]"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

280 *"Relazione d'estimo" op. cit.*

all'interno dello stesso archivio, già portato alla luce dei fatti da Dina Rebaudengo ma mai fatto effettivamente dialogare con i coevi disegni dei quali esso pare essere precisa descrizione.

Da una prima osservazione dei disegni, tre in totale, è possibile, innanzitutto, stabilirne la loro corrispondenza. Il primo infatti (fig. 33) fa riferimento al piano terra, così come si legge alla base del disegno *"Strada di trabucchi sei, Piano di tera";* il secondo (fig. 34) corrisponde all'interrato *"Piano dele Crote";* Mentre il terzo (fig. 35) al *"Piano Superiore".* Su quest'ultimo si può presuppore che si tratti del piano nobile. Va, però, specificato, come è possibile osservare dalla sezione contenuta nello stesso disegno, che in realtà i piani superiori sono due, escluso il piano del mezzanino, e su tali piani non sono stati individuati disegni differenti ma uno solo che non specifica a quale faccia riferimento. In realtà, alcuni elementi nella pianta spingono a pensare che si tratti dell'ultimo piano prima delle soffitte. Due elementi in particolare confermano tale ipotesi: il primo è l'assenza dello scalone monumentale che se si trattasse del piano nobile sarebbe visibile essendo esso elemento principale di collegamento verticale tra gli ambienti del piano terra e quelli del piano nobile. Unici elementi di collegamento verticale su questo piano risultano essere, invece, le scale secondarie poste nei punti di snodo, corrispondenti, peraltro, al piano terra con la posizione classica delle scale secondarie che, in uno studio generale delle impostazioni dei palazzi secenteschi a Torino, corrispondono esattamente ai collegamenti verticali con i piani superiori a quello nobile; secondo elemento è l'assenza di aperture tra il perimetro dello spazio centrale e quello degli ambienti che lo circondano, che spinge a pensare che sia la proiezione del salone sottostante elevato a tutt'altezza sino al terzo piano. Tuttavia, nonostante l'assenza di un disegno da riferire al piano nobile, vista l'uniformità delle piante in ragione di una soluzione costruttiva del tempo (la muratura continua), risulta facile immaginare che anche quello nobile seguisse lo stesso schema.

Iniziando un'analisi più dettagliata, con il supporto dell'estimo 1665 redatto dagli agrimensori Giacomo Marruchi e Bartolomeo Rastelletto, il palazzo si identifica con una classica impostazione ad "U", a tre maniche, delle quali quella centrale risulta preponderante rispetto alle

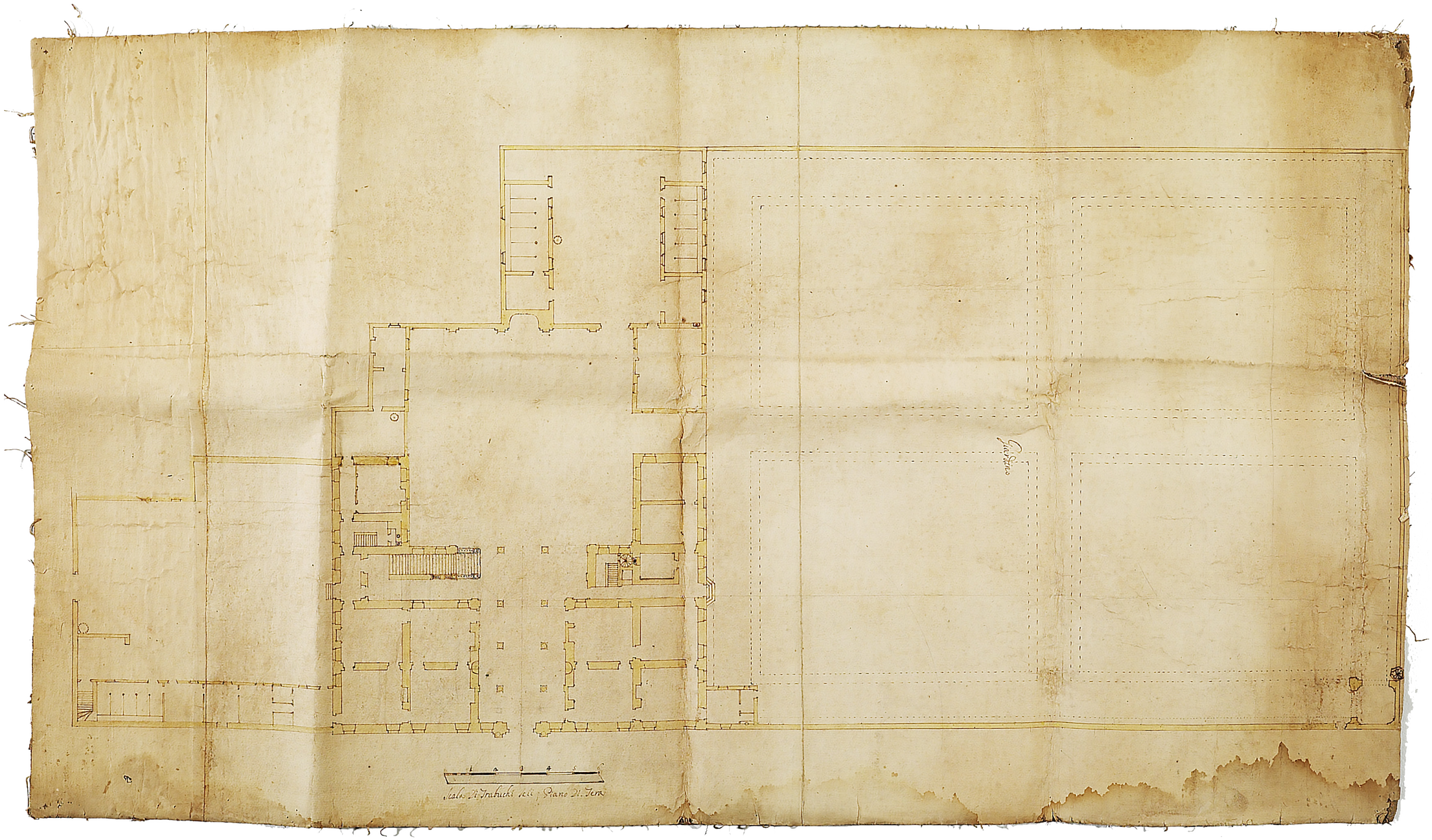


fig. 33 *Piano terra del palazzo Lascaris nel primo progetto originale: "Piano di terra" pianta comprendente anche il giardino - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 640 x 1110 sc. trab*

Contenuto in: *""Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

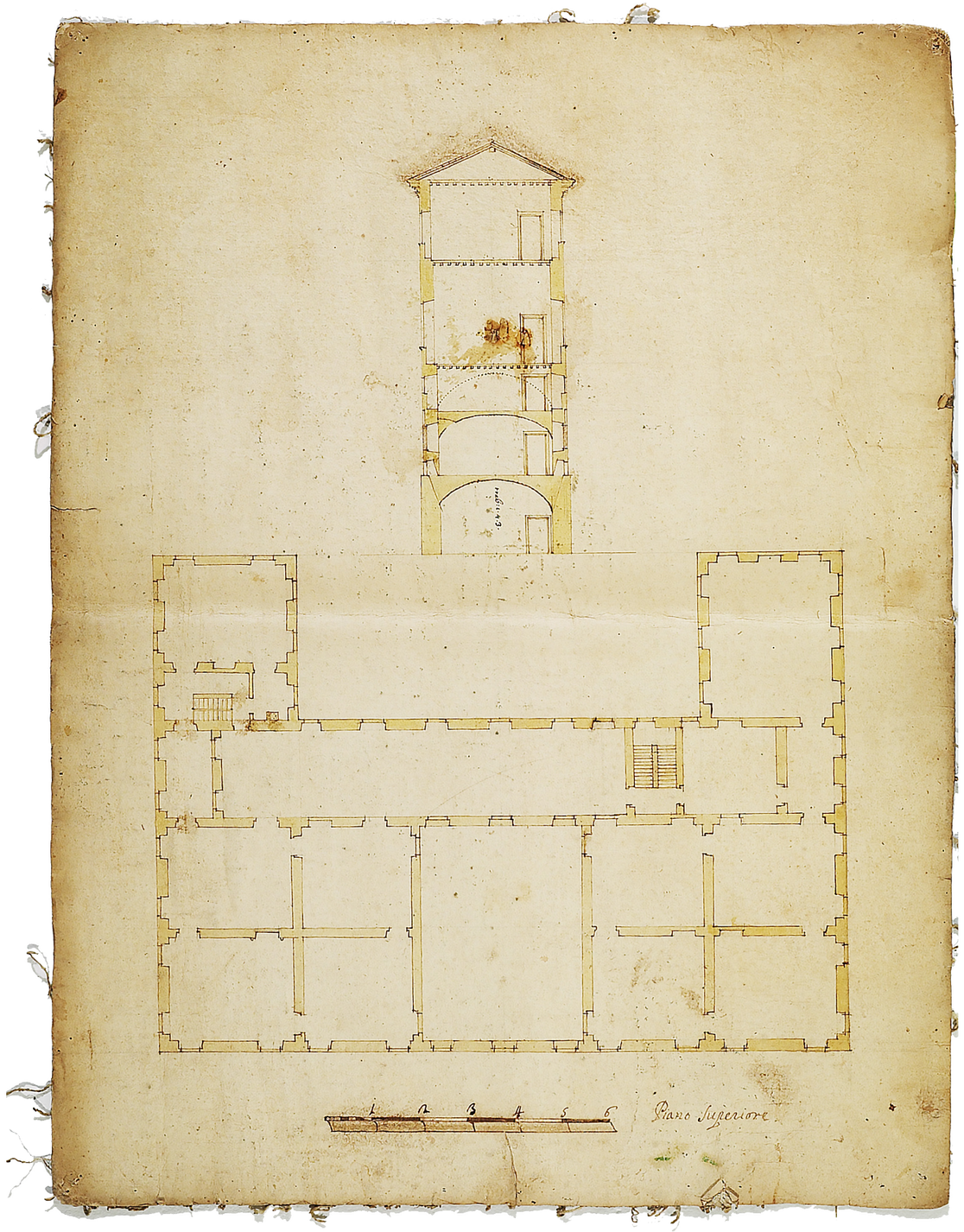


fig. 34 (pag. 178) *Secondo piano di palazzo Lascaris nel primo progetto originale: "Piano superiore" (pianta e sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 520 x 388.*

Contenuto in: *""Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

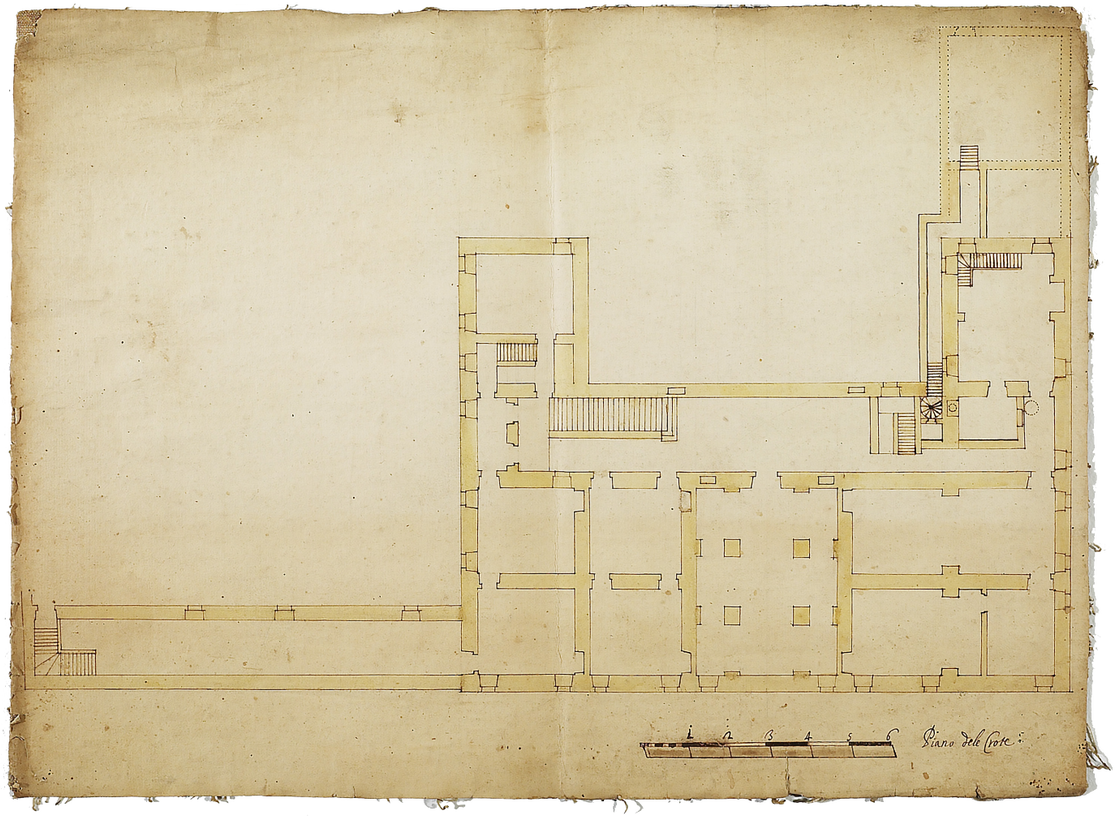


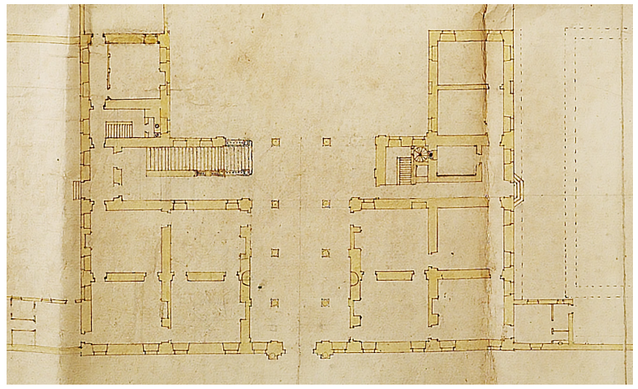
fig. 35 *Piano interrato di palazzo Lascaris nel primo progetto originale: "Piano dele crote" (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 388 x 530.*

Contenuto in: *""Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

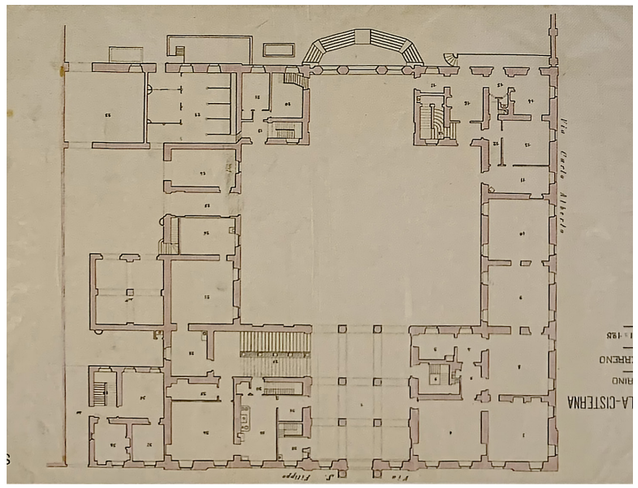
due laterali, chiamate all'interno del documento "paviglioni", che si presentano di ridotta estensione.

Possiamo innanzitutto individuare la presenza di un corpo centrale di ingresso e distribuzione con impostazione tipica dei palazzi barocchi torinesi, che vedeva la presenza in successione di ingresso, androne, portico, scalone monumentale, galleria e salone d'onore. Dall'osservazione della pianta del pian terreno è possibile individuare una basilare composizione della facciata, che presentava una forte simmetria, così come per tutto l'impianto, con ingresso centrale, quindi in accordo con le indicazioni della trattatistica del tempo. Non essendo pervenuti disegni specifici del fronte risulta difficile porre altre considerazioni su di esso; tuttavia, osservando la sezione orizzontale si potrebbe affermare che questa non sia distante da quanto è presente oggi, essendo riconoscibile la presenza di un portale racchiuso tra due colone su basamento, ed una distribuzione delle finestre che risulta coincidente con quella odierna ma difforme rispetto alla modalità con la quale venivano distribuite le aperture in facciata in altri palazzi. Se si confronta, infatti, la pianta di palazzo Lascaris con quelle di altri, come ad esempio i palazzi Morozzo, Graneri e Cisterna, si può osservare che la dimora oggetto di studio rappresenta un'eccezione. Il ritmo con il quale vengono distribuite le finestre, infatti, non risulta seguire un andamento regolare ma le vede disporsi in coppia, rappresentando di fatto carattere di unicità per il palazzo, rispetto agli altri citati, nei quali, invece, la collocazione delle finestre genera un ritmo regolare, distribuendosi ad egual distanza l'una dall'atra.

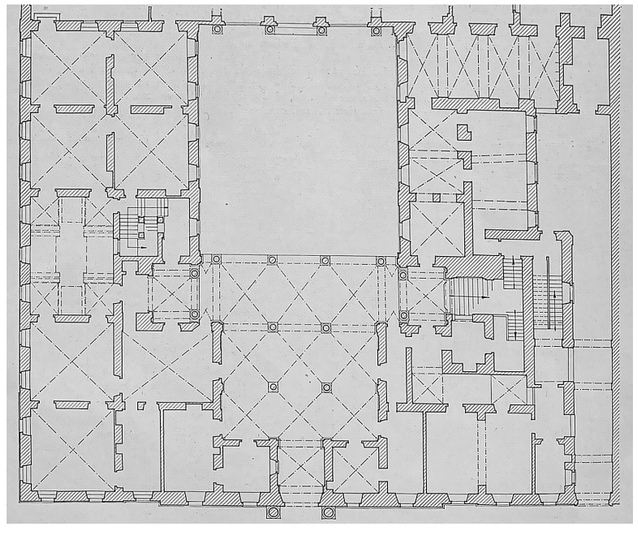
Oltrepassato l'ingresso si avrà accesso all'androne che presenta quattro colonne centrali su basamento quadrangolare, poste sullo stesso asse delle colonne del portico e alla medesima distanza dalle superfici laterali sulle quali invece, in proiezione alle colonne, compaiono delle paraste probabilmente a richiamarne la struttura decorativa. Anche in questo caso il palazzo presenta carattere di unicità. Infatti, sempre attraverso un confronto con altre dimore nobiliari coeve, come i palazzi Morozzo e Cisterna, è possibile osservare come nel caso del palazzo Lascaris la distribuzione delle colonne dell'atrio non generi un'esatta tripartizione dello spazio, al contrario genera uno spazio centrale più ampio e due laterali più stretti. Questo rappresenta carattere d'eccezione rispetto



1



2



3

fig. 36 *Confronto tra la pianta secentesca del piano terra di palazzo Lascaris (1) e quelle di altri palazzi nobiliari coevi. Nello specifico il palazzo Cisterna (2) e il palazzo Morozzo della Rocca (3).*

Fonti:

1 - *"Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

2 - CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994, p. 111

3 - DE BERNARDI FERRERO Daria, *Il palazzo Morozzo della Rocca*, Soc. ingegneri e architetti, Torino 1959, p. 10

alle modalità utilizzate nella tradizione secentesca, come osservabile nei palazzi messi a confronto dove le colonne sono equamente distribuite nello spazio così da crearne una tripartizione esatta.
Sulla chiusura orizzontale dell'androne non vengono riportate informazioni significative, tuttavia vista l'impostazione strutturale corrispondente a quella giunta fino ad oggi, è possibile avanzare l'ipotesi che fosse sormontato da nove volte a crociera, tre centrali, e sei laterali, tre per parte, di dimensione dimezzata con chiusura in corrispondenza delle paraste. Superato l'androne si accede al portico. Bisogna fare, però, una precisazione per non incorrere in errori di valutazione. Da quanto è possibile leggere dall'estimo, l'ambiente dell'androne e quello del portico vengono individuati come un unicum sotto il nome di "portico"; pertanto, se ci si accinge a consultare il documento ufficiale bisognerà fare attenzione a tale aspetto. Sul portico bisognerà fare lo stesso discorso affrontato per l'androne, ed immaginare che esso sia orizzontalmente sormontato da tre volte a crociera, carattere che può essere dato per certo perché esse sono unico elemento in grado di permettere alla facciata verso sud, quella verso il cortile, di aprirsi in tre arcate, esattamente come specificato dall'estimo: *"…la muraglia della facciata esposta a mezo giorno ove sono le tre arcade, cioè dal Pavaglione che parte da d.a facciata a laterale alla scala grande sino passate immediatamente le d.e tre arcade dalla fondamenta sino alli copi fatta rag.e alla muraglia sovra d.e colone trabucchi sessanta nove oncie quattro."*[281]
Ai lati dell'androne si posizionano gli ambienti del pian terreno dei quali non si conosce la destinazione se non di uno, posto in prossimità dello scalone, al quale nell'estimo viene assegnata la funzione di "guardarobe". Sono presenti otto ambienti, quattro per lato, a pianta quadrata e, come documentato, sormontati da volte:

> *"Piu segue altra volta della stanza ivi attinente tra il portico e strada trabucchi sei piedi due oncie tre. Piu segue altra volta tra il portico e scala grande trabucchi sei oncie dieci. Piu la volta al med.o piano di terra della stanza tra d.a scala e Capucine trabucchi sei piedi quattro."*[282]

281 *Ibidem.*
282 *Ibidem.*

L'estimo delle volte al pian terreno fa riferimento solo a quelle dei quattro ambienti a sinistra dell'androne, ma essendo l'impianto esattamente simmetrico si può presupporre che anche gli ambienti a destra siano trattati allo stesso modo.
A sinistra del portico si apre lo scalone monumentale che nella primitiva conformazione si presenta a doppia rampa, la stessa conformazione che manterrà fino ai nostri giorni, permettendo il collegamento tra gli ambienti del piano terreno e quelli del piano nobile. Di quest'ultimo, come già sopra detto, non si è pervenuta alcuna pianta ma è possibile immaginare che sia allo stesso modo impostato. Quindi l'ipotesi è che dallo scalone monumentale si abbia accesso alla galleria prospettante verso il cortile interno in corrispondenza del portico, così come è possibile osservare in altri palazzi torinesi dello stesso periodo. Da questo ambiente si avrà accesso al salone d'onore, a tutt'altezza come si può osservare dalla pianta del piano superiore, dal quale sarà poi possibile accedere agli appartamenti posti ai suoi lati. Sul fronte prospettante verso la via principale, invece, è possibile ipotizzare che si aprisse in un balcone, come nell'impostazione odierna, vista la presenza delle due colonne ai lati del portale d'ingresso solitamente inserite per sorreggere una balconata.
Nell'osservare la pianta del piano superiore, l'ultimo prima delle soffitte essendo il palazzo tre piani fuori terra in accordo con gli editti ducali del tempo, poche sono le informazioni che si possono aggiungere. All'interno dell'estimo questo piano non viene menzionato, ma si può presuppore fosse destinato ad ambienti secondari e alloggi per la servitù, così come accadeva per altri palazzi. L'accesso a questo piano era, inoltre, consentito da una scala secondaria situata in opposto allo scalone d'onore, a destra del portico al pian terreno.
Maggiori informazioni sono, invece, riportate per quanto riguarda il piano interrato. Anche questo si presenta seguendo la stessa impostazione dei restanti piani, con un ampio spazio centrale in corrispondenza dell'androne sovrastante con nel mezzo *"…quattro pilastri* […] *che sostentano le colonne del portico".* Inoltre, tutti gli ambienti sotterranei risultano sormontati da volte a botte, tre volte per l'ambiente centrale e volta singola per ogni restante ambiente così come riportato nell'estimo:

"Piu la volta della crotta esistente in d.o Pavaglione verso le Capucine trabucchi sei piedi due oncie nove.
Piu le quattro volte delle crotte esistenti sotto alle quattro stanze tra la facciata e scala grande inclusa la muraglia fatta attorno alli buchi nelle med.e volte trabucchi venti sette piedi quattro oncie cinque.
Piu i quattro pilastri e muraglie sovra essi che sostentano le colone del portico trabucchi venti due piedi uno oncie sei.
Piu la volta d'uno mattone di ponte tra d.i pilastri sotto d.o portico trabucchi ondeci piedi quattro oncie tre.
Piu le due voltine parimente d'uno mattone di ponta latteralli a d.o portico trabucchi nove piedi cinque oncie sei.
Piu la volta della crotta sotto alla galaria avanti il med.o portico d'uno mattone di ponta trabucchi dieci sette piedi tre oncie quattro."[283]

Esterni al palazzo risultano presenti altri ambienti, confermati sia dall'estimo che dai disegni. Si fa riferimento, così come chiamati nel documento, al *"cusinotto",* alla *"stanza della bagata"* e alle *"scuderie",* che si estendono fino alla fine del cortile interno, in prossimità del lotto dei Padri della Missione.

"Piu le muraglie del cusinotto e stanza della bagata come al presente si ritrovano escluse le fondamenta vecchie trabucchi dieci sette piedi due oncie otto.
Piu la muraglia che tende dalla muraglia di cinta sino alla scudaria latterale alla strada rustica rimpetto alla dimora con i Missionari trabucchi venti uno oncie quattro.
Piu tutte le muraglie esistenti nella scudaria carrozera portico e muraglia sovra la divisoria con d.i Missionari esposta a levante escluse le fondamenta vecchie trabucchi quaranta due piedi cinque oncie sei.
Piu tutte le muraglie esistenti nella scudaria esposta a ponente con la carrozera e cucina ivi att.e e muraglia aggionta sovra la divisoria di d.i sacerdoti della Missione escluse le fondamenta vecchie trabucchi cento piedi tre oncie tre."[284]

283 *Ibidem.*

Oltre ad una descrizione della primitiva conformazione, l'estimo ci consente di entrare a conoscenza di altre informazioni. Ad esempio, come già indicato da Dina Rebaudengo, Arabella Cifani e Franco Monetti, nel testo compaiono per la prima volta due nomi legati all'azione architettonica: Domenico Bernardi e Gaspare Casagrande. Aldilà delle questioni legate all'attribuzione del progetto, delle quali si è già ampliamente trattato, l'estimo ci consente di individuare quale parte è stata realizzata da un capo mastro rispetto che l'altro. Pare, infatti, che i due abbiano insieme cominciato la costruzione della fabbrica nobiliare ed in seguito il Casagrande, per motivi non pervenuti, abbia lascito le redini del cantiere al Bernardi. A confermarci questa ipotesi sono alcune voci dell'estimo in cui le realizzazioni sono specificate come *"impresa del Casagrande",* circoscrivendo le sue opere ad una sola porzione del fabbricato, della quale non si conosce l'effettiva percentuale a lui riferita, ma si conosce invece la parte del palazzo in cui ha operato ovvero l'ala destra, quella confinate a levante con il giardino.
Purtroppo, le informazioni pervenute si esauriscono in quanto esposto, caratteri essenzialmente riferiti all'apparato architettonico del palazzo. Per quanto concerne l'apparato decorativo e di mobilio nessuna informazione è stata ancora ritrovata all'interno dei vari archivi né tantomeno preservata dalle stratificazioni del tempo e dagli eventi storici.

284 *Ibidem.*

5.4 - Il palazzo Delle Lanze, poi d'Osasio: primo passaggio di proprietà

> *"Per la presente Detto Monsignor Arcivescovo per se e suoi heredi hà dato venduto ceduto transferto e allienato dà ecc. agl'Illustrissimi Signori Carlo a Gabriella delle Lanze Conte e Contessa giugali di Sales qua presenti t accettanti per luoro ecc. tutto il corpo del suo Palazzo esistente in Città nova sotto le coherenze della strada publica per la quale si va alla Cittadella verso mezzanotte et verso levante le Madri Capucine intramediante la strada publica et verso mezzogiorno i Padri Missionari et verso ponente la Piazza di detta Cittadella con tutte le stanze e crotte a detto Palazzo adiacenti et appartenenti con il Cortile Civile esistente a mezzo giorno avanti detto Palazzo et altro Cortile ivi attinente rustico qual serve per le scuderie con le fabriche di feniere stanze e cucina esistenti a cui coherentiano detto Cortil civile e l'altro Cortile rustico sudetto et il Giardino di detto Palazzo verso ponente. Più altro cortile grande tenuto in affitto dall'Illustrissimo Signor Conte G. B. di Scalenghe essistente avanti detto Palazzo verso levante. Qual vendita detto Monsignor Illustrissimo Arcivescovo fa con le conditioni e riserve infrascritte et non altrimenti ne in alcun modo."*[285]

È in data 23 aprile 1672 che con queste parole ha inizio la transizione di vendita del palazzo Beggiamo in favore del conte Carlo Delle Lanze e della moglie Gabriella Mesmes di Marolles. Possiamo subito notare che il soggetto coinvolto oltre agli acquirenti sia l'Arcivescovo Michele Beggiami e non il fratello Giovanni Battista che fino ad allora ne risultava il possessore. Dallo studio dei documenti conservati nell'archivio Carron di San Tommaso si è potuta fare chiarezza sulla questione. Infatti, tra i tanti, figura un documento datato 25 febbraio 1671 in cui il Conte Giovan Battista Beggiami dichiara una cessione con clausola

285 *"Capitulazione"*, op. cit.

di *"constituto possessorio"* in favore del fratello Michele Arcivescovo di Torino. Questo avvenne perché sin dal principio, come già riportato precedentemente, l'acquisto del terreno sul quale fu edificato il palazzo avvenne su volontà e per mano economica dell'Arcivescovo e non del fratello, al quale lo aveva intestato per via di questioni burocratiche per le quali non *"haveva ancora ottenuta la facoltà di testare et stava perplesso di quello dovesse fare, ma poi risoluto di fabricare, come ha fatto et la fabrica si è fatta tutta a sue spese e delle sue proprie entrate"*[286]. Con il documento del 1671 Giovan Battista dichiara riconoscenza nei confronti del Monsignore che per tutta la vita ha speso i suoi guadagni per consentire a tutti i suoi famigliari un'esistenza di agi all'interno del palazzo, che *"con bontà li ha mantenuti et mantiene tutti con la servitù necessaria"*[287]*. E'* per questo che decide di cedere a lui tutti i suoi averi diciarando *"con giuramento d'esso prestato toccatasi la Croce a modo de S.ri Cavaglieri obligando per osservanza della sud.a dichiaratione et cose sovra espresse tutti li suoi beni presenti et altresi con la clausula del constituto possessorio ampliss.mo presente à quanto sovra d.o Monsig.r Ill.mo et Rev.mo Michel Beggiami Arcivescovo di Torino per se suoi heredi et successori".*[288]

Sul perché l'Arcivescovo Michele Beggiamo abbia deciso di vendere il suo palazzo non si hanno precise documentazioni. Quello che si ipotizza è che necessitasse di denaro in seguito all'inizio dei lavori di costruzione del secondo palazzo, posto sull'angolo della stessa isola, tra via dell'Arsenale e via Alfieri, denaro necessario per terminarlo e fare di quello la dimora della sua famiglia. A supportare questa ipotesi è una clausola contenuta nello stesso documento del 23 aprile in cui il conte Beggiamo consentiva la vendita previa concessione di poter restare in possesso del suo appartamento per altri quattro anni:

> *"Più oltre detto prezzo in riguardo della presente vendita puotrà detto Monsignore Arcivescovo e suoi tener e posseder per se o per altri l' appartamento del Palazzo*

286 *"Dichiarazione del conte D. Giovanni Battista Beggiami a favore di Mons.re Arcivescovo."*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1192.

287 *Ibidem.*

288 *Ibidem.*

tenuto hoggidì dall'Illustrissimo Signor Conte Don Gio Batta suo fratello e l'Illustrisimo Signor Conte di Desana d'alto in basso con una scuderia fenera e rimessa di carossa per anni quatro prossimi comminciandi da S.Michele prossimo finiendi in simil giorno senza pagamento alcuno di fitto e insieme puotrà durante detto tempo di quatto Anni golder la mettà del Giardino come sopra venduta a detti Signori Conti di Sale, con la perceptione de frutti."[289]

Questa clausola, come sottolineano anche Cifani e Monetti, avrebbe consentito ai Beggiamo un periodo in cui essere al *"riparo". "Avrebbero infatti avuto a disposizione tutto il tempo necessario per portare a termine il loro palazzo e prendervi alloggio".*[290] Aggiungerei che oltre al tempo avrebbero ricevuto anche un respiro economico, sia dovuto alla vendita del palazzo ma anche al fatto di non dover pagare alcuna somma per poter restare ad alloggiare in un ambiente nobile, così come poter continuare a usufruire del tornaconto economico della metà del giardino che rimarrà in loro possesso.

Il documento del 23 aprile 1672 è importante non tanto per il fatto che segni concretamente l'inizio della transazione del palazzo in favore dei Delle Lanze, ma perché ne influenza fortemente quelli che potrebbero essere i suoi sviluppi architettonici. È infatti all'interno di questo documento che figurano una serie di clausole, oltre a quella già citata, che impediscono ai nuovi acquirenti di poter costruire più di quanto i Broglia avessero pattuito con i Beggiamo nel 1665, per non incorrere in una non osservanza di quel patto che avrebbe garantito ai Broglia di non far oscurare il proprio palazzo da altre costruzioni. Questa rappresenta, infatti, la prima clausola della capitolazione nella quale si legge:

"Primo che nel Cortil grande esistente avanti detto Palazzo verso levante detti Illustrissimi Signori Conti Giugali Sale non puossino farvi altra magior fabrica di quella che di presente si ritrova alla forma del contratto passato con gl'heredi

289 *"Capitulazione", op. cit.*

290 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 33.

dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte Broglia per instromento delli 27. Genaro I665. rogato al nodaro Voletto ivi presentato da detto Monsignore Illustrissimo Arcivescovo e per detti Illustrissimi Signori Conti letto e com 'han detto ben inteso."[291]

Anche le seguenti clausole risultano influenzare una possibile evoluzione architettonica in quanto sanciscono cosa venga venduto e cosa rimanga di proprietà dei vecchi possessori. Infatti, tra le pertinenze che restano in possesso del Monsignor Arcivescovo di Torino vi erano: il pozzo esistente nel cortile verso levante; la fabbrica della scuderia e il fienile; il muro divisorio con le attinenze a mezzogiorno; il Trincotto e la fabbrica in esso esistente; infine, la corte delle galline. Vengono anche segnalate alcune indicazioni da rispettare in merito a possibili interventi come aperture di nuovi ingressi ed altro, per far sì che in alcun modo questi possano influenzare negativamente le pertinenze in possesso dell'Arcivescovo. Questo chiaramente determinava il non essere né in pieno possesso dell'intero edificio né della facoltà di libero intervento, limitandone di conseguenze eventuali azioni costruttive.

Il 23 agosto 1673 il conte Giovan Battista Beggiami venne a mancare sancendo, così, la fine della presenza fisica della famiglia dei Beggiamo all'interno del palazzo. Se fino a questo momento le figure principali delle vicende erano state l'Arcivescovo e suo fratello che prestavano il loro nome all'identificazione del palazzo, per le nuove vicende segnate dalla nuova proprietà, nonostante il nome fosse quello del conte Delle Lanze non fu lui ad occupare la scena di protagonista in questa nuova storia. Infatti, figura principale sarà quella della moglie Gabriella Mesmes di Marolles. La sua storia si intreccia fortemente con quella del palazzo e sul futuro passaggio di proprietà dello stesso. A soli quattordici anni rimase orfana sia del padre, Francesco Mesmes signore di Marolles, sia della madre, Francesca. Fu allora che la giovane Gabriella divenne "figlia d'onore" della duchessa Maria Giovanna Battista di Nemours, carica che gli consentì di incrociare sul suo cammino la figura del duca Carlo Emanuel II che a lei porse particolari

291 *"Capitulazione", op. cit.*

attenzioni che cambiarono in modo particolare il corso del suo futuro. È infatti nell'autunno del 1667 che le particolari attenzioni del duca nei suoi confronti, che da quanto riferito da fonti del tempo erano da lei corrisposte, portarono come frutto una gravidanza. Per non mettere a rischio gli equilibri sociali e politici che la notizia di un figlio illegittimo poteva minare, Gabriella fu presto promessa in sposa al conte Carlo delle Lanze ed il figlio fu a lui riferito con il nome di Carlo Agostino Francesco Delle Lanze. Questi furono gli avvenimenti che permisero di far interfacciare la storia di Gabriella, ormai contessa di Sales, con la storia del palazzo Lascaris. [292]

Gabriella Mesmes di Marolle abitò nel palazzo per ben 57 anni, e fu lei a seguirne tutte le vicende amministrative, dall'acquisto dai Beggiamo alla successiva vendita ai Carron di San Tommaso. È infatti in questo stesso palazzo che la contessa dovette affrontare gioie e dolori che la determinarono come unica erede della fabbrica signorile. Infatti, il 12 giugno 1675 Carlo Emanuele II, con il quale pare non abbia mai interrotto la sua relazione, venne a mancare prematuramente; dopo soli tre anni, il 17 dicembre 1678, venne a mancare anche il marito Carlo delle Lanze lasciando vedova l'ancora giovane Gabriella ed orfani di padre i due figli. Ma non solo. La contessa di Sales si trovò costretta ad affrontare la morte del figlio secondogenito, Vittorio, deceduto il 18 dicembre 1683. [293]

Durante la sua permanenza nella dimora il nome che identificava la costruzione cambiò ben due volte. Del primo sotto il nome "Delle Lanze" si è già parlato. Il secondo derivò dal nuovo matrimonio della contessa con il conte Giacinto Scaglia di Verrua, avvenuto il 28 novembre 1687. Il conte di Scaglia, chiamato anche conte *"d'Ozà",* d'Osasio, donò il suo nome al palazzo che venne identificato come palazzo d'Osasio.[294] Da questo secondo matrimonio venne alla luce un figlio, Giuseppe Augusto Francesco Antonio, in data 30 agosto 1693, destinato a ricevere in eredità il palazzo. Il bambino, sfortunatamente, morì dopo poco meno

292 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 35-36;
BIRAGHI, GARBARINO, TIBONE, *op. cit.* p. 33-34.

293 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 38.

294 Ivi, p.39.

di un anno, il 9 agosto 1694, per cause naturali.[295] Nelle trattazioni in riferimento agli ereditieri del palazzo non si è mai fatto il nome di Carlo Francesco Agostino, figlio illegittimo di Carlo Emanuele II, unico figlio ancora in vita della contessa. È infatti da un approfondimento dei documenti d'archivio presso la fondazione Cavour che se ne può subito capire il perché. La contessa aveva nel tempo concesso numerosi prestiti al figlio che poche volte erano stati, però, onorati. È stata così decisione della stessa contessa di non concedere più alcuna eredità al figlio. Da quanto testimoniato nel documento datato 10 luglio 1693, il conte Carlo Francesco Agostino non era d'accordo con la decisione della madre e rivendicava il diritto di ereditare l'intero complesso in quanto unico beneficiario ancora in vita. Si apri così una transizione che vide Gabriella, ormai marchesa di Caluso, divenire unica detentrice del palazzo con annesso spazio di pertinenza del giardino.[296] Infatti, nel documento si legge:

> *"Transazione tra la contessa Gabriella Marolles e il conte Francesco Agostino Delle Lanze, madre e figlio, per cui è stato aggiudicato alla contessa, per le sue ragioni dotali, tutto il palazzo e giardino di Torino, Città Nuova, verso la Cittadella."*[297]

Del mezzo secolo in cui la contessa Gabriella Mesmes di Marolles abitò il palazzo non risultano, ad oggi, documenti riguardanti interventi architettonici. Si presume, infatti, che il palazzo conservò la sua struttura secentesca, soprattutto per via delle numerose clausole legate all'atto di vendita dello stesso e delle quali abbiamo già parlato. Come riporta Dina Rebaudengo nel suo volume monografico sull'isola di Santa Francesca, però, in quegli stessi anni proprio quest'ultima, l'isola, fu interessata da due avvenimenti di mole importante che apportarono

295 *Ibidem.*

296 *"Transazione tra la contessa Gabriella Marolles e il conte Francesco Agostino Delle Lanze, madre e figlio, per cui è stato aggiudicato alla contessa, per le sue ragioni dotali, tutto il palazzo e giardino di Torino, Città Nuova, verso la Cittadella."*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1200.

297 *"Transazione", op. cit.*

numerosi danni agli edifici presenti su di essa.[298] Si fa riferimento a due fulmini dei quali il primo caduto in data 9 agosto 1695, che causò dei danni minori, mentre il secondo caduto in data 20 agosto 1698, che provoco danni ben più importanti avendo colpito una polveriera della cittadella causandone lo scoppio della stessa.
Come si può leggere nei documenti che testimoniano tali avvenimenti, conservati nell'Archivio dei Padri della missione a Torino, viene specificato che gli edifici nell'intorno vennero tutti interessati da tale esplosione, i quali riportarono ingenti danni:

> *"La mattina de' 20 Agosto 1698 due ore prima dell'alba cadde un fulmine nel Magazzeno della polvere, che scoppiò in aria con grave danno delle Case circonvicine, massime della nostra che tutta si rissenti ed anche in parte s'apprì nelle volte de' corridori in quasi tutte le porte e finestre delle camere, ed il tetto pure si era sconquassato minacciando rovina."*[299]

Risulta facile immaginare che, se il complesso dei Padri della missione fu così danneggiato da tale esplosione, lo fosse stato anche il palazzo, all'ora d'Osasio, almeno in minima parte. Fatto sta che di eventuali ricostruzioni o restauri dovuti a tale esplosione non risulta alcuna documentazione ufficiale riguardo la fabbrica che si sta analizzando, bisogna dunque che l'ipotesi avallata rimanga tale finché non vi saranno nuove documentazioni al riguardo.
La storia secentesca del palazzo si accinge a giungere al termine, ma per farlo interesserà ancora i primi anni del Settecento. Il 12 ottobre 1718 il conte Giacinto Scaglia venne a mancare dichiarando erede universale di tutti i suoi averi, mobili ed immobili, la moglie Gabriella, con testamento datato 7 luglio 1712 nel quale si legge:

> "In tutti li miei beni tanto mobili, che stabili, et qualsivoglia sorte, e natura, raggioni et attoni ovunque siano, e ritrovar

298 REBAUDENGO, *op. cit.*, p. 33.

299 *"Libro delle Missioni dal 1729 al 1776"*, vol. II, Archivio Padri della Missione, 20 agosto 1698, Torino.

> si possano, miuni riservati, et esclusi, instituisco, nomino, et voglio che sij mio erede universale la dilettissima mia Signora Consorte D. Gabriela Cattarina di Marole Marchesa di Caluso, quale voglio possa valersi d'ogni raggione di separatione, e detrattioni [..]. Più che possa valersi d'ogni sorte di danaro contante Mobili argenterie, carrozze, vettovaglie, suppellettili d'ogni sorte [..]. E di tutto quanto sovra puotrà detta Signora Mia Consorte. Erede Universale valersene senza veruna dependenza da chi sij sij lo creda di Suo bisogno".

Unica ereditiera, Gabriella Mesmes di Marolles in data 6 agosto 1720 vendette il suo palazzo a Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso, sancendo la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova storia per la fabbrica nobiliare. Tuttavia, la marchesa di Caluso continuò ad abitarci fino alla sua morte, avvenuta all'età di settantotto anni il 22 febbraio 1729.[300]

300 REBAUDENGO, *op. cit.*, p. 36.

CAPITOLO 6

LE VICENDE NEL XVIII SECOLO

6.1 - Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso: uno sguardo al palazzo nei primi anni del Settecento

"L'anno del Signore n.o Giesù Christo corrente doppo sua salutifera natività mille settecento vinti la decima terza indittione, et alli sei del mese d'Agosto fatto nell'Ill.ma Città di Torino in una stanza al piano nobile dell' infrascritto Palazzo posto sotto la Parochia di Sant' Eusebio nel Cantone di Santa Francesca avanti me nod.o Colegg.o Sott.to, et alla presenza dell'Ill.mo Sig.i Conte Carlo Odoardo Filippa d'Ussol, del MM.re S. Gio. Benedetto Cravesana nod.o Colegg.o, et del S.r Gioseppe Borel testimonij sufficienti richiesti, et alle cose infrascritte astanti. Ad ogn' uno sia manifesto, che ivi alla presenza di me nodaro Colegg.o, e d.ti Testi infrascritti costituita personalmente l'I.ma S.ra Marchesa di Caluso D. Gabriela Cattarina De Mesme De Marole vediva in primo luogo del fu Ill.mo S.r Conte di Sales Carlo delle Lanze, et in secondo del fù Ill.mo S.r Conte Giacinto Scaglia di Verua March.e di Caluso, La quale di sua libera, e spontanea volontà per lei, suoi S.i heredi, e successori hà venduto, ceduto, transferto, alienato, e rimesso, come per virtù di questo publico Instromento, vende, cede, transferisce, aliena, e rimette à S.E. il Sig.r Marchese D. Giuseppe Gaetano di San Thomaso Cavag.re del Supremo Ordine della SS.ma Annunciata, Cavag.re Gran Croce, e Ministro di Stato di S.M. qui presente stipulante, et accettante per se, suoi SS.ri heredi, e successori, tutto il corpo del suo Palazzo con Giardino, Corte rustica, Rimesse, Scudarie, e fenere, con' altra Corte grande dal canto verso Levante posto nella presente Città".[301]

301 *"Acquisto del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso dalla marchesa di Caluso Gabriella Caterina de Mesmes de Marolle, vedova in prime nozze del marchese Carlo Delle Lanze e in seconde del conte Giacinto Scaglia di Verrua, di tutto il palazzo, giardino, corte e pertinenze situato in Torino, cantone di Santa Francesca, per il prezzo di 150.000 lire. Capitoli convenuti a parte tra il marchese di San Tommaso e la marchesa di Caluso (Torino, 6 agosto 1720."*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1202.

Con queste parole ha inizio l'atto di vendita del palazzo d'Osasio, già prima Beggiami e poi delle Lanze, che vede coinvolti l'ultima detentrice Gabriella Mesmes di Marolles Marchesa di Caluso e il nuovo acquirente Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso. In data 6 agosto 1720 il palazzo diveniva ufficialmente proprietà del conte Giuseppe Gaetano dando il via ad una lunga permanenza della famiglia Carron all'interno della fabbrica nobiliare. Sarà, infatti, per un lungo periodo di 120 anni che, per quattro diverse generazioni, il palazzo resterà di proprietà della stessa famiglia e con il nome della stessa verrà identificato. [302]
Come si legge nell'atto di vendita, il palazzo viene venduto interamente con l'annesso giardino, la corte rustica, le rimesse, le scuderie e i fienili. Questo segna la definitiva cessazione della proprietà per conto della marchesa di Caluso, ma non segna la fine della sua permanenza nella casa. Infatti, nel documento figura tra le varie clausole una per la quale Gabriella Mesmes di Marolles, insieme ai suoi domestici, continuerà ad abitare una parte del palazzo:

> *"Riservandosi detta S.ra Marchesa pendente la di lei vita, et un mese doppo il suo decesso, per comodo de suoi domestici, l'habitatione per lei, e detti suoi domestici delli appartamenti, membri, e pertinenze, che restano à mano sinistra entrando nel sudetto Palazzo comprensivamente alla Corte verso Levante, ad esclusione però delle due camere esistenti all'ultimo piano 4°, e delle due crotte, che restano sotto le due camere laterali all' atrio à mano sinistra entrando in detto Palazzo, del che tutto detto S.r Marchese potrà valersene come meglio gli parerà."*[303]

Da quanto leggiamo, la marchesa si riserva una buona parte del palazzo, quella e sinistra entrando dal portale d'ingresso principale: un appartamento disposto su più piani, dalle cantine al terzo piano fuori terra, compreso il mezzanino prima del piano nobile, ed esclusi alcuni ambienti del piano interrato e dell'ultimo prima delle soffitte.

302 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 49.

303 *"Acquisto del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso", op. cit.*

Inoltre, nel documento viene indicato, anche, che potrà continuare ad usufruire degli spazi di rappresentanza come il salone d'onore. Il conte Carron di San Tommaso dovrà attendere quasi un decennio prima che il palazzo possa essere pienamente in suo possesso. La marchesa di Caluso muore nel suo appartamento il 22 febbraio 1729.
Il marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso risiedette nel palazzo per circa 28 anni insieme alla moglie Vittoria Teresa Saluzzo di Valgrana che aveva sposato già nel 1702. Dal loro matrimonio nacquero otto figli dei quali il primogenito era Giuseppe Vittorio Amedeo, che ritroveremo più avanti in quanto futuro ereditiere sia del titolo del padre che del palazzo.
Di questa prima fase in cui la fabbrica nobiliare fu di proprietà dei Carron di San Tommaso, che si conclude con la morte del marchese il 12 marzo 1748, non sono sopraggiunte documentazioni riguardanti eventuali variazioni costruttive apportate al palazzo. Si può, certamente, immaginare che vi fossero stati degli ammodernamenti interni, se non negli appartamenti ancora occupati dalla marchesa di Caluso, almeno nella restante parte del palazzo abitata dai nuovi proprietari, per via dei gusti che mutavano velocemente anche in relazione al cambio del secolo avvenuto da poco tempo. Tuttavia, risulta impossibile avanzare delle ipotesi in mancanza di documentazioni in grado di indirizzare la ricerca. Un inizio in questa direzione risulta essere un documento datato 1740, per la prima volta pubblicato da Arabella Cifani e Franco Monetti nel loro volume monografico sul palazzo[304], contenente *"l'inventario di tutti i mobili, argenteria, arame, stagno, libri, e lingeria di S.E. il signor marchese di San Tommaso".*[305] L'inventario ci permette di ricostruire un'immagine generale di come potevano essere arredati gli ambienti del palazzo, senza però poterne distinguerne l'arredamento di un ambiente piuttosto che un altro, né tantomeno ricostruirne una successione degli spazi in funzione degli arredi, tranne in alcuni singoli casi per i quali ad un determinato elemento è specificato il luogo d'appartenenza. Ad aprire l'inventario è l'elenco delle numerose

304 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 225-226.

305 *"l'inventario di tutti i mobili, argenteria, arame, stagno, libri, e lingeria di S.E. il signor marchese di San Tommaso esistenti nel palazzo di Torino, alla cassina di Pozzo di Strada et nel Castello di Sommariva di Perno, et altri luoghi.",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1314.

"*Tavole"* presenti nel palazzo. Tra queste se ne possono già distinguere quelle presenti nell'appartamento del Marchese: *"Due Tavole d'ebano grandi con piedi intagliati, e dorati esistenti nella Camera di S.E. il Signore Marchese"*[306]*;* quelle presenti nella camera della Marchesa: *"Altre due Tavole piccole intagliate, e dorate esistenti nella Camera di S.E. la Signora Marchesa"*[307]*;* ed anche quelle presenti nell'appartamento al pian terreno: *"Altre due Tavole di marmore con piedi di legno intagliati, e coloriti di grigio".*[308] Seguono poi le descrizioni di altre posizionate in tutto il palazzo in ambienti non specificati. Dalle descrizioni delle tavole se ne può comprendere il valore e la preziosità, caratteri che venivano trasmessi in modo direttamente proporzionale alla fabbrica nobiliare. Da queste prime informazioni si può, senza dubbio, dedurre che l'appartamento dei marchesi si trovasse al piano nobile, conformemente a quella che era la collocazione di tale ambiente nella tradizione dei palazzi barocchi torinesi, e che questo si estendesse solo su tale piano essendo specificato che al pian terreno si trovasse un altro appartamento. Differentemente da quello che accadeva per gli ambienti abitati dalla fu marchesa di Caluso, che si estendevano su più piani. L'inventario prosegue con la descrizione dei *"Burrò esistenti nel Palazzo".* Questi erano delle antiche scrivanie particolarmente decorate e impreziosite. Infatti, dalla descrizione se ne può comprendere tale preziosità dai materiali utilizzati per la loro realizzazione, dai pregiati legni per la loro struttura, opportunamente intagliati, all'utilizzo della madreperla per la loro decorazione.

Segue, poi, un lungo elenco dei quadri che adornano il palazzo, fino ad arrivare alla descrizione delle *"Tappezzerie",* tra le quali figurano i pezzi di maggior pregio dell'intera fabbrica, ovvero l'insieme di arazzi fiamminghi presenti in alcuni ambienti. Tra queste ne viene descritta una come "la più preziosa", situata nella camera della marchesa: *"Tappessaria di Fiandra d'Artemisia della più bella, che serve nella Camera di S.E. la Signora Marchesa di S. Tomaso".*[309] Come descritto dall'inventario, questa si componeva di cinque pezzi, simili nelle

306 *"l'inventario di tutti i mobili", op. cit.*

307 *Ibidem.*

308 *Ibidem.*

309 *Ibidem.*

loro dimensioni, rappresentanti la storia di Artemisia. Altri arazzi adornavano il palazzo e narravano con le loro raffigurazioni diverse storie, dalla favola di Faetone alla storia di Mosè e ancora dalla favola di Diana alla storia di Giuseppe il Casto.

Questo inventario ci permette, dunque, di rievocare un'immagine di quello che era l'impianto decorativo del palazzo, dalle eleganti tavole intagliate ai preziosi bureaux inseriti in una scenografia in cui i protagonisti erano i numerosi quadri e i preziosi ed eleganti arazzi appesi alle pareti. Come sottolineano i primi studiosi dell'inventario, il palazzo risultava presentarsi *"meraviglioso"*, con il fine di *"sprigionare tutto il fascino della grandeur dei Carron di San Tommaso, ricchissimi e legati a doppio filo alla corte sabauda: fu certo questo l'apice decorativo dell'edificio, il punto del suo massimo splendore".* [310]

6.2 - Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso: il prolungamento della manica di ponenete ad opera dell'architetto Paolo Rocca

Alla morte del marchese Giuseppe Gaetano ad ereditare il titolo e la fabbrica nobiliare fu il primogenito Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso conosciuto anche come conte d'Avigliana. Lo stesso anno della morte del padre sposò Cristina Margherita di Piossasco Feys con la quale abitò il palazzo per circa 28 anni.[311]

Del periodo in cui la proprietà fu di Giuseppe Vittorio i documenti riportano diversi interventi che iniziano a mutare la conformazione strutturale del palazzo. Tra i primi troviamo l'intervento per il prolungamento della manica di ponente già a partire dal 1749. Le restrizioni che, però, erano state pattuite tra il 1672 e il 1674 quando il palazzo fu venduto ai delle Lanze impedivano tale costruzione. Ha inizio, così, una lite, discussa poi in senato, tra il marchese Giuseppe Vittorio ed il conte Giovanni Francesco Rombelli, nuovo proprietario del secondo palazzo fatto costruire dai Baggiamo.[312] La lite si concluse nel

310 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 51.

311 Ivi, p. 52.

312 REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976, p.45-46.

1752 a favore del marchese Carron di San Tommaso con la concessione di poter realizzare il prolungamento della manica di ponente, così come si legge nella *"convenzione seguita tra gl'Ill.mi Signori Marchese di S. Tommaso e Conte Rombelli"* datata 26 aprile 1752 e conservata presso l'archivio Carron di San Tommaso a Santena:

> *"sia qui stato assignato il Sg.r Conte Rombelli à replicare alla medesima, compensate le spese, ed essendo qualche tempo dopo profferta detta sentenza passato ad altra vita detta Sua Eccellenza Sig.r Marchese di S. Tomaso, siasi sospeso il proseguimento di detta lite sino alli trentuno Marzo millesettecento quaranta nove, nel qual giorno sia stata riassonta dall'Ill .mo Sig.r Marchese D. Giuseppe Vittorio Carrone di S. Tomaso, Primo Scudiere di Sua Altezza Reale Madama di Savoja, figlio di detta fu Sua Eccellenza Sig.r Marchese di S. Tomaso con aver proposto, senza pregiudizio d'ogni altra sua ragione, dichiararsi essergli lecito di prolungare la manica del suo Palazzo per l'estenzione del cortilotto attiguo alla manica sinistra del medesimo suo Palazzo".*[313]

Sulla paternità di tale intervento pare non esserci alcun dubbio essendo che al documento del 1752 sono allegati i disegni per il prolungamento della manica (fig. 37), pian terreno, piano nobile e piano superiore, firmati dall'architetto Carlo Emanuele Rocca. Su tale questione Dina Rebaudengo, durante l'approfondimento dei suoi studi sull'isola di Santa Francesca, porta alla luce un documento in cui viene confermata la presenza dell'architetto Rocca, ma da un elenco pagamenti risulta anche il nome di un secondo architetto: *"da una nota presentata dall'architetto Carlo Emanuele Rocca risulta che l'intervento è massiccio, con una spesa di 24.101,3 lire distribuite a mastri da muro,*

313 "*Istrumento di convenzione tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il conte Giovanni Francesco Rombelli in merito alla prelazione per l'acquisto del palazzo di Torino; allegata: Pianta della corte del palazzo proprio dell'ill. signor conte Rombelli, coll'alzata ivi delle muraglie communi tra il medesimo e l'Ill. signor marchese San Tommaso, e meglio come dal qui annesso indice (Torino 24 aprile 1752, s. Carlo Emanuele Rocha architetto, inchiostro e acquerello mm 460 x 367)*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1221.

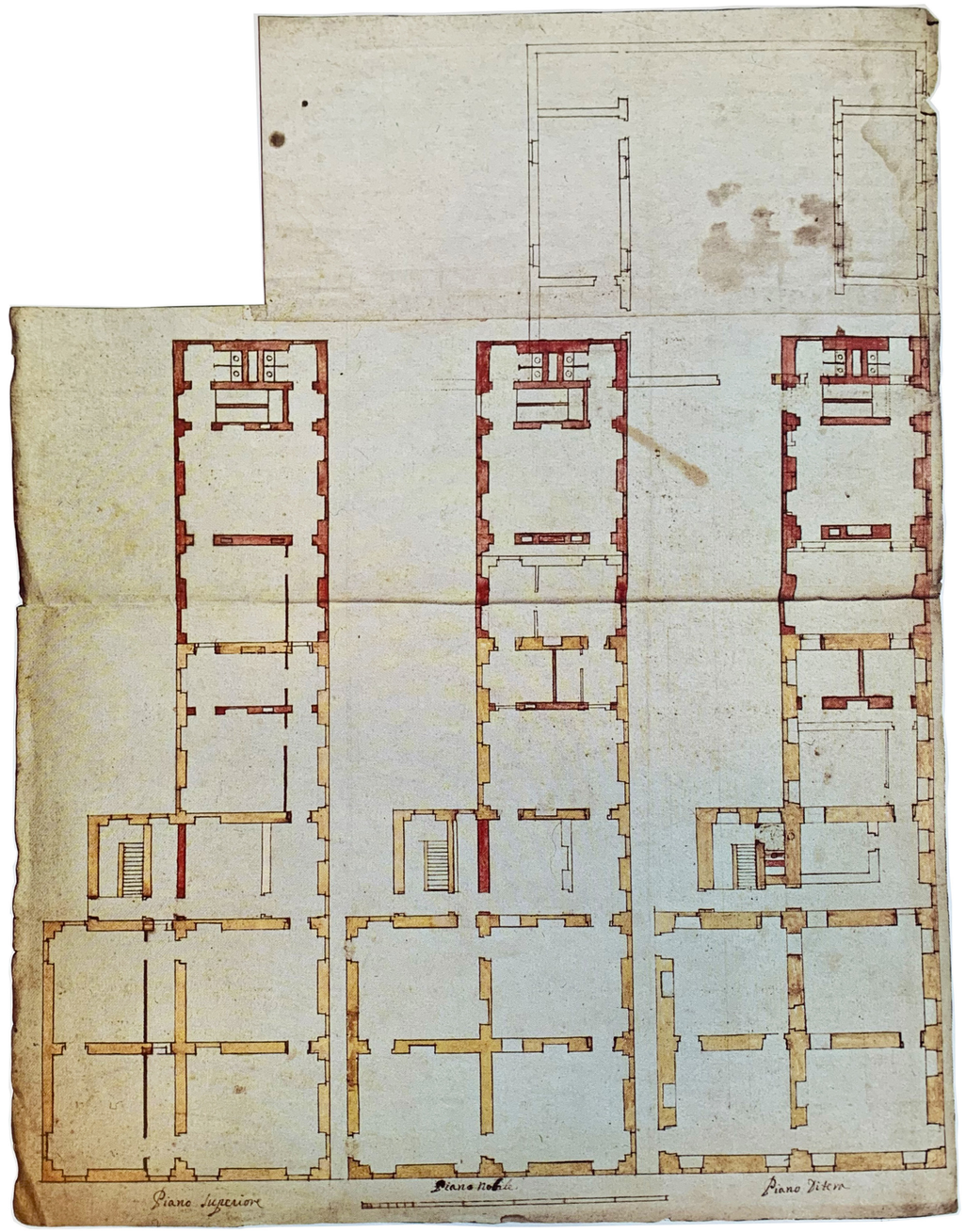


fig. 37 *Progetto per il prolungamento della manica di ponente ad opera di Carlo Emanuele Rocca: "Pianta dei piani di terra, nobile e superiore" - inchiostro e acquerello mm 505 x 385 sc. trab*

Contenuto in: "*"Pianta dei piani di terra, nobile e superiore e altra pianta del palazzo di Torino"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1238.

piccapietre, pittori, scultori, indoratori, stuccatori che hanno lavorato all'interno e all'esterno cambiando fisionomia al palazzo. Nelle tre pagine di questa nota si trova un pagamento all'architetto Giovanni Battista Borra di quarantotto lire e quindici centesimi".[314] Secondo la Rebaudengo ed altri studiosi che ne hanno seguito la linea di ricerca, l'architetto Rocca non fu, quindi, solo nella realizzazione della manica ma affiancato, in una percentuale non definita, da Giovanni Battista Broglia. Gli studi più recenti di Arabella Cifani e Franco Monetti, però, ripropongono lo studio del documento scoprendo che in realtà il pagamento di quarantotto lire e quindici centesimi effettuato al Borra non fosse riferito ad interventi legati al palazzo dei Carron di San Tommaso ma ad *"un suo intervento minore nel Palazzo Rombelli".*[315] Si esclude, così, la presenza dell'architetto Borra per la costruzione della manica, lasciando la paternità dell'intervento a Carlo Emanuele Rocca. Dall'osservazione delle piante è possibile ricostruirne gli interventi apportati alla manica, oggi non più osservabili direttamente per via delle numerose riplasmazioni, cambi di destinazione e ricostruzioni. Per quanto riguarda la parte della manica già esistente è stata variata la posizione dei tramezzi interni e conseguentemente la disposizione degli ambienti, prima suddivisa in due stanze di eguale dimensione mentre a seguito dell'intervento ne figurano una più grande ed una più piccola. Quest'ultima nel piano terra e nel piano nobile risulta ulteriormente suddiviso in due anditi di eguale dimensione, posti come spazio filtro tra la manica esistente ed il suo prolungamento. Due aperture permettono l'accesso ai nuovi ambienti, due nuovi spazi di ampia dimensione che si susseguono, chiusi sul finire della manica da un ulteriore andito e due latrine.

Gli interventi per volontà di Giuseppe Vittorio non si esauriscono con quello appena descritto. Già il 19 maggio 1756 figura un documento conservato presso l'archivio Carron di San Tommaso nel quale il marchese chiede il permesso ai padri della Missione di poter realizzare una fabbrica di piccole dimensioni in prossimità del muro di cinta. La richiesta avviene perché questa realizzazione avrebbe comportato un innalzamento del muro di confine, e come si legge nel documento tale

314 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 46.

315 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 53.

richiesta viene consentita stabilendo le dovute clausole:

> *"si dichiara lecito al prefatto Sig.r March.e di S. Tomaso di poter far alzare per la sud.a fuga et altezza la pred.a muraglia, appoggiar et infiger travi e far volta sovra la med.a con ciò però che d.a muraglia comune e divisoria sia atta a sostenere d.a maggior elevazione di nuova muraglia et in caso di pericolo di rovina debba d.o Sig.r Marchese render la med.a muraglia divisoria nel pristino stato a sue spese e che tal maggior elevazione e fuga della nuova muraglia debba considerarsi communicabile e perciò possa la pred.a Casa della Missione ove lo giudicasse spediente valersene per appoggiar, infiger o far volta si et come giudicarà opportuno".*[316]

Sulla destinazione d'uso di questa piccola fabbrica non si hanno documentazioni che possano definirla con certezza. Negli anni è stata, però, avanzata un'ipotesi accolta dai vari studiosi che hanno analizzato la storia costruttiva del palazzo. Pare che fosse stata realizzata come ripostiglio per l'attrezzatura utile per la manutenzione del giardino. Questa ipotesi deriva dal fatto che le documentazioni riportano che in data 11 agosto 1760 questa piccola fabbrica fosse stata affittata a Giovanni Battista Ellena, giardiniere del palazzo, per una quota annua di *duecentoventi* lire.[317]

L'ultimo intervento di mole importante per volontà di Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso fa riferimento alla nuova scuderia fatta costruire tra il 1765 e il 1766 dal capomastro Giovanni Pietro Fiorina e su esecuzione del progetto redatto da Bernardo Antonio Vittone. Nonostante non siano pervenuti ne disegni di progetto né tantomeno la fabbrica da poter osservare in modalità diretta, su tale costruzione è possibile dare delle coordinate ben precise grazie ad alcuni documenti conservati presso gli archivi della fondazione Cavour. In primo luogo,

316 "*Scrittura con i Padri della Missione autorizzano il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso a costruire una piccola fabbrica nel giardino del palazzo di Torino attiguo a quello di detti Padri",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1224.

317 CIFANI, MONETTI, *op. cit.,* p. 53.

figura un documento firmato dal marchese di San Tommaso e dal capomastro Fiorina nel quale vengono specificate, innanzitutto, le volontà del marchese:

> *"Avendo l'Ill.mo Sig.r Marchese D. Giuseppe Vittorio Carron di S.t Tommaso P.mo Scudiere di S.A.R.le Mad.ma di Savoia e Cavag.re della Sacra Relligione de SS.ti Morizio e Lazaro della presente Città determinato di fare construere una nova Scuderia in una parte del giardino del presente suo Palazzo secondo il disegno fatto del Sig.r Ing.re Vittone ed instruzione anche dal med.mo fatta, ed avendo ad un tal fine presi diversi partiti abbia stimato di accettare quello fatto dall'infrascritto Capo M.to Gio Pietro Fiorina, e così ha deliberato al sud.o Fiorina la provisione e fattura delli Capi seguenti s.a quali à caduno d.o partito"*[318]

Oltre alle volontà vengono indicate una serie di clausole alle quali sia il Fiorina che il Marchese dovranno attenersi: l'obbligo per il capomastro di rispettare in tutto e per tutto il progetto del Vittone; l'attenzione nell'utilizzo di mattoni di buona qualità; il compito per il Marchese di provvedere all'approvvigionamento della *ferramenta* necessaria alla realizzazione; il patto di pagare tutto il lavoro fatto dal Capomastro; così come l'obbligo di pagare l'intera somma dovuta al capomastro entro la fine dei lavori; e ancora, il compito del Marchese di procurare il legname e la *ferramenta* necessari per la realizzazione della copertura.[319] Il documento, quindi, ci dà un'idea chiara di quello che era stato l'impianto organizzativo intorno alla costruzione della scuderia senza però confermarci che la realizzazione della stessa fosse andata a buon fine. A dialogare con il documento appena descritto, è quello redatto da Bernardo Antonio Vittone in data 13 settembre 1765[320],

318 "*Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia nel giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

319 *Ibidem.*

320 "Istruzioni da osservarsi", contenuto in "*Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia nel giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

in cui vengono descritte tutte le modalità, le tecniche e i materiali da utilizzare per la realizzazione della scuderia. Contiene, dunque, le osservazioni del Vittone che il Marchese nel documento precedente chiedeva al Fiorina di rispettare. Tali osservazioni sono accuratamente descritte e si occupano di indirizzare i lavori dalle fondamenta alla realizzazione della copertura. Il documento che, però, risulta avere maggior valore a livello storico è quello datato 24 giugno 1768[321], conservato nello stesso fascicolo dei precedenti, e firmato dagli stessi, il marchese Carron di San Tommaso e Giovanni Pietro Fiorina, nel quale figurano le memorie dei lavori realizzati e dei pagamenti effettuati in merito alla costruzione della nuova scuderia. Quest'ultimo documento si riserva, quindi, l'onere di confermare l'effettiva realizzazione di quanto esposto sino ad ora.

Quella della scuderia segnò l'ultimo intervento per volontà di Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso, il primo che dopo una lunga storia di passaggi di proprietà, riuscì ad apportare delle modificazioni significative al palazzo, variando l'impostazione secentesca che fino a quel momento aveva dominato la fabbrica nobiliare. Dopo circa 28 anni dal momento in cui entrò in possesso del palazzo, il 16 febbraio 1776 il marchese muore all'età di sessant'anni. [322]

6.3 - Giuseppe Bonaventura Carron di San Tommaso: Vittone e Dellala di Beinasco per un nuovo scalone

Venuto a mancare Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso, il palazzo passò nelle mani del figlio Giuseppe Bonaventura, nato il 14 luglio 1752, appena ventiquattrenne al momento del passaggio ereditario. Nel 1777 sposò Lesbia d'Oria di Ciriè la quale lo rese padre di due figlie: Angela Cristina Casimira e Cristina Giuseppa Marianna. Quest'ultima era meglio conosciuta come Giuseppina, della quale parleremo più

Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

321 "Memoria delli lavori fatti, e fatti fare dal capo Mastro Giò Pietro Fiorino per la costruzione della scuderia, e suoi annessi et propria dell'illustrissimo Signor di San Tommaso, et nel di lui Palazzo", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

322 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 54.

avanti avendo essa avuto ruolo fondamentale nell'ultimo passaggio di proprietà in nome dei Carron di San Tommaso. [323]

La seconda metà del Settecento fu caratterizzata da equilibri economici precari che spinsero il marchese Giuseppe Bonaventura a pensare a modalità che potessero permettergli di ricevere un reddito annuo che avrebbe garantito il loro benestare economico. Testimonianza della modalità perseguita per il guadagno di questo reddito sono i documenti datati 1792[324] e 1793[325] redatti dall'architetto Francesco Paolo Rocca, il quale fu incaricato dal marchese di elaborare l'estimo di un appartamento al fine di ricavarne una fonte di reddito. È quindi questa la via scelta, destrutturare il palazzo in modo da poterne affittare una parte ad altri nobili, soprattutto in funzione della veloce crescita della città di Torino, e della popolazione che essa ospitava, che avrebbe garantito la buona riuscita dell'operazione. Con il *"Consegnamento dei beni"* datato 1793, Francesco Paolo Rocca stabiliva, in conseguenza all'estimo da lui effettuato, a quanto ammontava il prezzo d'affitto di un appartamento del palazzo:

> *"Quali membri avendo visitati, considerata la loro ampiezza, situazione ed avuto sola mente riguardo al costituente di detto Palazzo, e non compresi li ornati di cui sono decorati essi appartamenti, sono di sentimento che l'annuo equitativo fitto d'essi possa fissarsi come estimo nella somma di L. 8.150».*[326]

323 *Ibidem.*

324 "Estimo di un appartamento per ricavarne un annuo affitto", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155.

325 "Consegnamento dei beni", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155.

326 *Ibidem.*

6.3.1 - Il progetto per un nuovo scalone: il Vittone e la scala in diagonale

È in questo contesto che si collocano, con ogni probabilità, i numerosi progetti, non datati, per il ripensamento dello scalone monumentale, conservati nell'archivio Carron di San Tommaso, dei quali alcuni risultano anonimi mentre altri sono firmati da importanti architetti come Bernardo Antonio Vittone (fig. 38) e Francesco Dellala di Beinasco (fig. 39). Le modificazioni del palazzo in funzione di una maggiore fruibilità necessaria a consentire l'abitabilità di più famiglie al suo interno, aveva interessato i ragionamenti mirati ad una nuova impostazione per lo scalone che si legava alla tradizione del palazzo *"per affittamento"*, soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento. I nuovi sistemi, che prima miravano ad una impostazione dove figuravano rigidamente in successione androne, portico, scalone, galleria e salone, ora cercano di utilizzare *"il sistema formato dal portico e dalla sovrastante galleria come spazio più fruibile, sfruttando per conto l'invaso che era occupato dai gabinetti sovrapposti, chiamati camera oscura, come spazio da adibire allo scalone".*[327]

Il progetto del Vittone si distingue particolarmente per la volontà di mantenere un carattere aulico evidente coniugato ai nuovi sistemi che mirano all'abitabilità della galleria che non svolge più alcuna funzione distributiva. Questa proposta presenta caratteri atipici se si considera il suo disegno diagonale rispetto ad una generale impostazione della fabbrica estremamente dedita alla perpendicolarità e alla simmetria; tuttavia, è da riferire alla visione e ai caratteri esposti nel suo trattato e che il Vittone ritiene indispensabili per l'impostazione di uno scalone, relazionati, oltretutto, con le nuove necessità distributive. La distribuzione diagonale delle rampe può essere letta come la volontà di ricerca di quello spazio necessario affinché a *"misura della grandezza della Fabbrica siano elle piuttosto grandi"*[328], così che entrambe, fabbrica e scala, mantengano un rapporto di equilibrio dimensionale

327 COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, *L'architettura nella città*, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro*, Marsilio, Venezia 1979, p. 14.

328 VITTONE Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano 1760 (Dedalo, Roma 2008), p. 453.

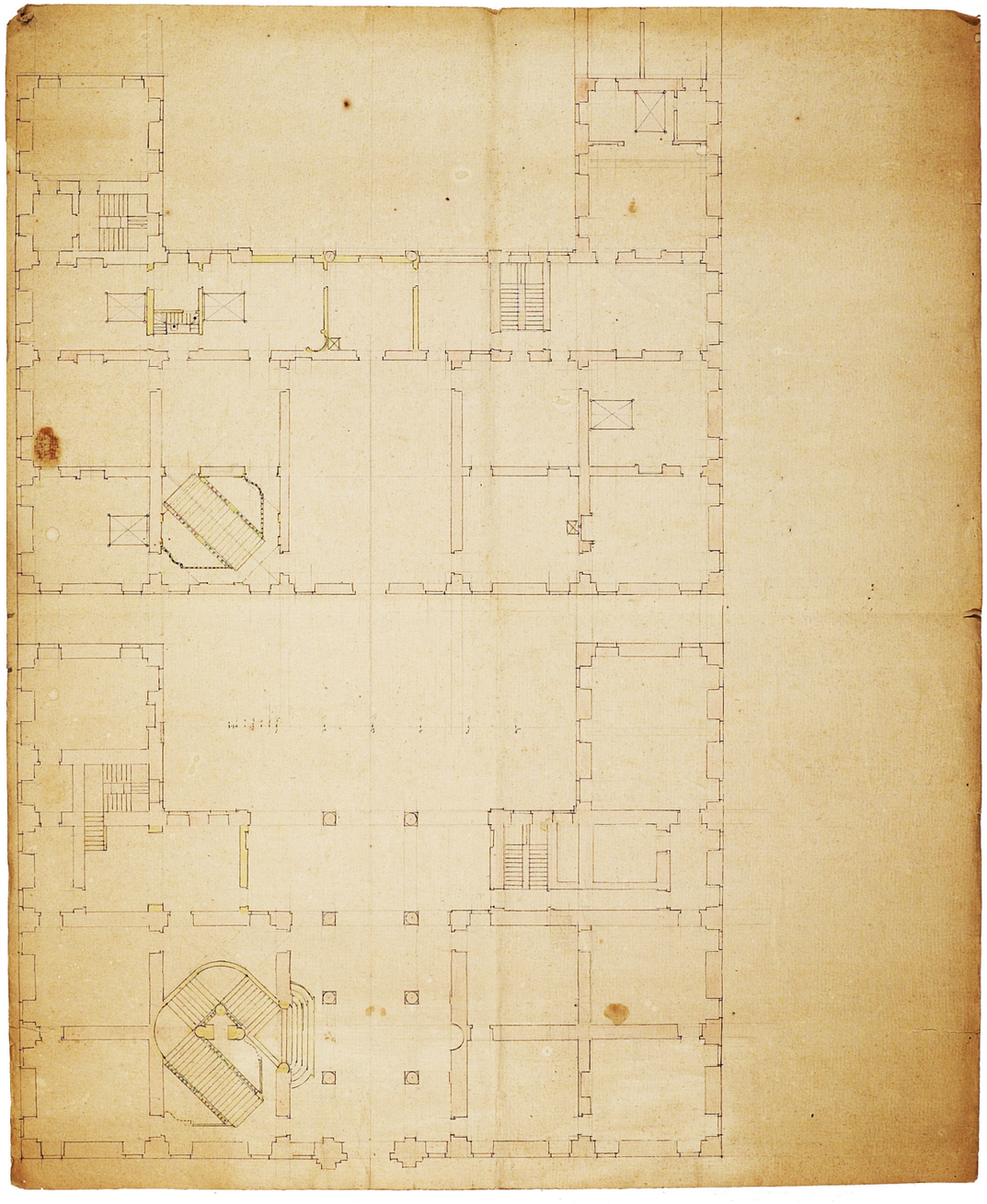


fig. 38 *Progetto per un nuovo scalone firmato da Bernardo Antonio Vittone: "Progetto per l'ingrandimento dell'appartamento d'estate cangiando il scalone et fatto dall'ingeniere Vittone" - inchiostro e acquerello mm 505 x 416 sc. trab*

Contenuto in: "*"Progetti per uno scalone nuovo e sistemazione del giardino del palazzo di Torino*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.

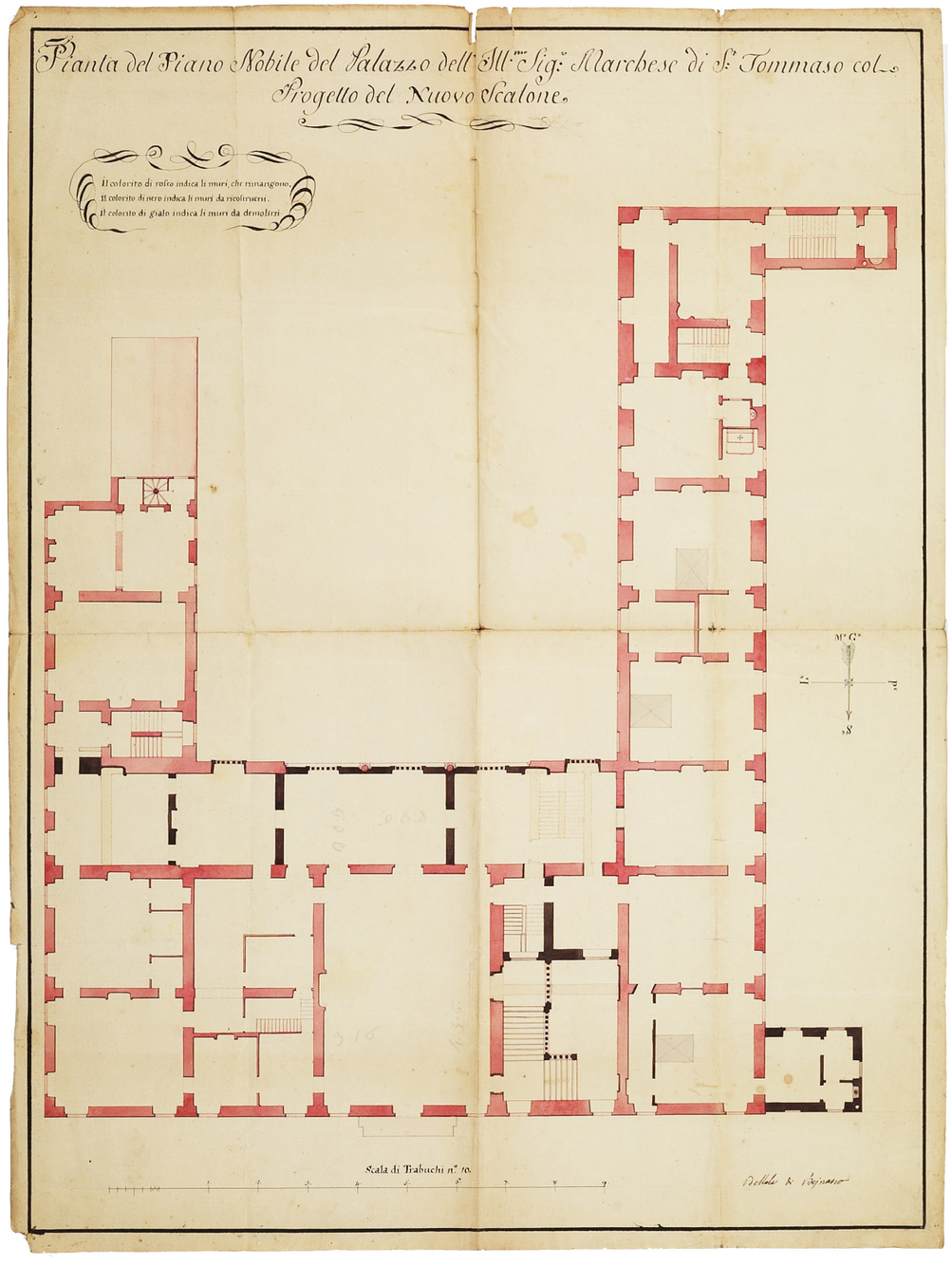


fig. 39 *Progetto per un nuovo scalone firmato da Valeriano Dellala di Beinasco: "Pianta del piano nobile del palazzo dell'illustrissimo signor marchese di San Tommaso col progetto del nuovo scalone" - s. Dellala di Bejnasco, inchiostro e acquerello mm 648 x 488 sc. trab*

Contenuto in: "*"Progetti per uno scalone nuovo e sistemazione del giardino del palazzo di Torino*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.

che nel resto dei progetti non viene rispettato, in quanto i nuovi sistemi di distribuzione vengono circoscritti in spazi piccoli e di poco respiro. Ma ancora, può essere messa in relazione anche al posizionamento dell'ingresso alla scala a confronto con l'ingresso dell'edificio. I due, secondo il Vittone, devono mantenere una giusta distanza, né troppo lontano né troppo vicino, così il suo posizionarlo nella metà sinistra dell'androne risulta la posizione ideale secondo i suoi canoni. Essendo quindi nel mezzo della parete risultava difficile pensare ad una impostazione regolare, visto anche il problema legato al sistema strutturale del palazzo che, differentemente dal progetto del Dellala, varia solo nella sezione muraria ma non nella sua impostazione. È proprio il Vittone, infatti, che nel suo trattato introduce la possibilità di ideare sistemi irregolari laddove il sito presenti particolari criticità che ne impediscono il rispetto di tutti canoni di cui il sistema necessita:

> *"e quali anche sono quelle* […] *alli 13., e 14. Della Tavola 78.* […] *Danno luogo alla formazione delle Scale di figura composta l'irregolarità, e le soggezioni, che tal volta s'incontrano nel sito, ove fi hanno ad erigere; e queste sono, che fra le altre, nel venir ideate, e constituite, la fantasia maggiormente tormentano dell'Architetto, ed ove prova fanno le difficoltà della di lui abilità , e giudicio."*[329]

Come si può vedere dai vari disegni d'archivio, la nuova impostazione settecentesca perdeva il carattere legato ad un percorso aulico che, attraverso una decorazione gradatamente studiata, permetteva al fruitore degli spazi un avanzamento nella fabbrica dettato da uno stupore crescente.
L'impostazione settecentesca mirava ad un rapporto diretto tra scalone e androne, in funzione di un maggior legame tra il percorso e la strada. Inoltre, se prima lo scalone esauriva la sua funzione nel collegamento monumentale tra pian terreno e piano nobile, ora mirava a permettere una maggiore connessione anche con i piani superiori, che avevano acquistato maggiore importanza perché non più utilizzati per il solo

329 Ivi, p. 455.

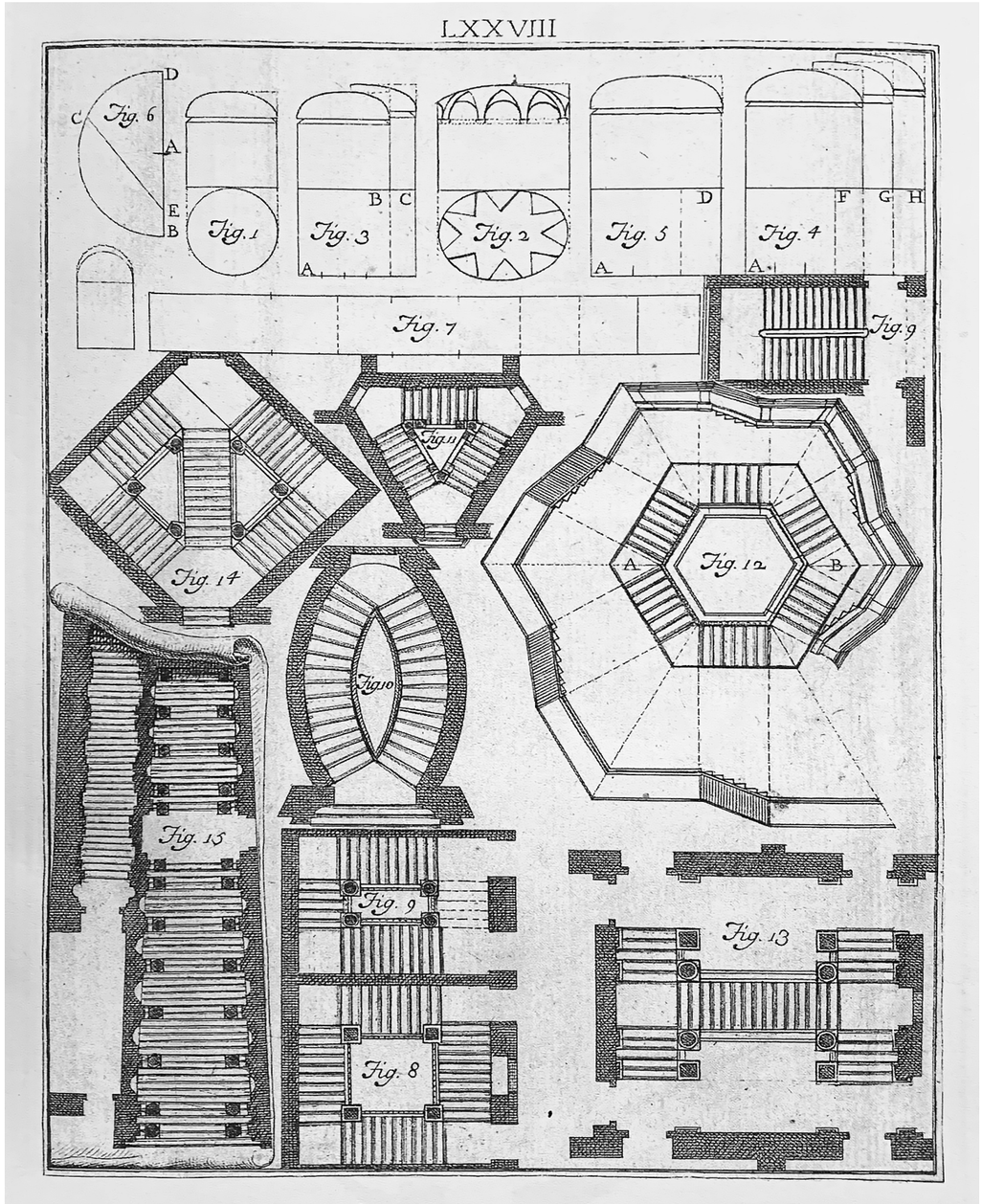


fig. 40 *Tavola 78 del trattato "Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile" di Bernardo Antonio Vittone, contenente ipotesi di impostazioni di scale tra le quali impostazioni di tipo irregolare e diagonali.*

Contenuto in: "VITTONE Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Libro III, Dedalo, Roma 2008"

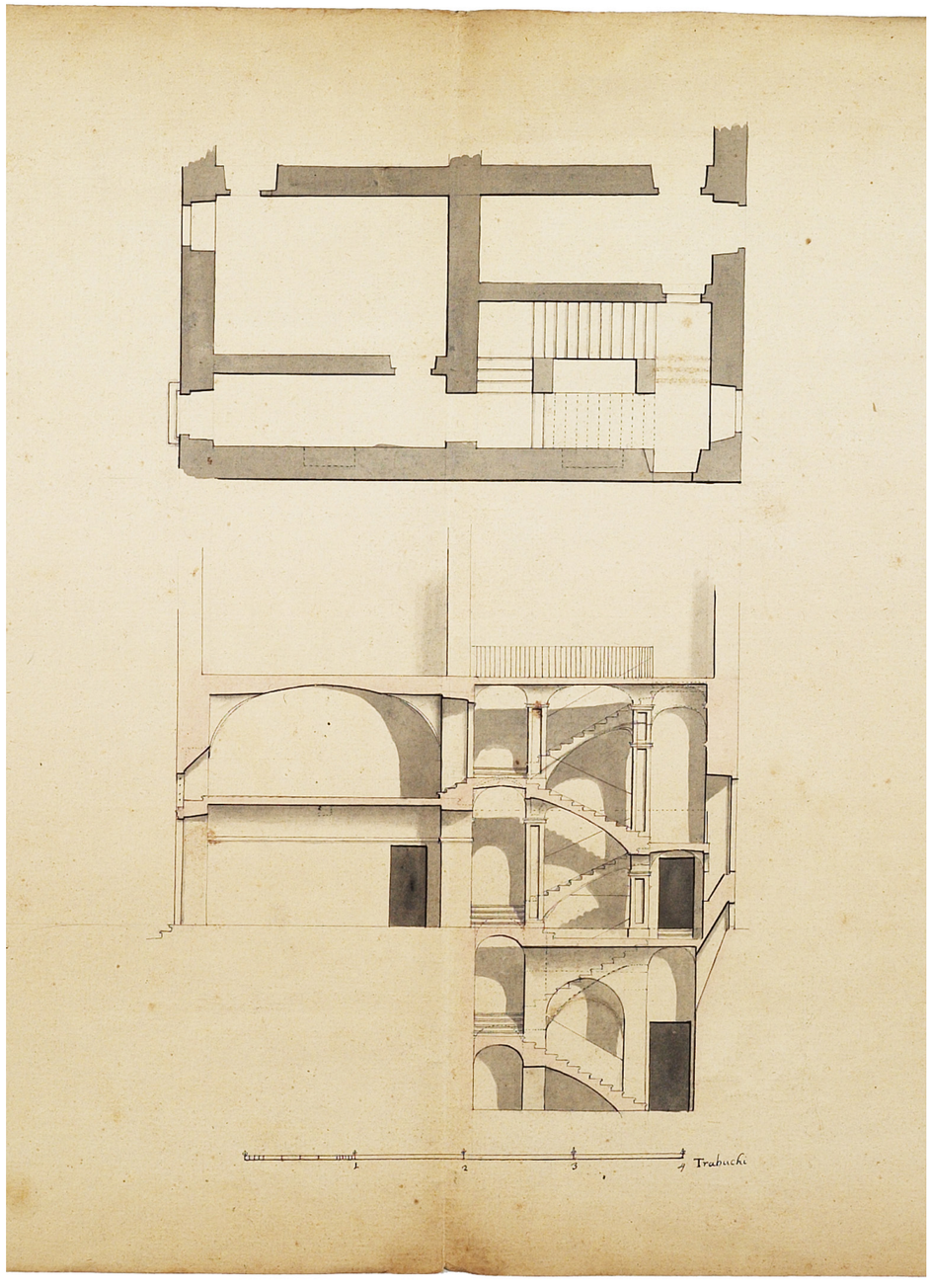


fig. 41 *"Pianta e sezione delle scale" - inchiostro e acquerello mm 380 x 488 sc. trab*
Progetto (A) per un nuovo scalone monumentale per palazzo Lascaris - senza attribuzione

Contenuto in: *""Progetti per uno scalone nuovo e sistemazione del giardino del palazzo di Torino"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.

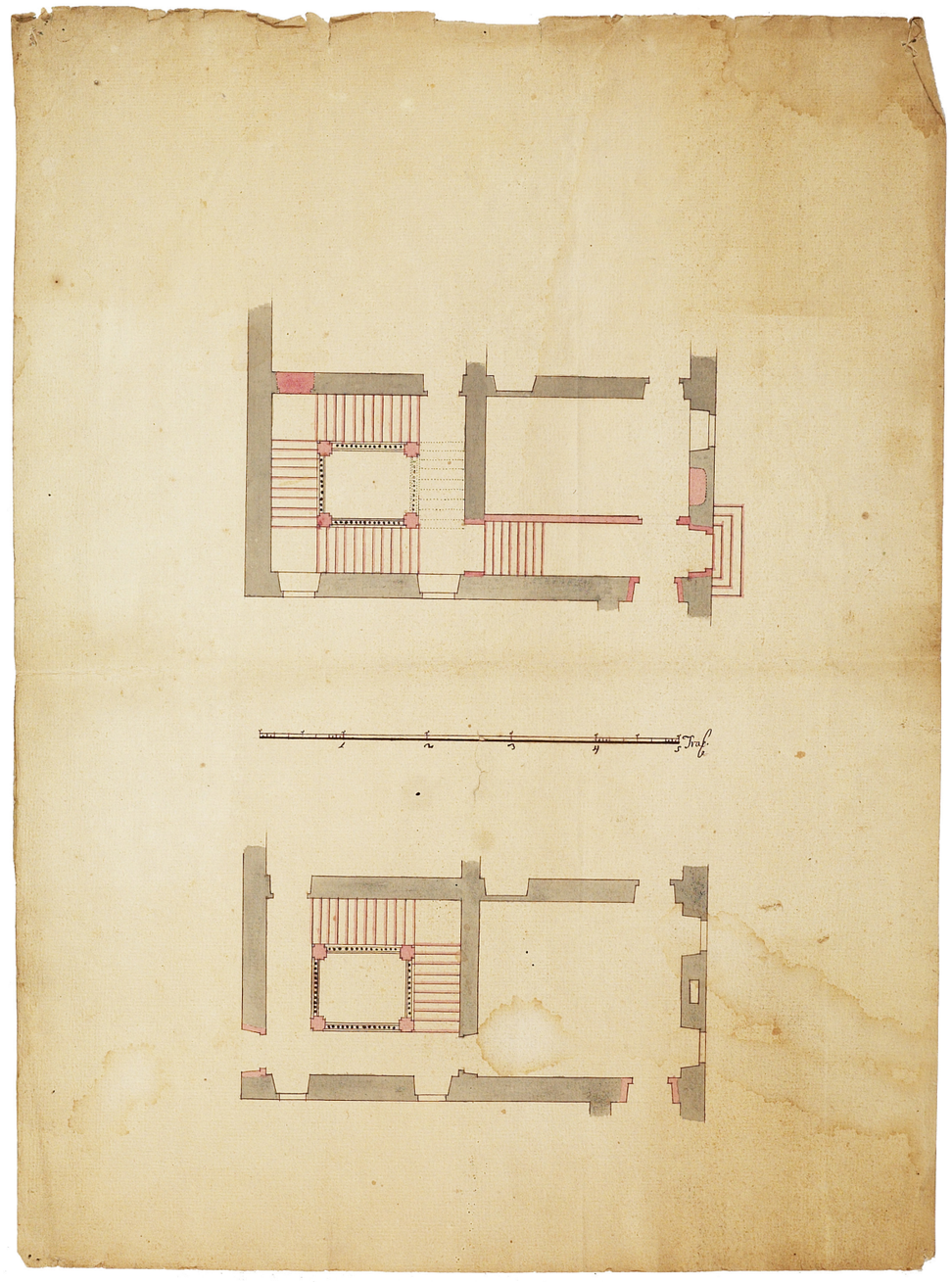


fig. 42 *"Progetto per un scallone per il palazzo di Torino" - inchiostro e acquerello mm 493 x 363 sc. trab*
Progetto (B) per un nuovo scalone monumentale per palazzo Lascaris - senza attribuzione

Contenuto in: *""Progetti per uno scalone nuovo e sistemazione del giardino del palazzo di Torino"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.

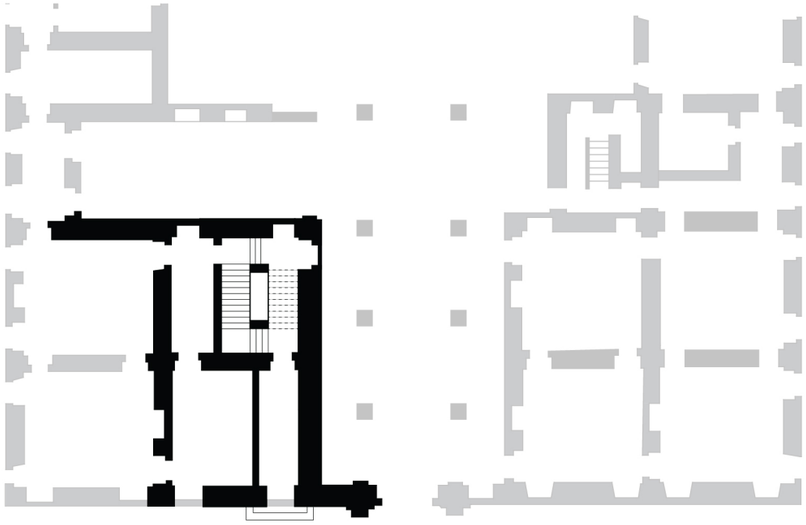


fig. 43 *Individuazione del posizionamento del progetto (A) per un nuovo scalone monumentale per palazzo Lascaris - senza attribuzione*

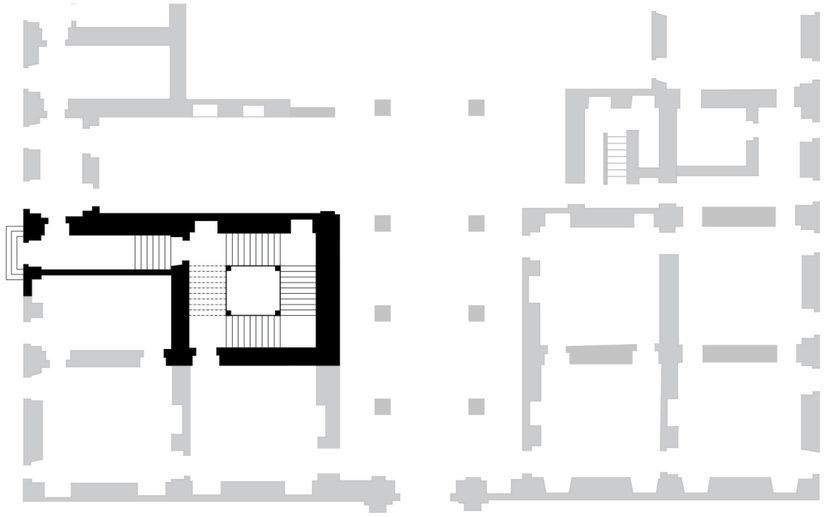


fig. 44 *Individuazione del posizionamento del progetto (B) per un nuovo scalone monumentale per palazzo Lascaris - senza attribuzione*

alloggiamento della servitù. Era tutto, quindi, volto a permettere un ripensamento in funzione di un palazzo che si slegava dalla funzione di dimora per una singola famiglia e iniziava ad adattarsi alle nuove necessità di reddito per le quali la fabbrica nobiliare mutava divenendo una dimora per appartamenti in cui più famiglie nobiliari risiedevano condividendone alcuni spazi. I progetti del Dellala e del Vittone, anche se mai confermati nella loro realizzazione, sono esempio evidente della volontà di destrutturazione del palazzo in funzione delle nuove esigenze economiche e sociali. L'otturamento della loggia-galleria, osservabile in entrambe le proposte progettuali, ci permette di comprendere appieno l'interruzione del percorso aulico, prima indispensabile per una dimora nobiliare, necessario affinché il palazzo potesse suddividersi in più appartamenti indipendenti. Il Settecento era particolarmente caratterizzato da queste azioni edilizie, per le quali fabbriche contraddistinte da sistema portico-loggiato venivano suddivise a creare edifici composti da tre maniche indipendenti l'una dall'altra, oppure palazzi a manica semplice, di impostazione più antica, venivano suddivisi in due maniche proprio grazie all'otturamento della galleria. Queste modalità e variazioni, dalla metà del XVIII secolo in poi, non rappresentavano un carattere di eccezionalità, erano invece il riflesso di una tendenza che interessava sempre più le dimore della città di Torino, una città in forte crescita edilizia ma soprattutto demografica. Queste variazioni avevano, dunque, il fine principale di *"intensificare gli spazi residenziali in nuovo rapporto tra palazzo e spazio di relazione a livello urbano".* [330]

Singolari risultano, invece, i due progetti senza attribuzione (fig. 41 e 42) conservati anch'essi presso l'archivio Carron di San Tommaso. La loro singolarità non deriva tanto dal loro posizionamento nella fabbrica o dall'impostazione della loro struttura quanto dal posizionamento del loro ingresso. Come abbiamo già visto, l'impostazione settecentesca mirava al rapporto diretto tra scalone e atrio così da aumentarne la continuità tra interno ed esterno, rapporto che viene a mancare nei due progetti essendo il loro ingresso non più posizionato all'interno dell'atrio ma esternamente all'edificio. Nel primo caso viene situato

330 *Ibidem.*

fig. 45 e fig. 46 *Alla pagina successiva: Piante del progetto A e B (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) inchiostro e acquerello 231 x 378 e 243 x 325.*

Contenuto in: *"Istrumento di vrndita"*, archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240

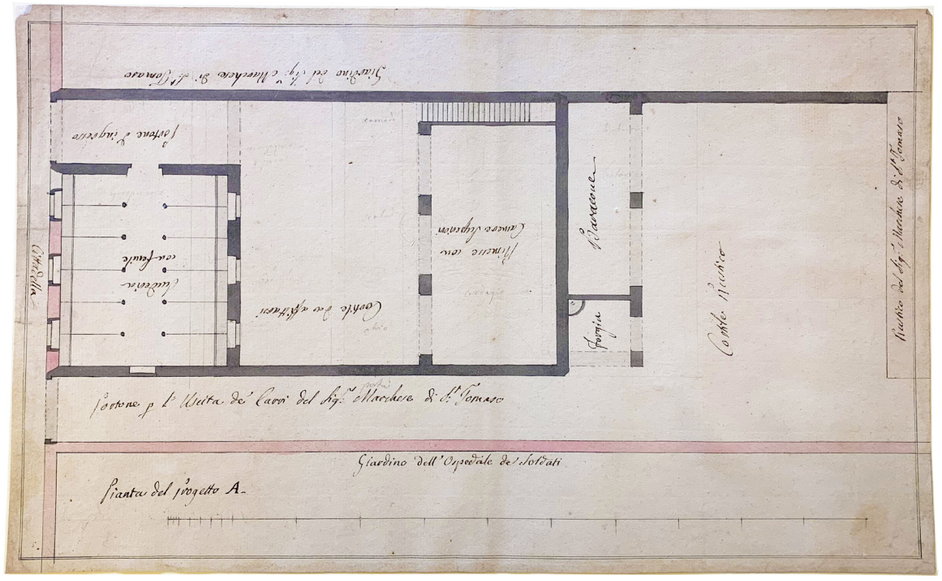
lateralmente, sulla manica di levante, mentre nel secondo caso esattamente alla sinistra del portone principale del palazzo. Inoltre, essendo in entrambi i casi raggiungibili attraverso un andito stretto e lungo, risulta difficile giustificare il tutto come la volontà da parte degli autori dei progetti di aumentare il rapporto diretto tra scalone e spazio urbano. Avviene, dunque, una destrutturazione non solo del percorso aulico seicentesco ma dell'intero sistema distributivo che non segue più alcuna logica di rapporto tra le parti.

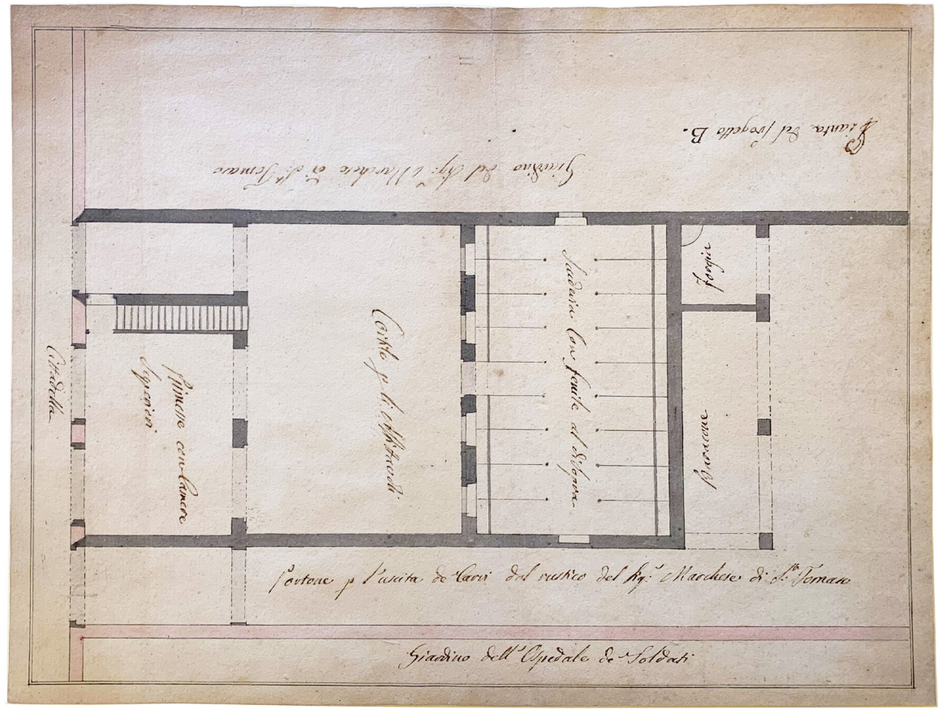
6.3.2 – Il giardino del palazzo e i forni per la fabbricazione di palle da cannone

Nel periodo in cui il palazzo fu di proprietà di Giuseppe Bonaventura Carron di San Tommaso, i documenti d'archivio riportano anche avvenimenti che legano il palazzo con la storia del regno sabaudo. E', infatti, il 1793 a rappresentare un anno particolarmente importante in quanto il governo piemontese si trovò a fronteggiare il presentimento di una guerra che si prospettava imminente. L'Ufficio generale d'Artiglieria incaricò Carlo Benedetto Morra di ricercare un sito nel quale poter costruire un capannone in cui avviare una massiccia produzione di palle da cannone, necessaria per fronteggiare l'eventuale guerra. L'incaricato, in data 8 agosto 1793, riferiva di aver individuato un *"sito proprio in questa Città in vicinanza del peso del fieno e del giardino dell'Illustrissimo Signor Marchese Carrone di S. Tommaso verso la piazza del Mercato"*[331]. Si trattava, quindi, del giardino del palazzo dei Carron. Fu, infatti, avanzata la proposta al marchese *"affinché voglia la medesima accordare a favore del dett'ufficio l'accennato sito nell'estensione che sarà giudicata necessaria per la formazione di detto baraccone"* sapendo che *"onde voglia permettere la formazione d'esso baraccone nel sito di sua proprietà vicino al muro del di lui giardino in quella estensione e durante qual termine che sarà indispensabile per poter eseguire il sopradetto lavoro il quale farà nuovamente ridurre ogni cosa nello stato in cui è al presente"*. [332] Non vi sono documentazioni più

331 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 56.

332 *Ibidem.*





dettagliate in merito alla realizzazione del capannone, ma due disegni[333] ritrovati nell'archivio Carron di San Tommaso (fig. 45 e 46), inizialmente identificati come progetti per la sistemazione delle scuderie all'interno del giardino, riportano, però, nell'area non costruita, la dicitura *"Cortile da affittarsi",* corrispondente all'esatta posizione del cortile identificato da Carlo Benedetto Morra per la costruzione del baraccone per i forni. Pubblicati per la prima volta da Dina Rebaudengo, infatti, vengono identificati come: *"Due progetti per la formazione del «baraccone per collocarvi dei forni per la fabbricazione di palle da cannone» da erigersi nella proprietà del marchese di San Tommaso".*[334] L'ipotesi è, quindi, quella che vede i due disegni come dei preliminari redatti per identificare lo spazio necessario alla suddetta costruzione.

6.3.3 – L'inventario di consistenza del 1793

Lo stesso anno, il 1793, il marchese Giuseppe Bonaventura muore all'età di soli 41 anni, dopo averne abitato nel palazzo per circa 17. La morte del marchese rappresenta, per il nostro studio del palazzo, un avvenimento molto importante. Questo perché alla sua morte fu redatto un *inventarium mortis* che, sebbene non ci permetta di avere descrizione dettagliata e collocamento di ogni singolo ambiente, ci permette, quantomeno, di venire a conoscenza della distribuzione e proprietà degli appartamenti nel palazzo, ed anche una descrizione di quest'ultimi.

Prima di passare al contenuto dell'inventario, però, bisogna aprire una piccola parentesi sull'evoluzione che stava avvenendo nella pratica di distribuzione degli spazi all'interno delle dimore nobiliari e non solo. Nella seconda metà del Settecento questa stava divenendo una vera e propria arte, sviluppo della capacità di saper *"disporre e dimensionare gli ambienti in ragione delle esigenze dell'abitare"*[335], pensiero che aveva già iniziato a prendere forma con Jacques François Blondel intorno agli

333 *"Pianta del progetto A" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 231 x 378, senza sc. e "Pianta del progetto B" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 243 x 325, senza sc.",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.10 e 1240.11.

334 REBAUDENGO, *op. cit.*, p. 61.

335 CORNAGLIA Paolo, *Grandi famiglie tra corte e feudi: palazzi e ville dei Solaro di Govone e dei Roero di Guarene*, in: «Arte Lombarda», n. 142, marzo 2004, p. 46.

anni Cinquanta del Settecento. Rappresentava la volontà da parte degli architetti non solo di dotare un palazzo di ciò di cui aveva bisogno per esser tale e per soddisfare le necessita di chi lo abitava, ma soprattutto di svolgere quest'azione nel modo giusto, indirizzando il tutto verso la ricerca di un confort che subiva una continua evoluzione in rapporto con il progredire delle innovazioni tecnologiche, con particolare attenzione a far si che ogni ambiante ed ogni arredo non fosse fine a se stesso ma una componente di un disegno più grande, l'ingranaggio di un complesso maggiore in cui il rapporto d'equilibrio tra le parti rappresenta il fine ultimo. Nella trattatistica italiana del fine secolo in esame, questo emerge come principale aspetto del quale tener conto nell'approccio alla progettazione di tali spazi. Francesco Milizia ne rappresenta un esempio, descrivendo la distribuzione, all'interno del suo trattato "Principi di architettura civile", come un qualcosa che "*non ha soltanto per oggetto i differenti diametri de' membri, la loro forma, la loro proporzione. E che diverrebbero questi diametri, queste proporzioni, e queste forme se nel disporle non si conoscessero i rapporti tra le loro dimensioni, e se non si facessero corrispondere alla magnificenza, o alla semplicità esteriore, all'altezza de' piani, all'euritmia interna ed esterna, alla infilata delle porte e delle finestre, alla situazione de' camini?".* [336] Emerge evidente, dunque, un rapporto reciproco che deve intercorrere tra i vari ambienti, all'insegna di un gusto raffinato e alla ricerca di un ornato differente per ogni ambiente, perché per via delle diverse destinazioni l'ambientazione deve suscitare emozioni e sensazioni differenti, ma ugualmente in equilibrio e propenso a dialogare con gli altri ornati che lo circondano.[337]

Ritornando all'inventario, due *tornate* saranno fondamentali per avanzare lo studio della distribuzione e delle proprietà degli appartamenti del palazzo. La prima è quella che ha inizio il 3 gennaio 1794 nella quale vi è una *"descrizione de mobili esistenti nell'appartamento a pian terreno tenuto dal fù Illustrissimo Signor Marchese di San Tommaso".*[338] L'appartamento si presenta di ampia estensione, composto in totale

336 MILIZIA Francesco, *Principi di architettura civile*, Sapere 2000, Roma 1991, p.77.

337 CORNAGLIA, *op. cit.*, p. 46.

338 *"Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso"*Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. IV.

da otto stanze principali ed altri ambienti secondari. Vengono indicati una *"sala",* una *"Camera di ricevimento"*, una *"Libreria"*, una *"Camera delle guardarobbe del vestiario"* e *"l'Arcova"*. Viene inoltre indicato che sono tre le *"Camere dell'Officio, ossia del Gabinetto"* delle quali la prima svolge la funzione di *"Guardarobba"* contenente oggetti di elevato valore. [339]

La seconda tornata dell'inventario, invece, redatta a partire dal 21 gennaio 1794, si occupa della descrizione dell'appartamento della marchesa Lesbia d'Oria, collocato al piano nobile del palazzo del quale occupava tutta la sua estensione. Anche in questa tornata vengono indicati una serie di ambienti presenti al suo interno: il *"Salone";* la *"Camera dei domestici";* la *"Camera della Tavola"* contenente *"quattro porte volanti colorite a proffili dorati con sovra porta di pitture in figure istoriate"* ma anche una *"Tavola di marmo giallo con piedi d'Intaglio dorati a fiori, e figure d'Intaglio dorate"*; la *"Camera da letto della Signora Marchesa"*, anch'essa contenente sovrapporte sulle quali vi erano raffigurate delle "favole", dalla quale si aveva accesso ad altre tre stanze: il *"Gabinetto da Toaletta"*, la *"Toaletta"* e la *"Camera della Creada".* [340]

L'inventario non si esaurisce in quanto descritto, ma si occupa di numerosi altri aspetti come la descrizione dei più importanti volumi presenti nella biblioteca al pian terreno, così come della descrizione di altri ambienti secondari. Quanto riportato sopra, però, confrontato con l'estimo[341] redatto da Francesco Paolo Rocca pochi anni prima in merito alla stima del costo di affitto di una parte del palazzo, e confrontato, anche, con un censimento di Torino risalente al 25 aprile 1796[342], ci permette di ricostruire la distribuzione generale degli alloggi all'interno della dimora, fornendo un'immagine generale della strutturazione del palazzo sul finire del Settecento. (fig. 46)

339 *Ibidem.*

340 *"Continazione dell'Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso"*Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. II.

341 *"Estimo di un appartamento", op. cit.*

342 *"Censimento di Torino"*, Archivio Storico del Comune di Torino, Collezione XII, vol. 163, Isola di Santa Francesca, Casa Carrone di S. Tommaso.

Alla morte del marchese Giuseppe Bonaventura Carron di San Tommaso, il palazzo fu ereditato dalla figlia Giuseppina con testamento datato 14 novembre 1793, secondo il quale la figlia diveniva erede universale di tutti i suoi averi. Nonostante Giuseppina restò in possesso della fabbrica nobiliare per circa 48 anni, questo passaggio di proprietà segnò la fine del riconoscimento del palazzo sotto il nome dei Carron di San Tommaso. È infatti il 1803 quando Giuseppina sposa Giovanni Agostino Lascaris di Ventimiglia. La dimora erediterà il suo nome e con lo stesso verrà riconosciuto per tutti i secoli a venire. [343]

343 CIFANI, MONETTI, *op. cit.*, p. 63.

fig.47 *Ricostruzione di consistenze e proprietà del palazzo Lascaris alla fine del Settecento.*

Ricostruito sulla base de "l'Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso", Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. IV., e sulla base dell' "Estimo di un appartamento per ricavarne un annuo affitto", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155

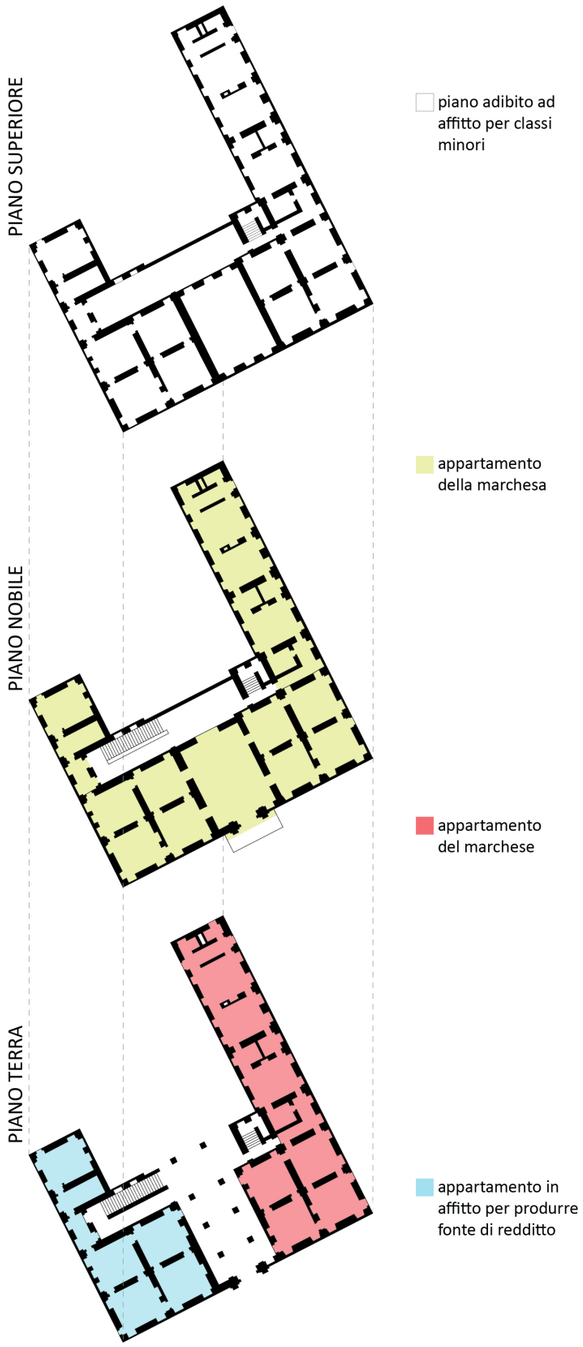
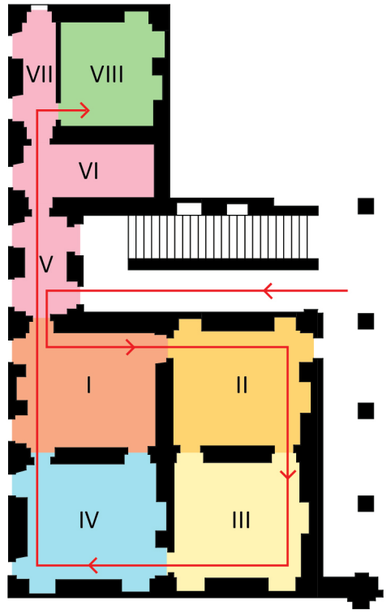


fig.48 *Ipotesi distributiva dell'appartamento da affittare per ricavarne una fonte di reddito (1792)*

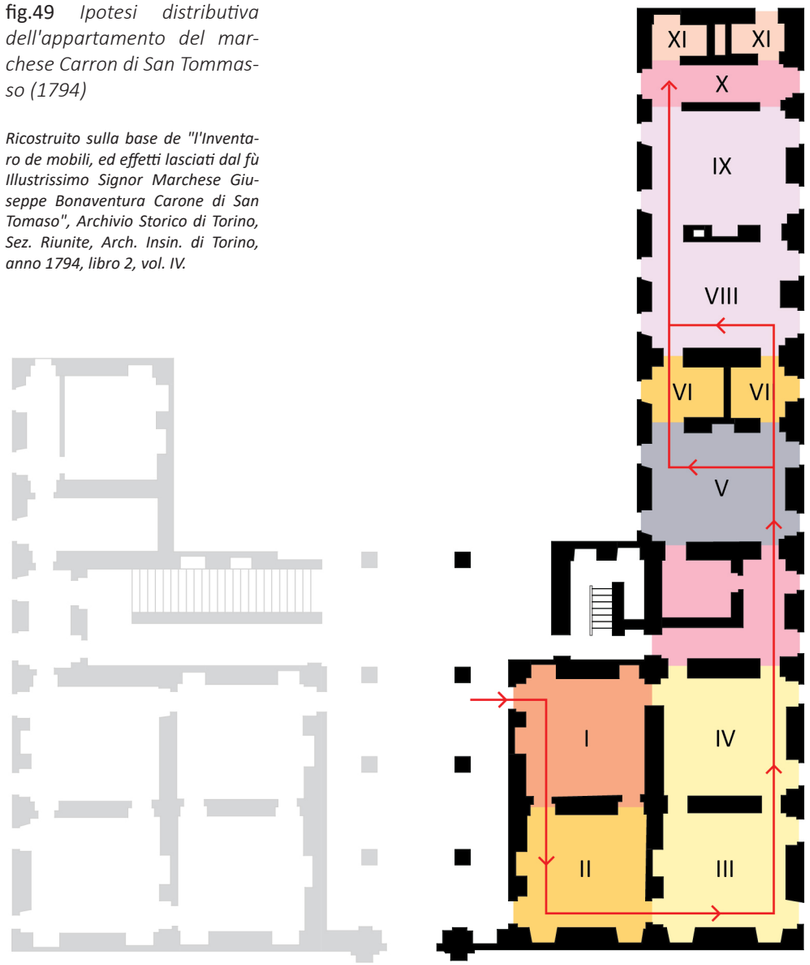
Ricostruito sulla base dell' "Estimo di un appartamento per ricavarne un annuo affitto", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155



I sala d'ingresso
II gabinetto
III camera grande con due gabinetti
IV cucina
V andito
VI scala di ascesa ai mezzanini
VII galleria
VIII cappella tribuna
\- percorso inventario

fig.49 *Ipotesi distributiva dell'appartamento del marchese Carron di San Tommasso (1794)*

Ricostruito sulla base de "l'Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso", Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. IV.

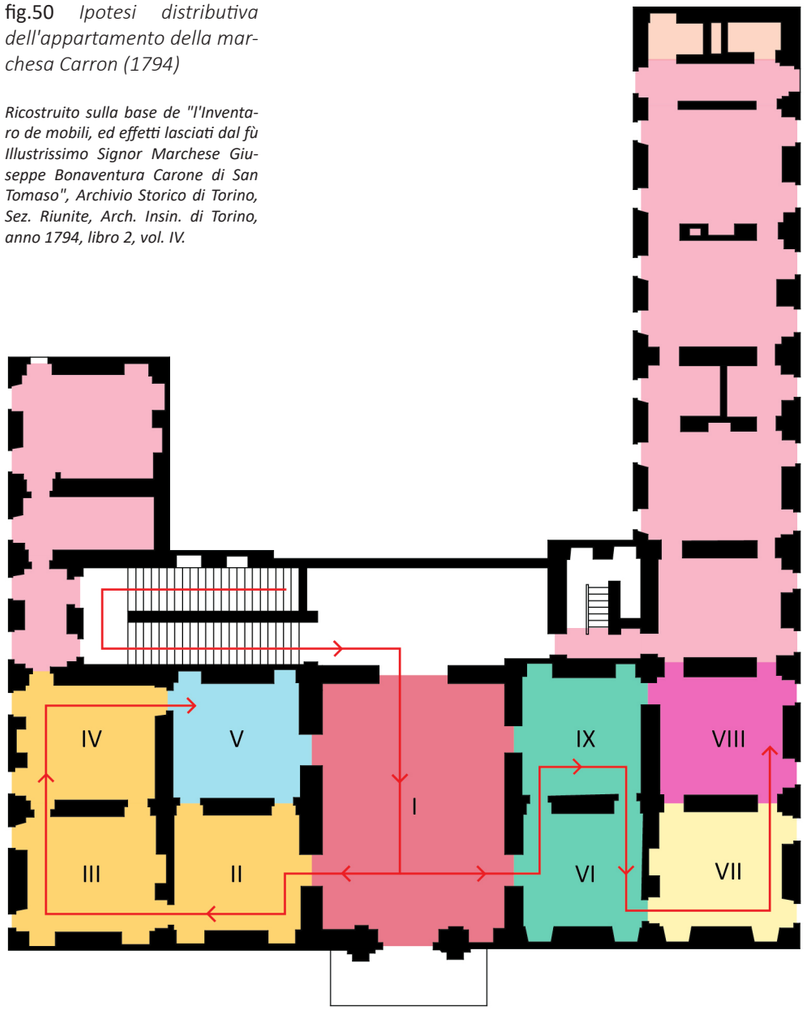


I sala d'ingresso
II sala di ricevimento
III camera da letto con alcova
IV camera delle guardarobbe e del vestiario
V guardarobba
VI primo gabinetto
VII secondo gabinetto
VIII camera dell'Officio
IX camera dell'Officio
X andito
XI latrina
\- percorso inventario

N

fig.50 *Ipotesi distributiva dell'appartamento della marchesa Carron (1794)*

Ricostruito sulla base de "l'Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso", Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. IV.



I salone
II camera di ricevimento
III camera di ricevimento
IV camera di parada
V camera della tavola
VI toletta
VII camera da letto
VIII camera della creada
IX gabinetto di toletta
\- locali di servizio e per la servitù
\- latrine
\- percorso inventario

N

CAPITOLO 7

LE VICENDE NEL XIX SECOLO

7.1 - Il palazzo Lascaris, poi Lascaris-Cavour

Cristina Giuseppa Marianna Carron di San Tommaso, meglio conosciuta come Giuseppina, ereditò il palazzo Lascaris di Ventimiglia alla morte del padre Giuseppe Bonaventura. Fu l'ultima della famiglia Carron a detenere la proprietà. La storia coniugale della marchesa Giuseppina sarà intensamente intrecciata con la storia del palazzo e soprattutto con il nome che, da poco tempo in avanti, avrebbe identificato il palazzo fino ai nostri giorni. Infatti, nel 1803 sposerà Giovanni Agostino Lascaris di Ventimiglia, nato il 16 marzo 1776 a Torino da Giuseppe Vincenzo, personaggio illustre già cavaliere dell'Ordine supremo e ministro di Stato, e dalla marchesa Agnese Peyere. Il 14 ottobre 1825, dopo essersi distinto per le sue attività nel settore, venne nominato vicepresidente della Camera di Commercio e Agricoltura, con conseguente ricevimento della Croce di commendatore da parte del re in data 24 febbraio 1832.[344]

Dal matrimonio tra Giuseppina e Agostino nacquero due figli, Carlo Giuseppe, venuto a mancare a solo un anno dalla sua nascita, e Maria Lesbia Adelaide Susanna, conosciuta come Adele, la quale risulterà ereditiera delle proprietà ma anche delle complesse ricadute del difficile rapporto dei suoi genitori. Il matrimonio di Agostino e Giuseppina, infatti, non fu particolarmente felice.[345] Che questa infelicità fosse scaturita dal carattere difficile di Agostino è attestato da alcuni *epistolari* di Camillo Cavour nei quali è palpabile la preoccupazione che provava nei confronti di Giuseppina e di Adele. La figura del Cavour si inserisce in quanto fratello di Gustavo, marito di Adele. Nelle lettere infatti si legge:

> *"Non di rado commesso molte stranezze* […]. *S'era accentuata in lui l'irrequietezza, l'irascibilità, eran frequenti le terribili scenate, in cui minacciava di morte la moglie, della quale, poi rientrato in sé, riconosceva le virtù. Sua figlia Adele viveva col terrore di una disgrazia per la*

344 REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca,* Grafiche Alfa, Torino 1976, p. 63.

345 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 64.

madre".[346]

Come già anticipato, questo difficile rapporto aveva avuto delle ripercussioni anche sulla fabbrica nobiliare. Infatti, si è inizialmente ipotizzato che il nome del palazzo fosse passato da Carron di San Tommaso a Lascaris sin dal principio, dal matrimonio tra i due coniugi. Come riportano Cifani e Monetti, però, non fu esattamente così. Infatti, la variazione del nome avvenne intorno agli anni 30 dell'Ottocento, *"imposta con inquietante violenza dalla personalità pubblica di Agostino".*[347] Questo poté accadere in conseguenza all'aggravarsi del già difficile rapporto con Giuseppina. Infatti, è in data 9 ottobre 1827 che il conte Lascaris di Ventimiglia viene designato procuratore generale di Giuseppina, con ogni probabilità senza esplicito consenso da parte di lei. Agostino diveniva, così, a tutti gli effetti gestore del patrimonio della moglie, compreso il palazzo al quale poté apportare la modifica del nome. [348]

Dopo questo evento il rapporto subì una frattura irrecuperabile. Giuseppina fu costretta a fuggire da Torino nell'autunno del 1830 e, grazie alla complicità della famiglia Cavour, raggiunse Pisa dove si stabilì senza mai più far ritorno nella sua città natale.[349]

Nonostante questo, la figura di Giuseppina nei primi anni dell'Ottocento fu molto presente per via della cura che ebbe per il palazzo. In questo periodo non furono apportate particolari variazioni costruttive alla fabbrica, ma furono eseguite numerose attività di riparazione e manutenzione che ne evidenziavano la cura da parte della marchesa. A confermare quanto detto figura un documento conservato presso l'archivio Carron di San Tommaso a Santena, datato 1° dicembre 1823, in cui viene descritto lo *"stato delle riparazioni, necessarie, ed urgenti attorno il palazzo dell'Illustrissima Signora Marchesa Lascaris di Ventimiglia".*[350] La marchesa aveva incaricato l'architetto Carlo

346 CAVOUR Camillo, *Epistolario (1815/1840),* Vol. I, Bologna 1962, p. 107-109.

347 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris,* op. cit., p. 64.

348 *Ibidem.*

349 CAVOUR, *Epistolario*, op. cit.

350 "*Stato delle riparazioni, necessarie, ed urgenti attorno il palazzo dell'Illustrissima Signora Marchesa Lascaris di Ventimiglia*", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1274.

Desiderio Ravera di effettuare una visita del palazzo al fine di poterne stabilire tutti quegli interventi necessari affinché la fabbrica continuasse a godere di un buono stato di conservazione. Nel documento si legge infatti:

> *"Inesivamente all'invitazione fattami per parte dell'Illustrissima Signora Marchesa Lascaris, di procedere alla visita del fabbricato di Sua proprietà, posto in questa Capitale, e denominato il palazzo S. Tommaso, e ciò affine di esaminare lo stato del medesimo, e proporne quelle riparazioni, che del caso Io sottoscritto, accompagnato dal Signor Notajo Romano, ed assistito dal Capo Mastro Zambelli, ho eseguita addì venti nove del passato novembre, la ispezione locale di questo fabbricato, ed ho riconosciuto."*[351]

Tutti gli interventi descritti fanno riferimento a piccole riparazioni, da una scaletta in legno ad un *"muriccio di cinta del giardino",* e ancora un ripristino alla copertura di un piccolo fabbricato in prossimità del muro di cinta, lo stesso muro di cinta verso la cittadella che si presenta *"affatto guasto nella parte inferiore",* il ripristino dei solai del fabbricato occupato dal Mastro Scalpellino Marsaglia che si presentano "assai curvati" ed ancora altre riparazioni che ne confermano il carattere ridotto degli interventi, escludendo la possibilità che fossero state apportate modificazioni consistenti alla struttura della dimora.[352]

Nel periodo in cui il palazzo fu di proprietà di Agostino, si verificò uno degli eventi più importanti che avrebbe da lì in poi cambiato le sorti della dimora nobiliare. Infatti, nel gennaio del 1835 una parte del palazzo divenne sede della Camere di commercio e agricoltura, della quale, ricordiamo, il marchese Lascaris era vicepresidente. Si effettuò, così, il primo cambio di destinazione per quella che fino ad allora era stata la dimora di numerose importanti famiglie nobiliari. Agostino aveva intuito, in funzione dei tempi che stavano mutando, il beneficio che una simile azione avrebbe potuto portare, garantendo un reddito

351 *Ibidem.*

352 *Ibidem.*

prospicuo che solo una pubblica istituzione avrebbe potuto assicurare, oltre all'aumento del prestigio che tale operazione avrebbe apportato al palazzo. Su questo cambio di destinazione d'uso non sono stati portati alla luce documenti che possano dare maggiori informazioni di quelle già riportate. Risulta, però, facile immaginare che fossero state apportate delle modifiche interne per via delle diverse attività che questa nuova destinazione comportava, incompatibili con quelle solitamente svolte all'interno della dimora.[353]

Nel frattempo, Adele Lascaris aveva sposato in data 2 settembre 1826 Gustavo Benso di Cavour, fratello di Camillo Benso, matrimonio dal quale vennero alla luce tre figli: il primogenito Augusto, nato il 27 novembre 1828; Giuseppina Maria, nata il 23 settembre 1831; Aynardo, nato il 13 dicembre 1833. La nascita dell'ultimo figlio coincise con la prematura morte della marchesa Adelaide Lascaris, che non riuscì a sopravvivere alle complicazioni del parto.[354]

Dalla morte della figlia, Agostino Lascaris rimase profondamente colpito e disorientato, e fu questo dolore a rappresentare la probabile causa della sua morte, avvenuta, senza alcun preavviso e senza alcuna causa apparente, il 28 luglio 1838 a Saint Vincent in Valle d'Aosta. Nel suo testamento, visti i difficili rapporti con il genero Gustavo, aveva lasciato tutti i suoi averi in eredità all'arcivescovo di Torino e ai tre nipoti. Nonostante fosse stato diseredato dal testamento, Gustavo Benso di Cavour, in quanto unico genitore in vita dei tre nipoti ereditieri troppo piccoli per poter prendere le redini della proprietà, amministrerà i loro beni finché non saranno abbastanza grandi per potersene occupare personalmente.[355]

Il 17 gennaio 1841, a tre anni di distanza dalla morte del marito, Giuseppina muore all'età di cinquantasei anni a Pisa, città dalla quale non si era più spostata. Con la sua morte terminava ufficialmente il legame della famiglia Carron di San Tommaso con il palazzo durato per un totale di 120 anni, lasciando spazio ad una nuova importante famiglia, i Benso di Cavour, che avrebbero continuato ad identificare

353 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 63.
CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit*., p. 64.

354 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 65.

355 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 67.

la fabbrica nobiliare con il nome dell'ultimo proprietario prima di loro: palazzo Lascaris di Ventimiglia. [356]

7.2 - Il palazzo di proprietà dei Benso di Cavour

Con la morte di Agostino e di Giuseppina, i tre nipoti Benso di Cavour ereditarono un cospicuo patrimonio che racchiudeva tutte le sostanze in nome dei Lascaris e dei Carron di San Tommaso. Come già accennato, al momento del passaggio ereditario Augusto, Giuseppina e Aynardo sono ancora troppo piccoli per potersi occupare personalmente del patrimonio lasciato in loro favore, per questo sarà Gustavo Benso di Cavour, padre dei tre, ad amministrare le ricchezze da loro accumulate. Il nome della famiglia Cavour si intreccerà con la storia del palazzo per circa quarant'anni. In questo lungo periodo la dimora nobiliare, da quanto osservabile nelle documentazioni, non cambierà nome, continuerà ad essere identificato con quello dei Lascaris, anche se in un ristretto numero di documenti ufficiali del tempo veniva nominato come palazzo Cavour o palazzo Lascaris-Cavour.[357]

Il destino dei tre figli di Adele e Gustavo non seguirà un filo comune. Infatti, per Augusto e Aynardo non si prospetterà un lieto fine. Augusto morirà a soli vent'anni nella battaglia di Goito; Aynardo, invece, pare avesse ereditato la "pazzia" dalla famiglia Lascaris che lo portò alla morte nel 1875.[358]

Alla figura di Augusto si lega in modo particolare quella dello zio, lo statista Camillo Benso di Cavour. I due, infatti, avevano coltivato col tempo il loro legame divenendo buoni amici, il tutto testimoniato da una lunga corrispondenza epistolare conservata presso l'archivio Cavour a Santena. Ma ciò che più si intreccia con la storia del palazzo è il fatto che, proprio grazie al nipote, Camillo Benso figurerà per un breve periodo come co-proprietario della dimora nobiliare.[359] E', infatti,

356 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 65.
CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit*., p. 64.

357 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 67.

358 *Ibidem.*

359 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 79.

in data 23 marzo 1848, che Augusto fa redigere il suo testamento dal notaio Giuseppe Turavano, poco prima della sua partenza per la guerra che lo vedrà morire. In data 14 giugno 1848 il testamento viene aperto ed in una delle voci dei lasciti si legge:

> *"Salva la legittima dovuta al mio buon genitore chiamo ed istituisco nel resto per mio erede e legatario universale di tutto quello che mi è lecito di disporre, l'affettuoso mio padrino Conte Camillo Benso di Cavour, dove in tal guisa compensarlo io come erede della rispettiva avola e madre ebbi in più della successione di quest'ultima, e dargli una nuova prova della mia riconoscenza ed affezione".*[360]

Camillo Benso di Cavour diviene, così, erede della parte del palazzo spettante al nipote Augusto. Questo rappresentò nell'effettivo solo una formalità, perché non abitò mai il palazzo né tantomeno fu mai coinvolto nella storia costruttiva dello stesso. E', infatti, in data 31 luglio 1848, dopo poco più di un mese dall'apertura del testamento, che rinuncia ai lasciti ricevuti dal nipote e li cede in favore di Giuseppina e Aynardo. [361]

Il 26 febbraio 1864 moriva Gustavo Benso di Cavour, ancora amministratore di tutto il patrimonio dei figli. Alla sua morte l'eredità fu divisa tra Giuseppina e Aynardo, unici ancora in vita. Il Palazzo Lascaris di Ventimiglia fu ereditato da Giuseppina che nel frattempo, in data 27 marzo 1851, aveva sposato Carlo Alfieri di Sostegno. I due coniugi restarono in possesso della proprietà, senza mai abitarci, fino al 9 agosto 1872, data in cui la marchesa decise di affittare il palazzo al Ministero di Grazia e Giustizia affinché quest'ultimo vi potesse insediare la sede ufficiale della Corte di Cassazione.[362]

Nei primi vent'anni in cui il palazzo fu di proprietà Cavour, non si registrano variazioni costruttive né tantomeno azioni di manutenzione e conservazione della fabbrica, ma tutto il contrario. La dimora affrontò un lungo tempo di decadenza. I Cavour non abitarono mai nel palazzo,

360 "*Testamento di Augusto Benso di Cavour*", Archivio di Stato, sez. riunite .

361 REBAUDENGO, *op. cit*., p. 79.

362 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit*., p. 72.

perché continuarono a vivere nella loro prima dimora. La proprietà ereditata dai nonni venne pian piano spogliata dai suoi arredi interni e, infine, ceduta completamente in affitto. Fu il momento in cui cessò definitivamente di svolgere il suo ruolo abitativo per lasciar posto a nuove funzioni istituzionali.

Già in precedenza, abbiamo osservato che, per volontà di Agostino, parte del palazzo fu destinato a sede per la Camera di Commercio e Agricoltura a partire dal 1835. In questa seconda fase, invece, avviene un ulteriore cambio di istituzione ospitata: a partire dal 19 aprile 1861 nel palazzo prenderà posto il Consiglio di Stato che fino ad allora era situato nel Palazzo Carignano. Tra i documenti d'archivio figura, infatti, *"l'Atto d'affittamento per anni dodici del Palazzo Cavour-Lascaris, ad uso del Consiglio di Stato mediante l'annuo affitto di Lire 19.700"*[363], grazie al quale ci è concesso apprendere alcune importanti informazioni come la durata della permanenza di tale istituzione all'interno della fabbrica, dodici anni, e il prezzo annuo d'affitto che questi dovevano corrispondere alla famiglia Cavour. Ma informazione più importante è quella che ci informa degli interventi di adattamento apportati affinché la suddetta istituzione potesse essere ospitata:

> *"Che dopo varie trattative sia intorno agl'inquilini che ancora occupavano parte di detto Palazzo, sia relativamente ai lavori di adattamento, e ad altre conseguenti condizioni, essendosi riescito a formolare un progetto di convenzione accettato da ambe le parti interessate, e pel quale il comitato di Finanze del Consiglio di Stato ebbe ad emettere favorevole parere in sua seduta delli 8 Aprile corrente, il Ministero dell'Interno, con sua nota delli 12 stesso mese, n° 25.713/2605, incaricava quest'Ufficio di Governo di addivenire alla stipulazione dell'occorrente atto di locazione colle condizioni contenute in detto progetto dalle parti consentito".*[364]

363 "*Atto d'affittamento per anni dodici del Palazzo Cavour-Lascaris, ad uso del Consiglio di Stato mediante l'annuo affitto di Lire 19.700",* Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

364 *Ibidem.*

Del progetto citato nell'atto d'affitto non sono sopraggiunte documentazioni più accurate, se non alcune indicazioni contenute nello stesso documento dove vengono citati alcuni interventi già apportati con la specifica della presa in carico da parte del Governo delle spese che tali interventi comportavano:

> *"Siccome per adattare questo Palazzo ad uso del Consiglio di Stato si dovettero demolire alquante opere interne inservienti alla costituzione di alloggi ad uso di famiglie private, come per esempio, stibii, scalette, soppalchi e simili così in corrispettivo di tali demolizioni si dichiarano di spettanza della casa, senz'obbligo di speciale compenso per parte del Signor Marchese di Cavour tutte le opere di simile genere che verranno formate a spese precipue del Governo".*[365]

Essendo già descritti alcuni interventi effettuati, si può ipotizzare che al momento della stipula dell'atto di affitto le modificazioni fossero state già apportate, considerato anche il fatto che, come scritto nello stesso documento, *"l'affittamento ha avuto il suo principio con il 1° ottobre ora scorso"*[366], quindi a partire dall'ottobre del 1860. Inoltre, a sottolineare l'ipotesi che le modificazioni fossero state già apportate è un secondo documento contenete dei Testimoniali di Stato[367] datati 1861 che descrivono in tutto e per tutto le pertinenze del palazzo. Questi costituiscono una prova in quanto nel documento precedente figurava un paragrafo in cui veniva scritto:

> *"Ultimate le opere e riparazioni sovra menzionate si procederà a spese comuni delle parti contraenti, alla formazione delle Testimoniali di Stato di tutti i locali e siti compresi in questo affittamento, e le medesime serviranno per il caricamento che si assume il Regio Governo d'ogni cosa locata che si obbliga di restituire in buono stato al termine della locazione salvo il consumo dovuto all'uso".*[368]

Essendo i testimoniali datati 19 aprile 1861, la stessa dell'atto d'affitto, si ha la conferma che in tale data le modificazioni fossero concluse. Tuttavia, il secondo documento non risulta importante solo per questo. Esso contiene infatti un'accurata descrizione del palazzo consentendoci di avere un'immagine delle consistenze della fabbrica nobiliare nei primi anni della seconda metà del XIX secolo.
La narrazione ha inizio dal pian terreno con una dettagliata descrizione del portone d'ingresso e dell'atrio:

> *"Dalla via Alfieri si ha l'ingresso all'atrio per mezzo di un grande portone chiuso da imposta a due battenti, uno dei quali porta su bandelle snodate lo sportello centrale. Detta imposta è alquanto antica ma rappezzata di recente ed in buon stato. È decorata da molte specchiature con sagome in stile barocco, e da cinque reste di mostri scolpite in legno* [...]. *La soglia del portone è in pietra ed in un sol pezzo, munita di spranghe in ferro per guarentirne lo spigolo. Il pavimento in lastroni di pietra di recente scalpellati e restaurati, con rotaje pure in pietra e così in buono stato decorato da otto colonne in marmo detto Macchia vecchia, con capitelli e basamento di marmo di Carrara, questi ultimi però rappezzati nei siti guasti. Vi esistono inoltre in corrispondenza delle colonne varie paraste, quattro delle quali in marmo e le altre in muratura con capitelli in istucco".*[369]

Al pian terreno si trovavano, inoltre, altri ambienti adibiti ad *"alloggio per il portinaio",* magazzini ed uffici. Alcune di queste stanze

365 *Ibidem.*

366 *Ibidem.*

367 "*Testimoniali di Stato della parte del Palazzo Lascaris Cavour sito in questa Città nella Sezione Monviso via Alfieri Porta N° I5 concessa in affittamento dal Signore Marchese Gustavo di Cavour al Regio Governo con convenzione delli 19 Aprile 1861 ed eseguita in dipendenza dell'Art. 7° di detta convenzione dai Periti sottoscritti, cioè Ingegnere Peyron quale perito nominato dal Regio Governo ed Architetto Panizza quale perito del Sig.r Marchese di Cavour*", Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

368 "*Atto d'affittamento*", *op. cit.*

369 "*Testimoniali di Stato*", 1861, *op. cit.*

conservavano ancora elementi dei secoli passati, come le porte con sovrapporte contenenti raffigurazioni di antiche rovine e paesaggi, armadi in legni pregiati e camini realizzati in marmo scolpito. Esempio si può trovare nella sala adibita a Camera del Consiglio dove si legge:

> *"Sul lato a giorno due aperture di passata chiuse da porta in un sol battente con stipite e serrature a scattola in ottone con doppie grucce pure in ottone, ed il dipinto del sovrapporta rappresenta paesaggi e marine; il tutto qui verniciato in bianco nei bassi fondi e con le cornici ad intagli argentate e verniciate. I fianchi ed il volto d'ambedue queste aperture sono rivestite di tavole in legno formante l'appoggio a specchiature coi bassi fondi verniciati in bianco e modanature argentate e verniciate."*[370]

E ancora:

> *"Al lato a notte Camino con stipite in marmo la di cui tavola è centinata e sorretta da due mensole in marmo giallo di Verona; il di lui focolare è formato da cartelle verniciate in bianco di porcellana e contenente dettagli guarniti in ottone, e muniti di ventola, catenella e rosone."*[371]

Il pavimento, le pareti e il soffitto, invece, si presentavano:

> *"Pavimento a palchetto a fazzoletto, di legno noce e ciliegio e platano: pareti con tappezzeria in carta vellutata a fondo cremisi, contornata nei diversi campi da cornice in legno verniciato con filetti argentati e verniciati; Volta a padiglione tinteggiata in verde con ornamenti in stucco all'ingiro. Cornice all'imposta della volta in stucco con fogliami intagliati."*[372]

370 *Ibidem.*
371 *Ibidem.*
372 *Ibidem.*

Il piano nobile, invece, con i suoi appartamenti, si conservava con caratteri settecenteschi, non interessato dalle modificazioni appena apportate. Risultava comunque spoglio da tutto ciò che era mobile, conseguenza del trasporto di numerose suppellettili, da parte dei Cavour, verso nuove destinazioni. Nonostante ciò, il palazzo conservava numerose consoles con relativa specchiera e dipinti, porte con sovrapporte decorate, camini in marmo, alcuni dipinti e tappezzerie pregiate. Esempio si può trovare nella descrizione di un ambiente denominato dal testimoniale "*Grande Camera in pianta*" dove si legge:

> *"Sul lato a giorno due porte ad un sol battente munite di serratura in ottone* […]. *Le specchiature di dette porte sono decorate con dipinti a ghirlande di fiori e con sculture dorate. Il basso fondo delli stipiti sono guarniti di strisce di specchi con ornati scolpiti in legno dorato.* […] *Sopraporta con dipinto circolare ad olio su tela rappresentante Venere che educa gli Amorini."*[373]

E poi ancora:

> *"Lato a notte ornato di camino in marmo a placaggio fino in diversi colori, con rosone nel mezzo e quattro pezzi di decorazione in bronzo dorato; Ivi focolare con bocca rivestita di cartelle verniciate bianche e con telaio placato in ottone.* […] *Controcamino ivi di tela dipinta a chiaroscuro rappresentante putti e la fucina di vulcano, contornato da relativa cornice in legno. Grande specchiatura sopra detto camino con 15 lastre pure tutte in buono stato e con sole piccole macchie d'ossidamento, ornata questa di ghirlande e cornici scolpite dorate."*[374]

373 *Ibidem.*
374 *Ibidem.*

Il pavimento, le pareti e il soffitto, invece, si presentavano:

> *"Pavimento a palchetto di legno noce a quadretti, zoccolato a lambriggio di legno a specchiature di cui parti con medaglioni rappresentati putti tinti in oro e li altri colorati in bigio compresi quelli dei sottofinestre; Pareti ricoperte da tappezzeria di Damasco cremisi. Volta dipinta in stile antico con cornicione di legno a bordi dorati ricorrenti all'imposta della medesima."*[375]

fig. 51 *Gabinetto cinese di palazzo Lascaris andato perso nei bombardamenti del 1943*

Contenuto in: CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 69

375 *Ibidem.*

Un ambiente in particolare viene descritto nel testimoniale, il *gabinetto cinese* (fig. 51) che, purtroppo, non è sopravvissuto al susseguirsi dei passaggi di proprietà. L'evoluzione di questo ambiente non è ancora ben chiara. La sua decorazione con carte da parati con raffigurazioni cinesi è presente almeno fino al primo ventennio del Novecento nel quale viene scattata l'unica foto arrivata fino ai nostri giorni, pubblicata nella guida di Torino dei fratelli Alinari della quale non si è certi della data di pubblicazione ma si presume sia avvenuta intorno al 1921.[376] Le varie pubblicazioni sul palazzo ritengono che il gabinetto sia andato bruciato negli incendi del 1943, ipotesi che non combacia con le conseguenze belliche essendo che l'ala a ponente del palazzo, dove si colloca il gabinetto, non fu quasi per niente interessata da crolli e relativi incendi. Oltretutto, dall'osservazione della foto, è possibile notare che nella sala successiva che si intravede dalla porta sembrano esserci in corso dei lavori. Collocando presumibilmente la foto tra il 1920 e il 1921 è possibile che si tratti dei lavori di ammodernamento del palazzo dovuti al passaggio di proprietà da parte di Riccardo Gualino in favore della Snia Viscova, avvenuto proprio nel 1920. L'ipotesi più plausibile, dunque, è che la decorazione del gabinetto sia stata smontata in questa fase e non più ricollocata al suo posto. Nel testimoniale viene descritto come un ambiente di piccole dimensioni con verosimilmente carte da parati raffiguranti scene orientali e porte intagliate con finiture dorate. Il soffitto, invece, era caratterizzato da un *"plaffone di tela dipinta nel genere Chinese",* che non corrisponde a quanto presente oggi, probabilmente intervento neobarocco. Dal gabinetto si aveva accesso ad un'altra piccola stanza adibita a cappella, con alle pareti tappezzerie gialle con finiture in oro, contenente un piccolo altare sormontato da un quadro raffigurante la *"Natività di Gesù con gloria di angeli".*

Viene accuratamente descritto anche il salone d'onore, dove figurano i dipinti ad opera del Legnanino, al quale l'accesso avveniva tramite grandi porte intagliate con finiture in oro. La volta si presentava a padiglione composta da sei lunette decorate ed arricchita dall'apertura di balaustre e da medaglioni sostenuti da putti. Al centro della volta, invece, si apriva un ovale dipinto, raffigurante un atto di glorificazione

376 GHISOTTI Silvia, *Torino, Palazzo Lascaris. Gabinetto Cinese*, in CATERINA Lucia, MOSSETTI Cristina (a cura di), *Villa della Regina: il riflesso dell'oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005, p. 557.

composto da undici personaggi.[377]

Il carattere di grandiosità e bellezza non era, quindi, del tutto cancellato dalla variazione di destinazione d'uso e dal passare del tempo. Anche Cifani e Monetti, con un richiamo al testimoniale, ne sottolineano tale carattere: *"Il palazzo racchiudeva ambienti che dovevano essere di grande bellezza e raffinatezza. Una stanza, ad esempio, possedeva un lambris di 14 specchiature che all'interno rappresentavano puttini tinti parte in oro e parte in color «bigio»; la volta di questa stanza era «antica» forse ancora secentesca, con un grande cornicione di legno dorato e intagliato che correva alla base della stessa e la cui descrizione richiama alla mente i soffitti più antichi di Palazzo Reale. Un' altra stanza si presentava con i lambris e le sovrapporte riccamente scolpiti in legno dorato e dipinti con putti, paesaggi, animali. L'incanto di certi ambienti era tale che l'estensore dei Testimoniali è indotto a segnalarlo: come quando ricorda un soffitto decorato con ghirlande di fiori in legno intagliate e dorate «eseguite con la massima diligenza e del gusto più squisito»".*[378]

In merito alle consistenze generali del palazzo, si possono avanzare alcune considerazioni sull'evoluzione della sua strutturazione rispetto agli ultimi anni del Settecento. Vengono innanzitutto ampliate le sue pertinenze, con l'introduzione del secondo cortile dove figurano scuderie e ripostigli. Viene ampliato anche il sistema di distribuzione che al momento della stesura del testimoniale presenta quattro corpi scala, incluso lo scalone monumentale, il quale resta collocato nella sua posizione originale seicentesca. La scala B resta collocata anch'essa nella posizione originale, ne vengono aumentate le sue dimensioni, in funzione del cambio di destinazione. Viene, invece, introdotta la scala C che rende indipendente la manica di levante. Questa scelta derivava senza alcun dubbio dalla necessità di permettere accessi diversificati agli ambienti in base alle proprietà, che figuravano in gran numero nonostante la maggior parte del palazzo fosse ad uso del Consiglio di Stato. Dallo studio del testimoniale è stato possibile ricostruire la distribuzione degli ambienti del piano terra e di quello nobile, con ogni possibilità di errore considerata la conservazione

377 *Ibidem.*

378 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 68.

fig.52 *Alla pagina successiva: Distribuzione del piano terreno del palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1861*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di Stato della parte del Palazzo Lascaris Cavour sito in questa Città nella Sezione Monviso via Alfieri Porta N° I5 concessa in affittamento dal Signore Marchese Gustavo di Cavour al Regio Governo con convenzione delli 19 Aprile 1861 ed eseguita in dipendenza dell'Art. 7° di detta convenzione dai Periti sottoscritti, cioè Ingegnere Peyron quale perito nominato dal Regio Governo ed Architetto Panizza quale perito del Sig.r Marchese di Cavour", Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

parziale del documento. Infatti, le tavole di riferimento al testimoniale con indicazione in pianta dei vari ambienti non sono state ritrovate. Nonostante ciò, grazie all'accurata descrizione posta dal documento e ad uno studio incrociato con il testimoniale successivo del 1883 si è risaliti ad una possibile distribuzione degli ambienti dei due piani principali. In merito agli ammezzati e al secondo piano, invece, non disponendo di piante che ne indichino la consistenza è risultato impossibile poterne ricostruire la loro distribuzione. Quello che però è possibile apprendere, sono le varie istituzioni e proprietà presenti nel palazzo al momento della stesura del testimoniale, e a quale piano sono situati gli ambienti a loro appartenenti:

fig.53 *Alla pagina precedente: Distribuzione del piano Nobile del palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1861*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di Stato della parte del Palazzo Lascaris Cavour sito in questa Città nella Sezione Monviso via Alfieri Porta N° I5 concessa in affittamento dal Signore Marchese Gustavo di Cavour al Regio Governo con convenzione delli 19 Aprile 1861 ed eseguita in dipendenza dell'Art. 7° di detta convenzione dai Periti sottoscritti, cioè Ingegnere Peyron quale perito nominato dal Regio Governo ed Architetto Panizza quale perito del Sig.r Marchese di Cavour", Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

Piano terra

- Consiglio di Stato
- Consiglio di Ammiragliato
- Proprietà Romagnano
- Proprietà del Comando Militare

Ammezzato sul piano terreno

- Consiglio di Stato
- Consiglio di Ammiragliato
- Alloggio del cocchiere del Comando Militare

Piano Nobile

- Consiglio di Stato
- Alloggio del Signor Magistrali

Ammezzato sul piano Nobile

- Consiglio di Stato
- Alloggio Galletti

Secondo Piano

- Alloggio Balesio, ora del Consiglio di Stato
- Alloggio già Bauch, ora della quinta Divisione del Ministero dell'Interno
- Alloggio già Massone, ora della quinta Divisione del Ministero dell'Interno

- Alloggio già Rebaudengo, ora della quinta Divisione del Ministero dell'Interno
- Alloggio già Bonino, ora della quinta Divisione del Ministero dell'Interno
- Alloggio già Nerva, ora della quinta Divisione del Ministero dell'Interno

Passati dodici anni, alla soglia dello scadere del contratto d'affitto in favore del Consiglio di Stato, la marchesa Giuseppina stipulava un nuovo contratto in data 9 agosto 1872, concedendo il palazzo in locazione al Ministero di Grazia e Giustizia affinché potesse ospitare la sede *dell'eccellentissima* Corte di Cassazione. Come previsto dall'atto d'affitto, scaduto il contratto il 30 settembre 1883, in data 2 novembre dello stesso anno i locali occupati dal Consiglio di Stato, prima, e dalla Corte di Cassazione, poi, vengono riconsegnati alla *"Signora Marchesa Giuseppina Alfieri di Sostegno nata Benso di Cavour",* come si legge nei *"Verbali per riconsegna dei locali occupati dalla Suprema Corte di Cassazione"* redatti per l'occasione:

> *"Premesso che con atto 9 Agosto 1872 la Signora Marchesa Giuseppina Alfieri di Sostegno nata Benso di Cavour concedeva in locazione al Regio Governo (Ministero di Grazia Giustizia) la massima parte del Palazzo Lascaris Cavour in Torino. a) per sede dell'Eccellentissima Corte di Cassazione b) per altri Uffici ed alloggi. Che questa locazione essendo cessata col 30 Settembre 1883 ed essendo avvenuta prima d'ora la consegna dei locali di cui alla lettera b), per addivenire alla riconsegna dei locali occupati dalla Suprema Corte di Cassazione".*[379]

Il giorno successivo alla riconsegna degli ambienti, il 3 novembre 1883, viene stipulato un nuovo atto, questa volta di vendita. La marchesa Giuseppina vendeva l'intera proprietà al Banco di sconto e sete per 400.000 lire, segnando definitivamente la fine del possedimento del

379 "*Verbali per riconsegna dei locali occupati dalla Suprema Corte di Cassazione in Torino nel Palazzo Lascaris-Cavour",* Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

palazzo Lascaris per conto dei Benso di Cavour, durato per un totale di quarantun anni.[380]

7.3 - Il palazzo sede del Ministero di Grazia e Giustizia, poi sede del Banco di Sconto e Sete

Come esposto nel paragrafo precedente, quando nel 1861 il palazzo fu permesso in locazione al Consiglio di Stato vennero effettuate delle modifiche interne affinché questo potesse predisporre degli spazi necessari ad ospitare l'istituzione. Nel documento redatto per l'occasione fu specificato che sarebbero state necessarie altre opere oltre a quelle già effettuate. Oltretutto, quando nel 1872 il palazzo divenne sede della Corte di Cassazione risulta facile immaginare che fossero state apportate ulteriori modifiche all'organizzazione interna del palazzo. Fino ad oggi non sono stati avanzati studi specifici sul palazzo nell'arco di questi ultimi vent'anni in cui, dal 1861 al 1883, fu ceduto in locazione alle istituzioni sopracitate. Gli stessi Cifani e Monetti sottolineano tale aspetto: *"La storia del palazzo durante i quasi vent'anni di proprietà di Giuseppina Benso di Cavour,* […]*, non è attualmente nota nei suoi dettagli per mancanza di studi in proposito. Per una corretta conoscenza sono infatti ancora da affrontare – potrà essere fatto in modo specifico attraverso le carte dei Cavour ".* [381]
La storia delle varie successioni di istituzioni all'interno del palazzo è ormai nota, seppur a grandi linee. Quello che più genera interesse nella ricerca odierna è poter indagare sulle consistenze della fabbrica in quegli anni. Abbiamo un'immagine nitida fino al 1861, già sopra descritta, grazie al testimoniale dello stesso anno. Sono gli anni successivi a rappresentare ancora una lacuna da colmare. Già nel 2013 gli stessi Cifani e Monetti nel loro volume "Ritorno a Palazzo Lascaris" muovono un piccolo passo avanti in conseguenza alla scoperta di un fascicolo di disegni rappresentanti dei "rilievi", così come appare scritto sul fronte del dossier che li contiene. Dall'osservazione del contenuto, però, risulta difficile pensare si tratti per l'appunto di rilievi. La maggior

380 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 72.

381 Ivi, p. 71.

parte si presentano come progetti propedeudici alla realizzazione di determinati arredi, ed anche quelli che potrebbero risultare classificabili come tali, in realtà, presentano caratteri contrastanti come stucchi rococò e porte Luigi XVI. Risulta quindi difficile comprendere la vera natura per cui questi vengono realizzati. Ad ogni modo, gli autori ne riconoscono la piccola entità a livello di studio storico del palazzo nel complesso, ma allo stesso tempo ne colgono l'importanza delle piccole scoperte che in futuro potranno essere ricongiunte ad informazioni più corpose: *"Di tanto in tanto riemergono, fluiscono, nei modi più impensabili, nuovi aggiornamenti, nuove conoscenze che vengono a sedimentare e documentare la storia della sua evoluzione.* […] *illustriamo alcuni aspetti riemersi dal naufragio inesorabile del tempo. Sono arredi per le esigenze di coloro che lo hanno abitato. Sono nuovi tratti di vita di persone che vi hanno vissuto. Conoscenze, se si vuole, sottili, marginali, che però a mano a mano ne arricchiscono la storia; frammenti, tessere di un mosaico complesso in via di definizione, che è però doveroso fermare per una sempre maggior conoscenza del celebre palazzo."*[382]

Il dossier, ora conservato presso il Museo Civico della città di Torino, contiene dieci disegni sugli ultimi due dei quali compare la datazione 21 e 22 agosto 1872. Questo ci aiuta senza dubbio a collocarli in un preciso momento della storia del palazzo: il passaggio della destinazione d'uso da Consiglio di Stato a Corte di Cassazione. L'ipotesi più verosimile, avanzata anche dai due studiosi, è che la nuova istituzione, firmato un contratto di locazione per più di un decennio, abbia ritenuto opportuno apportare delle modificazioni interne per gusto e necessità, dalle quali derivano i disegni ritrovati.[383] Il contenuto del dossier si compone di 10 fogli raffiguranti: due disegni di tavoli in legno intagliato con rifiniture dorate, testimonianza *"della straordinaria sapienza tecnica degli ebanisti e minusieri piemontesi dell'Ottocento: una sapienza di lavoro derivante da una plurisecolare tradizione che ha fornito nel corso dei secoli esempi preclari a livello internazionale".*[384] Questi disegni non si limitano ad una illustrazione dei tavoli, che ne denota uno stile neobarocco ampiamente presente in Piemonte fino agli anni

382 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Ritorno a Palazzo Lascaris,* Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013, p. 63.

383 Ivi, p. 65.

384 Ivi, p. 67.

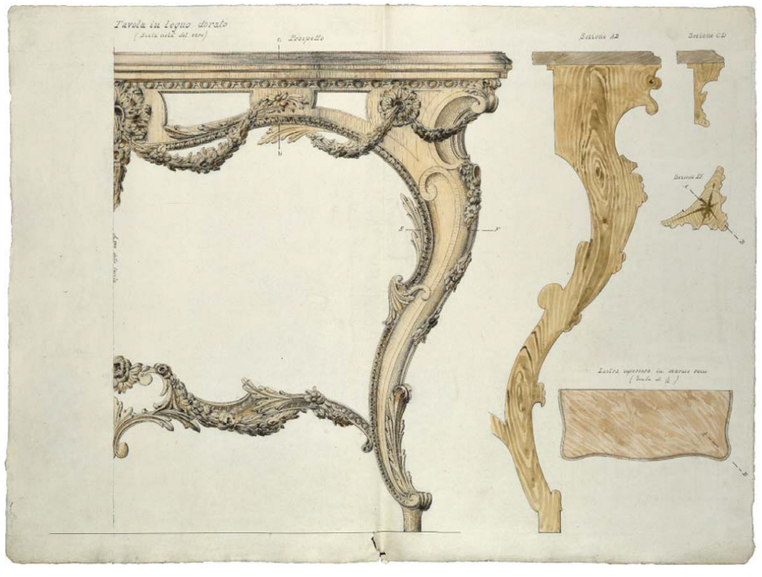


fig. 54 *Disegno per tavolo in legno dorato per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

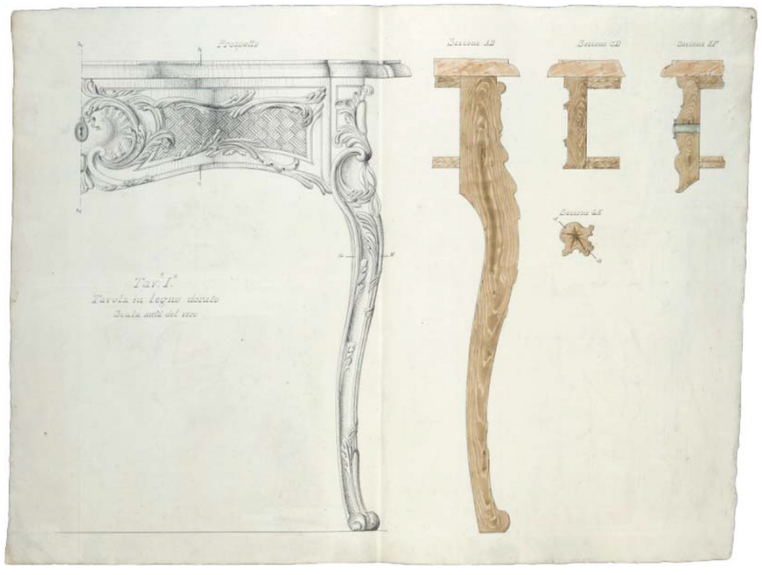


fig. 55 *Disegno per tavolo in legno dorato per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

quaranta del ‘900, ma ne indicano anche le modalità costruttive e l’orientamento delle venature del legno attraverso la loro raffigurazione in sezione; quattro disegni di camini in marmo scolpito, *“delineati sul filo di un eclettismo sottilmente aristocratico, con declinazioni neoclassiche e qualche citazione rocaille”*[385]; e, infine, due progetti per la realizzazione di porte e sovrapporte con indicazione dettagliata delle loro decorazioni, rievocatori degli eleganti lineamenti degli arredi piemontesi di fine Settecento, *“uno stile Luigi XVI che pare immutabile e la cui fortuna in regione è durata fino quasi ai nostri giorni”.*[386]

fig. 56 *Disegno per tavolo in legno dorato per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

385 Ivi, p. 72.

386 Ivi, p. 74.

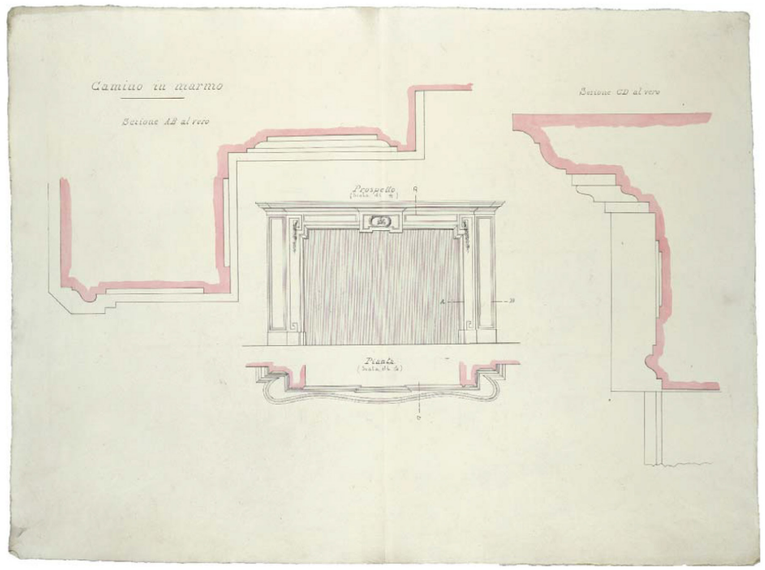


fig. 57 *Disegno di un camino in marmo per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

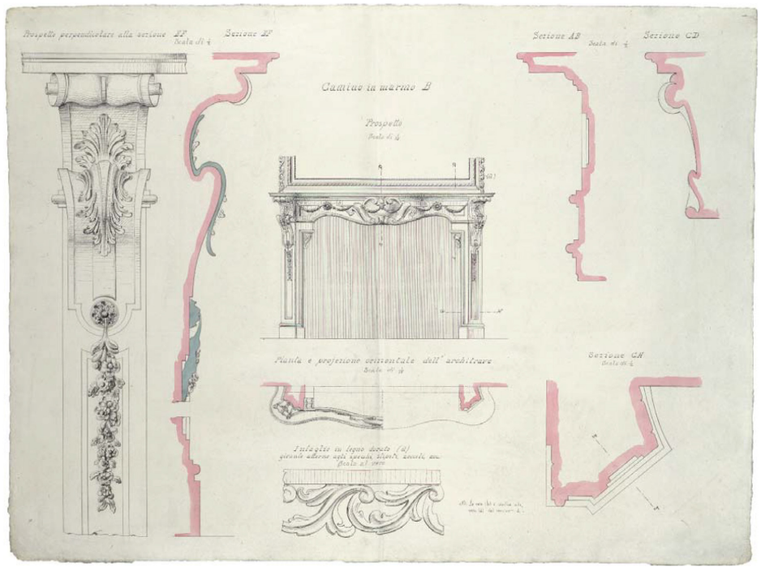


fig. 58 *Disegno di un camino in marmo per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

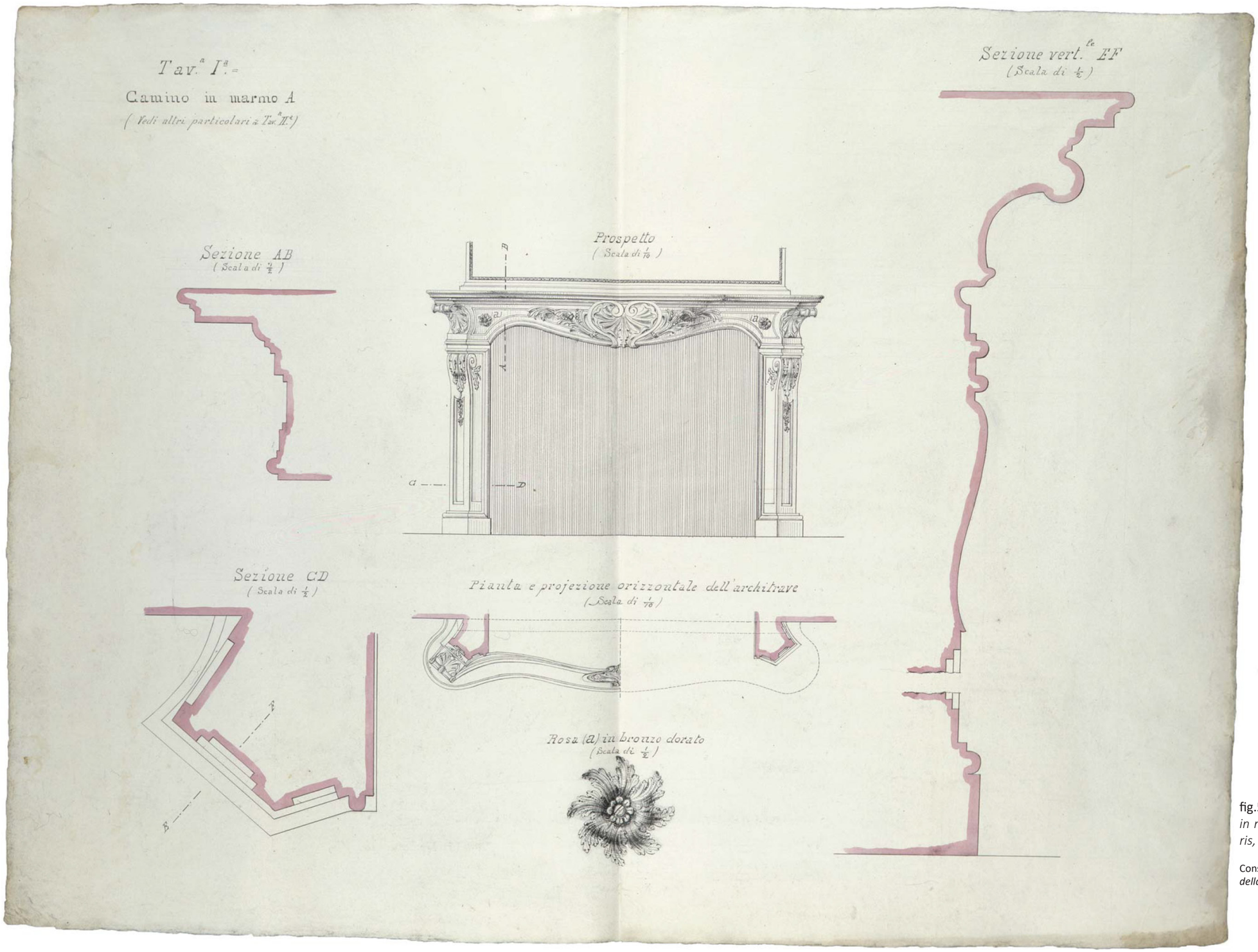


fig.59 *Disegno di un camino in marmo per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

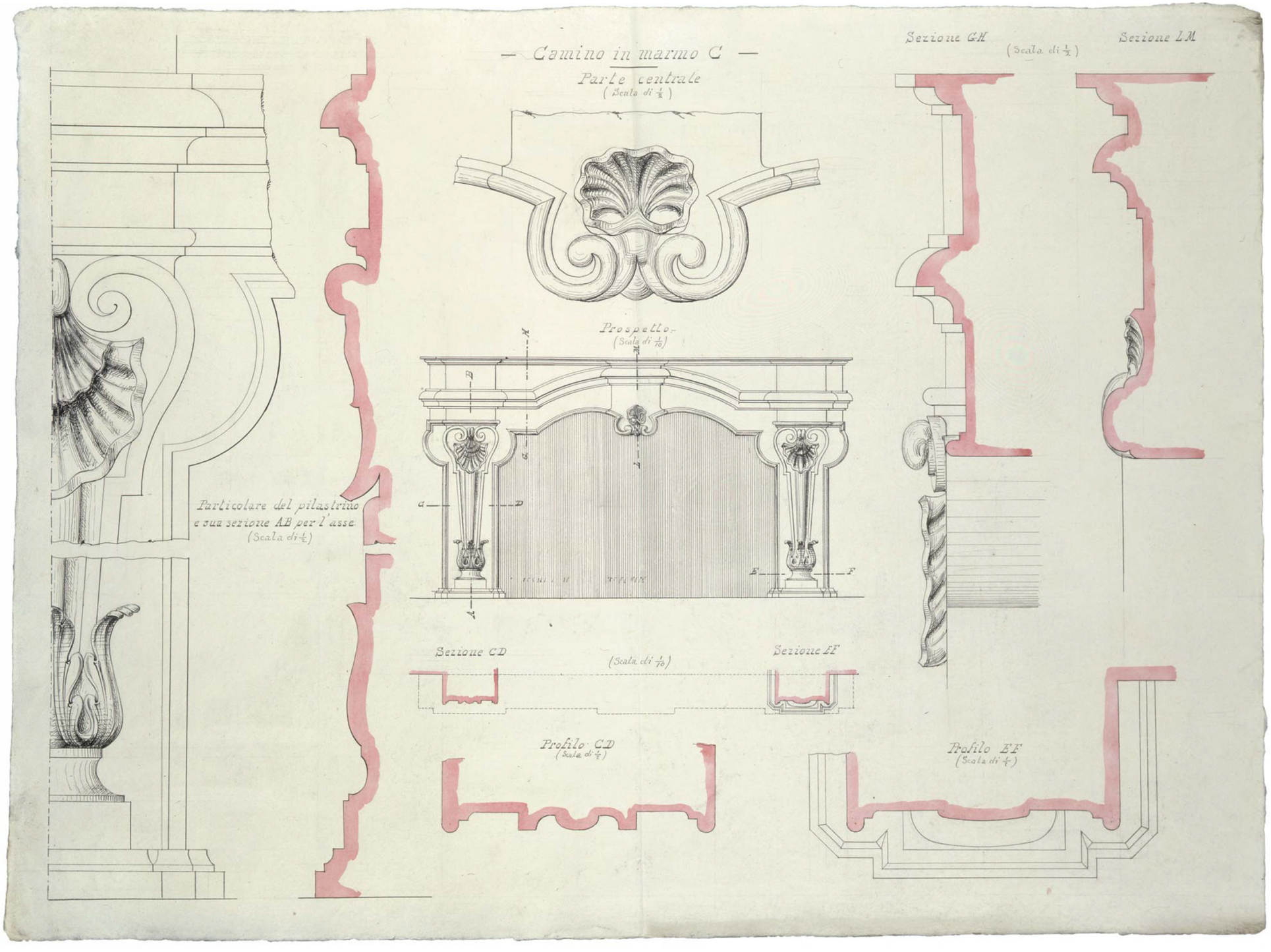


fig. 60 *Disegno di un camino in marmo per Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

fig. 61 *Disegno per la decorazione di una delle sale al piano terreno di Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

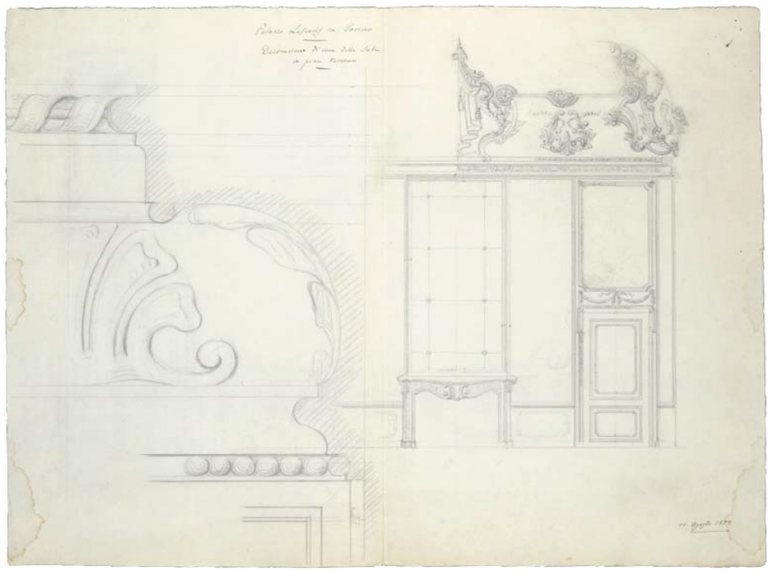


fig. 62 *Disegno per la decorazione di una delle sale al piano terreno di Palazzo Lascaris, 1872.*

Conservato presso: *Museo civico della Città di Torino.*

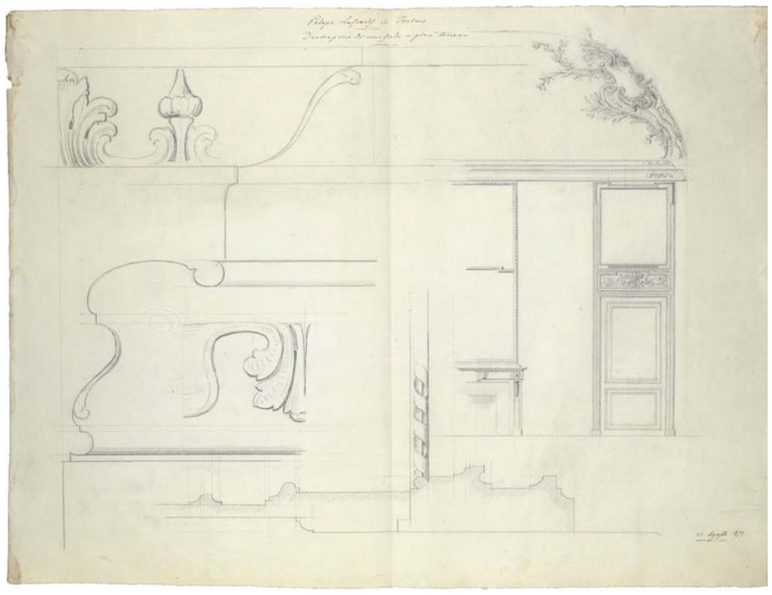


fig. 63 *Stucco corrispondente al disegno/progetto del 1872 riportato nella fig. 60 alla pagina a fianco, ancora oggi presente in palazzo Lascaris*

fonte: *Foto inedita effettuata durante il sopralluogo nel palazzo Lascaris*

fig. 64 *Stucco corrispondente al disegno/progetto del 1872 riportato nella fig. 61 alla pagina a fianco, ancora oggi presente in palazzo Lascaris*

fonte: *Foto inedita effettuata durante il sopralluogo nel palazzo Lascaris*

Questi disegni sono senza dubbio una traccia dei continui ammodernamenti interni ai quali il palazzo fu sottoposto, e proprio per via dei continui ammodernamenti, del trasferimento degli arredi mobili altrove e delle distruzioni dovute ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, sono poche le tracce conservate. In seguito al sopralluogo effettuato nel palazzo, infatti, si è potuto constatare che in merito agli arredi mobili non vi sono alcune tracce, così come per i camini che seppur fissi non figurano in alcun ambiente, probabilmente fagocitati dagli interventi successivi e dalle *boiserie* installate alle pareti. Risultano, invece, ancora presenti gli stucchi dei soffitti riprodotti nei rilievi alle figure 61 e 62, i quali seppur modificati nel tempo e riverniciati in tinta monocromatica son ben distinguibili e riconoscibili nei loro decori. Questi si presentano sviluppati secondo un disegno settecentesco e sono situati al pian terreno in due ambienti della manica di ponente dove, secondo il testimoniale del 1794, si sviluppava l'appartamento del marchese Carron di San Tommaso. L'attribuzione ad un disegno settecentesco degli stucchi deriva da una serie di confronti con l'attività di stuccatori e decoratori nella seconda metà del Settecento tra Torino e Casale Monferrato. Tra gli anni Sessanta e Settanta del XVIII secolo, infatti, si stavano sviluppando testimonianze concrete di una cultura rococò i cui risultati sembrano essere in perfetta sintonia con le permanenze decorative dei soffitti di palazzo Lascaris. Si fa riferimento nello specifico alle decorazioni dell'Impresa dei Taddei per la volta del coro della Confraternita di San Michele (1773 – Casale Monferrato) e alle decorazioni degli Stuccatori luganesi per una volta in palazzo Natta d'Alfiano (1770-1780 circa – Casale Monferrato), nei quali si evidenzia l'impiego di una decorazione ruvida accostata ad una più liscia, increspature e conchiglie che si inseriscono in elementi naturali che si intrecciano e mutano in piccole volute che, con un forte richiamo al *rocaille* francese, tendendo ad una *"restituzione della materia plastica, con diramazioni che si sollevano all'improvviso, alternate a parti più lineari, ma sempre piuttosto controllate, e prive di ossessionanti frastagliature".*[387] Anche nella tradizione torinese possono essere individuati altri esempi, essendo Torino descritta

387 RIZZO Alessia, *Modelli decorativi a Casale Monferrato nel Settecento*, in: DARDANELLO Giuseppe, «*Disegnare l'ornato: interni piemontesi di Sei- Settecento*» (a cura di), Fondazione CRT, Torino 2007, p. 234.

come una *"città dove una cerchia allargata di architetti si contende le commissioni di rimodernamento sul filo di raffinate intonazioni di gusto che esplorano le potenzialità dell'ornato rococò".*[388] Tra questi figurano certamente gli stuccatori Bartolomeo Papa ed Enrico Btili che nel 1760 realizzano, su progetto di Benedetto Alfieri, la volta della sala degli Arazzi di palazzo Chiablese, ma anche numerosi elementi dell'altrettanto vasta produzione decorativa di Giuseppe Bolina. Tuttavia, della tradizione torinese non ci resta che osservarne le tracce sopravvissute al passare del tempo essendo ancora poco consistente la base documentaria di disegni riguardanti l'ornato di questo periodo.[389] I due soffitti poco fa citati, non sono gli unici presenti nel palazzo. Sono, infatti, numerosi gli ambienti che presentano stucchi di medesimo sviluppo. A tal proposito bisogna fare delle precisazioni distinguendo i soffitti del pian terreno da quelli del piano nobile. Si può notare come molti di quelli al piano nobile corrispondano, nello sviluppo decorativo degli stucchi, a quelli del pian terreno. Basandoci sulla storia del palazzo che vede coinvolti in maniera particolare gli ambienti dei piani superiori nei bombardamenti del 1943, l'ipotesi che è possibile avanzare è che alcuni stucchi del piano nobile siano stati realizzati nella fase di ricostruzione del palazzo sulla scia di quelli posti al piano terreno, probabilmente originali, così da restituire alla dimora nobiliare un aspetto in linea con le consistenze preservate dalla distruzione bellica. Segue una mappatura dei soffitti oggi presenti in palazzo Lascaris.

388 APRILE Alice, RIZZO Alessia, DARDANELLO Giuseppe, *Alfieri, Borra, Birago e Dellala: architetti e cantieri per ornati e rilievi di Giuseppe Bolina*, in: DARDANELLO Giuseppe (a cura di), «Disegnare l'ornato: interni piemontesi di Sei - Settecento», Fondazione CRT, Torino 2007, p. 243.

389 RIZZO, *op. cit*. p. 230-240;
APRILE, RIZZO, DARDANELLO, *op. cit.*, p. 241-264.

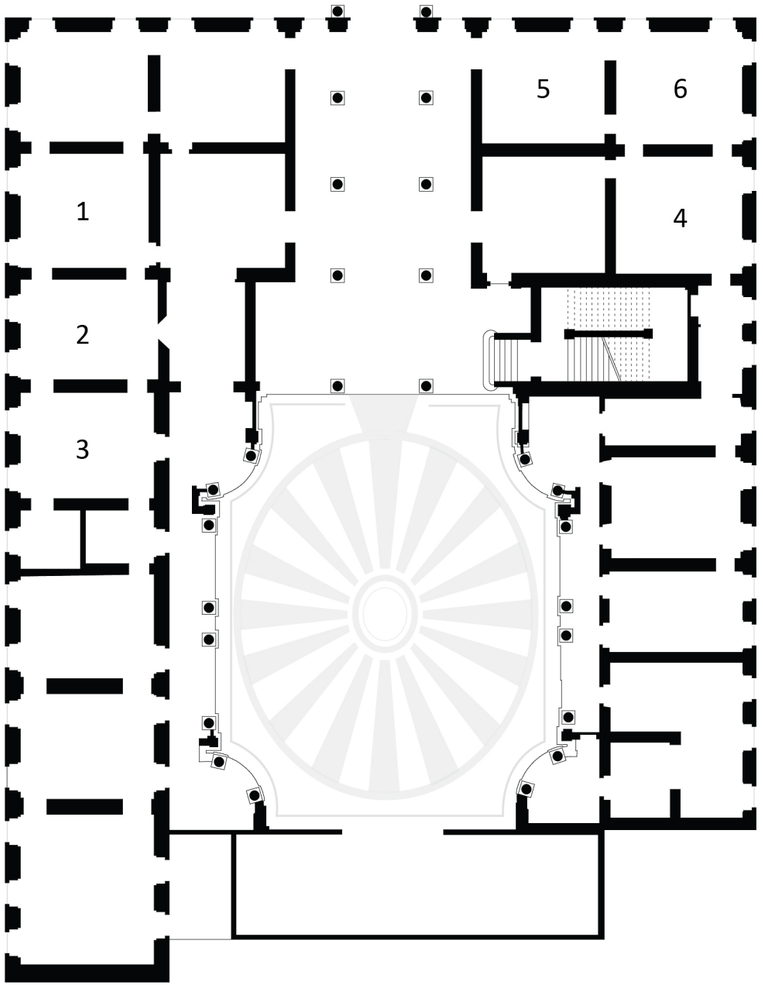


fig.65 *Individuazione in pianta dei soffiti oggi presenti in palazzo Lascaris al pian terreno.*

Individuazione sulla base di sopralluogo effettuato nel palazzo. Pianta corrispondente alle consistenze odierne sulla base delle planimetria scala 1:100 conservata presso l'archivio della Camera di Commercio di Torino e riportata in BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982.

1.

2.

3.

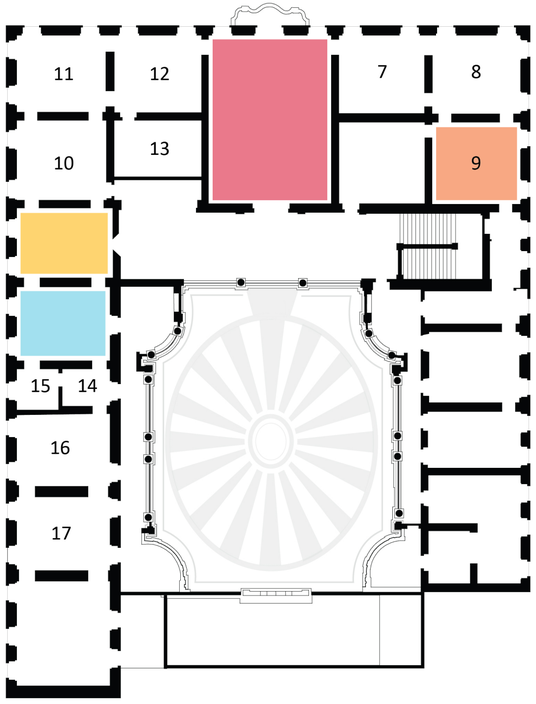
4.

5.

6.

Decorazioni a stucco dei soffitti al piano terreno oggi presenti in palazzo Lascaris.

fonte: *Foto inedite effettuate durante il sopralluogo nel palazzo Lascaris*



Soffito scomparso 1 Soffito scomparso 2 Soffito scomparso 3 Soffito salone scomparso

fig.66 *Individuazione in pianta dei soffiti oggi presenti in palazzo Lascaris al piano nobile.*

Individuazione sulla base di sopralluogo effettuato nel palazzo. Pianta corrispondente alle consistenze odierne sulla base delle planimetria scala 1:100 conservata presso l'archivio della Camera di Commercio di Torino e riportata in BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

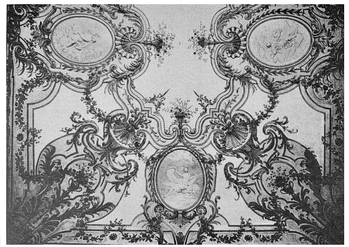
13.

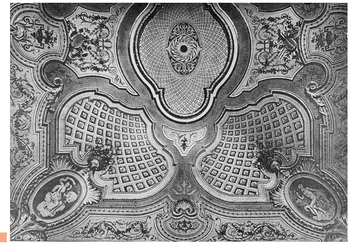
14.

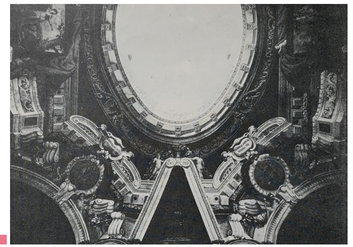
15.

16.

17.







Decorazione a stucco dei soffitti al piano nobile oggi presenti in palazzo Lascaris e foto storiche di alcuni soffitti scomparsi

Per i soffitti oggi ancora presenti: *Foto inedite effettuate durante il sopralluogo nel palazzo Lascaris*

Per i soffitti scomparsi: Soffitti settecenteschi di Palazzo Lascaris, in: *Decorazioni interne. Soffitti e pareti del XVI, XVII, XVIII, e XIX secolo. Dei migliori castelli e palazzi del Piemonte, Torino 1912.*

Per la volta scomparsa del salone d'onore: riportata in BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982, p. 122, con descrizione: *"Volta a padiglione con sei lunette di Stefano Maria Legnani. E' la volta perduta del salone di Palazzo Lascaris, riprodotta in un testo dei primi del novecento."*

Distinguere con certezza cosa appartenga ad un patrimonio originale del palazzo e cosa no, risulta, dunque, estremamente difficile senza una base documentaria che con precisione riesca a farne chiarezza. Oltretutto, se si considerano gli innumerevoli interventi effettuati sul palazzo risulta ancora più complesso. Riguardo gli stucchi, però, si conservano alcune memorie fotografiche di tre soffitti pubblicati nel 1912 e considerati "originali settecenteschi". La certezza sull'attribuzione settecentesca deriva dal fatto che il disegno rispetti chiaramente i gusti di quel determinato tempo, ma soprattutto perché figura una loro descrizione all'interno dei testimoniali del 1861:

Soffitto scomparso 1

"Soffitto ornato di eleganti decorazioni in stucco dorato vive di ghirlande e di fiori che partono essenzialmente da quattro vasi negli angoli della volta, e di quattro medaglioni di donne in stucco in bianco in campo dorato tutto in buon stile e del più squisito gusto. Sottostante cornicione in stucco a palmette dorate che ricorre all'imposta sulla porta."[390]

Soffitto scomparso 2

"Grande e ricca decorazione al volto con vario disegno rappresentante ghirlande, alli angoli emblemi da caccia, e sottostante cornicione a fogliami tutto in stucco dorato."[391]

Soffitto scomparso 3

"Il soffitto è a volta dipinta a chiaro scuro con ornati, quattro medaglioni e rosone nel mezzo. Cornicioni stucco con intagli dorati all'imposta della suddetta volta."[392]

Soffitto scomparso salone

"Volta a padiglione con sei lunette, dipinto con ornati, balaustri di altri mebri architettonici in stile barocco veduti in prospettiva, fra cui sono incastrati vari medaglioni con figure, putti e in mezzo grande medaglione rappresentate una apoteosi con undici figure."[393]

390 "*Testimoniali di Stato*", 1861, op. cit.

391 *Ibidem.*

392 *Ibidem.*

393 *Ibidem.*

Analizzando la storia del palazzo possiamo affermare che da fine Settecento questo non subì particolari interventi, soprattutto considerando che dagli anni Quaranta dell'Ottocento questo passò nelle mani della famiglia Cavour che attuò, al contrario, un'azione di spoliazione della dimora. Si avvalora quindi la tesi che i soffitti raffigurati nelle foto di inizio Novecento siano effettivamente originali.

La perdita del "soffitto scomparso 3" si lega ad altri due soffitti considerati originali, quelli ricondotti agli ambienti 8 e 9, oggi ancora presenti nel palazzo, oggetto di restauro nel 1979. Infatti, si può notare come il soffitto scomparso 3 fosse collocato, secondo il testimoniale del 1861, dove oggi figura quello dell'ambiente 9. Dall'osservazione delle foto effettuate prima di eseguire il restauro del '79 (fig. 67) si può notare come la perdita dei soffitti, come nel caso di quello sopracitato, ne abbia portato alla luce altri due occultati probabilmente a metà Settecento, considerando il disegno del soffitto con il quale viene sostituito, durate le numerose fasi di ammodernamento del palazzo. Si fa riferimento a quelle che oggi vengono identificate come "sala di Sansone" e "sala delle Allegorie", denominazioni derivanti dalle raffigurazioni ritrovate nella fascia contigua al soffitto, che invece si presenta ligneo a cassettoni, contenete affreschi incorniciati raffiguranti

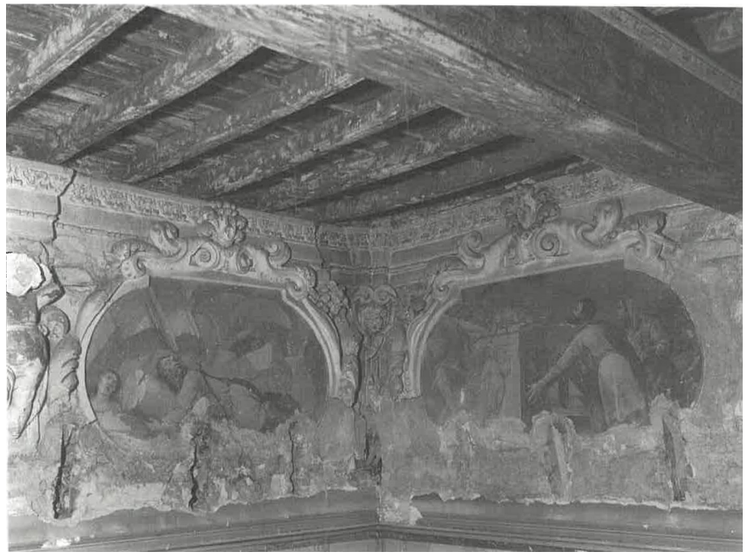


fig. 67 *foto effettuata in seguito ai bombardamenti del 1943 dove è possibile osservare i soffitti ritrovati della sala di Sansone.*

conservata presso: Archivio fotografico della Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici del Piemonte, febbraio 1979.

la *"storia di Sansone",* nella sala 8, e scene di "*Allegorie, Virtù e Arti liberali"*, nella sala 9.[394]

Altri soffitti dello stesso genere sembrano essere stati ritrovati in seguito ai bombardamenti, come si può osservare nella foto storica alla fig. 68 , dove si nota la presenza di un'altra fascia affrescata con cornici rettangolari, differenti da quelle precedentemente descritte che invece presentano cornici arcuate ai lati, forse troppo danneggiate per essere recuperate. In un'altra foto del dopoguerra (fig. 69) si notano delle permanenze della decorazione di un soffitto. Considerando il livello di distruzione al quale si presenta è possibile avanzare l'ipotesi che questo fosse collocato nella parte di levante dell'edificio, quella maggiormente interessata dai bombardamenti. Dalla decorazione sopravvissuta possono notarsi alcune similitudini con il "soffitto scomparso 3",

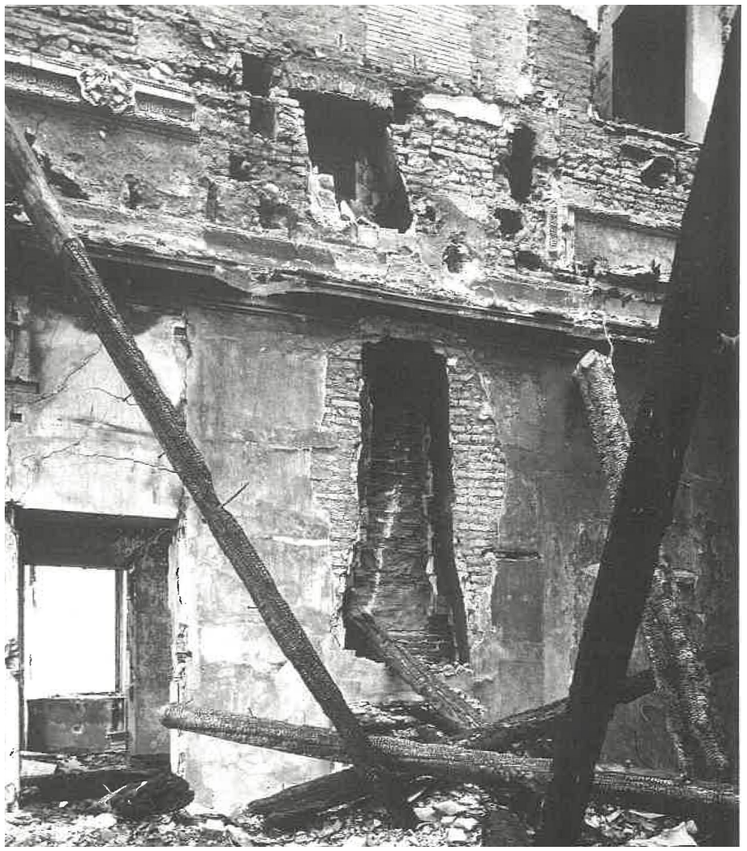


fig. 68 *foto effettuata in seguito ai bombardamenti del 1943 dove è possibile osservare la presenza di una fascia affrescata a cornici rettangolari*

conservata presso: Archivio fotografico della Soprintendenza ai monumenti del Piemonte, negativo 4580, n° 06112-6036, 21 luglio 1943.

394 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris,* op. cit., p. 151.

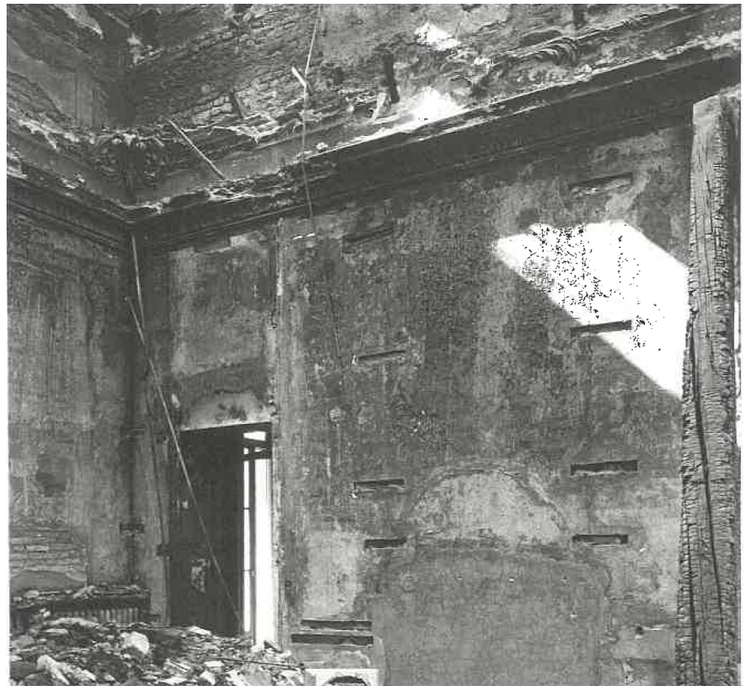


fig. 69 *foto effettuata in seguito ai bombardamenti del 1943 dove è possibile osservare le rimanenze degli stucchi di un soffitto.*

conservata presso: Archivio fotografico della Soprintendenza ai monumenti del Piemonte, negativo 4588-06107, n° 6038, 21 luglio 1943.

sia dalla forma della decorazione nell'angolo a sinistra, un insieme di foglie che sembra stringersi all'interno per poi aprisi nella parte superiore, sia dalla forma delle foglie presenti nel mezzo della parete in corrispondenza della cornice che richiamano le stesse foglie utilizzate nell'angolo, ben visibili nella foto novecentesca del soffitto scomparso. Tuttavia, ritengo più probabile si tratti del soffitto di una sala attigua che ne seguiva la stessa linea decorativa, questo perchè se fosse effettivamente il soffitto scomparso 3, che si posizionava dove oggi figurano i dipinti delle "Allegorie", dovrebbero vedersi almeno delle permanenze di questi dipinti che invece nella foto del dopo guerra risultano assenti.

Questo è quanto, fin ora, gli studi nel campo del ventennio preso in esame, quello che va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta dell'Ottocento, hanno portato come avanzamento alla conoscenza delle consistenze del palazzo, informazioni ancora troppo frammentate per poterne delineare un'immagine completa. La ricerca condotta pressò gli archivi della fondazione Cavour a Santena, però, ha permesso di portare alla luce un documento inedito, un Testimoniale di consistenza datato 3

fig. 70 *Alla pagina successiva: Distribuzione del piano terreno di palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1883*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

novembre 1883[395], stesso giorno in cui venne redatto l'atto di vendita in favore del Banco di Sconto e Sete. Infatti, il testimoniale fu erogato in funzione della vendita del palazzo per delinearne le consistenze al momento del passaggio di proprietà, così com'era già accaduto in passato. Conferma di ciò si ha già nelle prime righe del documento dove si legge: *"Redatte a termini dell'art 3 dell'atto di vendita del Palazzo medesimo rogato in data 3 novembre 1883".*[396] Chiara testimonianza del legame che correva tra i due documenti.

7.3.1 - Il piano terra del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883

Il testimoniale apre con la descrizione dell'atrio di ingresso (I) del quale si legge:

> *"Grande atrio a otto colonne con portone d'accesso e sportello verso via, con due statue, una a est e una a ovest; con due finestre sulla via e lampione a gas appeso al soffitto."*[397]

Prosegue poi con la descrizione delle consistenze del piano terra. A est dell'atrio sia apre la *Portieria* composta da diversi ambienti. Si accede da una camera di ingresso soppalcata (II) con porte vetrate verso il vestibolo, contenente un camino rustico e un armadio in legno a cinque ripiani. Da questa stanza si accede ad una seconda camera (III) con finestra su via e porte interne decorate da *chiambrane*. A sud è posizionato un corridoio (IV) contenente due armadi a muro a doppio battente. Dal corridoio si ha accesso ad una terza camera (V) con finestra verso via con inferriate e porte interne a vetri smerigliati, con stufa posizionata verso ovest. Segue una quarta camera (VI), anch'essa con finestra su via chiusa da inferriata, mentre internamente presenta

395 "*Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour*", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824.

396 *Ibidem.*

397 *Ibidem.*

una porta volante che dà accesso ad un corridoio (VII) a sud-nord che porta ad una latrina comune.

Ad ovest dell'atrio, invece, si posiziona la *Segreteria* alla quale si ha accesso tramite un *uscio a due battenti.* Il primo ambiente (VIII) presenta due finestre verso via con inferriate e scuri e porta volante interna, e contiene *quattro grandi scaffali verniciati di colore grigio*. Da qui si ha accesso ad un secondo ambiente (IX) tramite la porta volante, contenente una stufa ed un armadio, anch'esso con due finestre su via ed una a ponente caratterizzata dalla presenza di *"gelosie a paletta".* In successione si apre un terzo ambiente (X) dal quale si avrà accesso a due latrine, una delle quali è una latrina inglese contenente un *mobiletto ad acqua potabile*. Infine, è presente un corridoio (XI) con porta su via chiusa da inferriate.

Superate la Portieria e la Segreteria si posizionano i *Locali Ferrero e Pantenero.* Figurano un totale di dieci ambienti, otto sulla manica di ponente mentre altri due sulla manica di levante. Questi locali vengono descritti a partire dall'ufficio (XII) posizionato a sud-ovest del primo cortile. Questo ambiente presenta finestre a levante con inferriate, gelosie a paletta, e asticelle per le tende. L'ingresso è dal cortile con porte a due battenti. Internamente è presente un armadio sul muro verso nord e porte volanti che lo collegano con l'ambiente successivo (XIII). Segue, quindi, una stanza con quattro finestre sormontate da asticelle per tende, con porte verso sud decorate da *chiambrane* e contenente un camino in marmo. A nord è presente una porta che permette l'accesso ad un gabinetto (XIV), contenente una latrina inglese con rubinetto di acqua potabile e dotata di finestre a vetri smerigliati. A sinistra del gabinetto si apre una *cameretta* (XV) attraverso una porta ad un sol battente, con una sola finestra verso ponente e contenente sia un caminetto in marmo che una stufa. Allo stesso modo dei precedenti si sviluppano tutto il resto degli ambienti dei locali Ferrero e Pantenero (XVI; XVII; XVIII; XIX; XX; XXI). Si caratterizzano di porte volanti e porte decorate da chiambrane, finestre chiuse da inferriate, gelosie a paletta e aste per tende, mobili in legno pregiato e caminetti in marmo. Ulteriori informazioni possono essere carpite dalla lettura del testimoniale, come ad esempio la data in cui i locali appena descritti vennero ceduti in locazione ai signori Ferrero e Pantenero: *"Dalla scrittura di locazione*

registrata in data 9 agosto 1881 risulta inoltre che esistono nei locali affittati ai Signori Ferrero e Pantenero".[398] La locazione risulta quindi concessa prima che il palazzo fosse venduto al Banco di Sconto e Sete.

A sud del primo cortile, quello principale, se ne apre un secondo di dimensioni modeste sul quale si affacciano il Quartierino Bernardi e i magazzini. Al quartierino si ha accesso tramite il corridoio che permette il collegamento tra il secondo cortile e la scala A. Si compone di due stanze, la prima è una cucina (XXII) con finestra a ponente e mobili in legno, la seconda una camera (XXIII) con finestra sul secondo cortile e gabinetto interno con acqua potabile e vaschetta. Per quanto riguarda invece i magazzini vengono descritti come ambienti contenenti numerosi oggetti, da attrezzatura per falegnameria a griglie ed inferriate. Interessante e la suddivisione delle appartenenze. Il magazzino XXIV appartiene per metà al Sign. Marchese Alfieri di Sostegno e per metà al falegname della casa; il XXV appartiene ai signori Ferrero e Pantenero; il XXVI è invece ancora di proprietà del marchese Alfieri di Sostegno. Degli ambienti XXVII e XXVIII non viene specificata la proprietà, ma viene descritta la loro destinazione a scuderia, contenenti mangiatoie e rastrelliere.

7.3.2 - Il piano ammezzato del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883

Il testimoniale passa poi alla descrizione di alcuni ambienti del piano ammezzato del palazzo. Inizia col descrivere quelli posizionati sui magazzini a levante, ospitanti lo studio dell'avvocato Ugo, ai quali è possibile accedere tramite un sistema scala-galleria con struttura in legno. Nella prima stanza (I) è collocato lo studio vero e proprio, seguito poi da due camere (II; III). L'ambiente IV, invece, è adibito a cucina con finestre sulla galleria, contenente mobili in legno e camino. Seguono altre due camere (V; VI) la seconda delle quali ospita un secondo caminetto.

Sul lato opposto del secondo cortile, invece, si collocano l'Ammezzato

398 *Ibidem.*

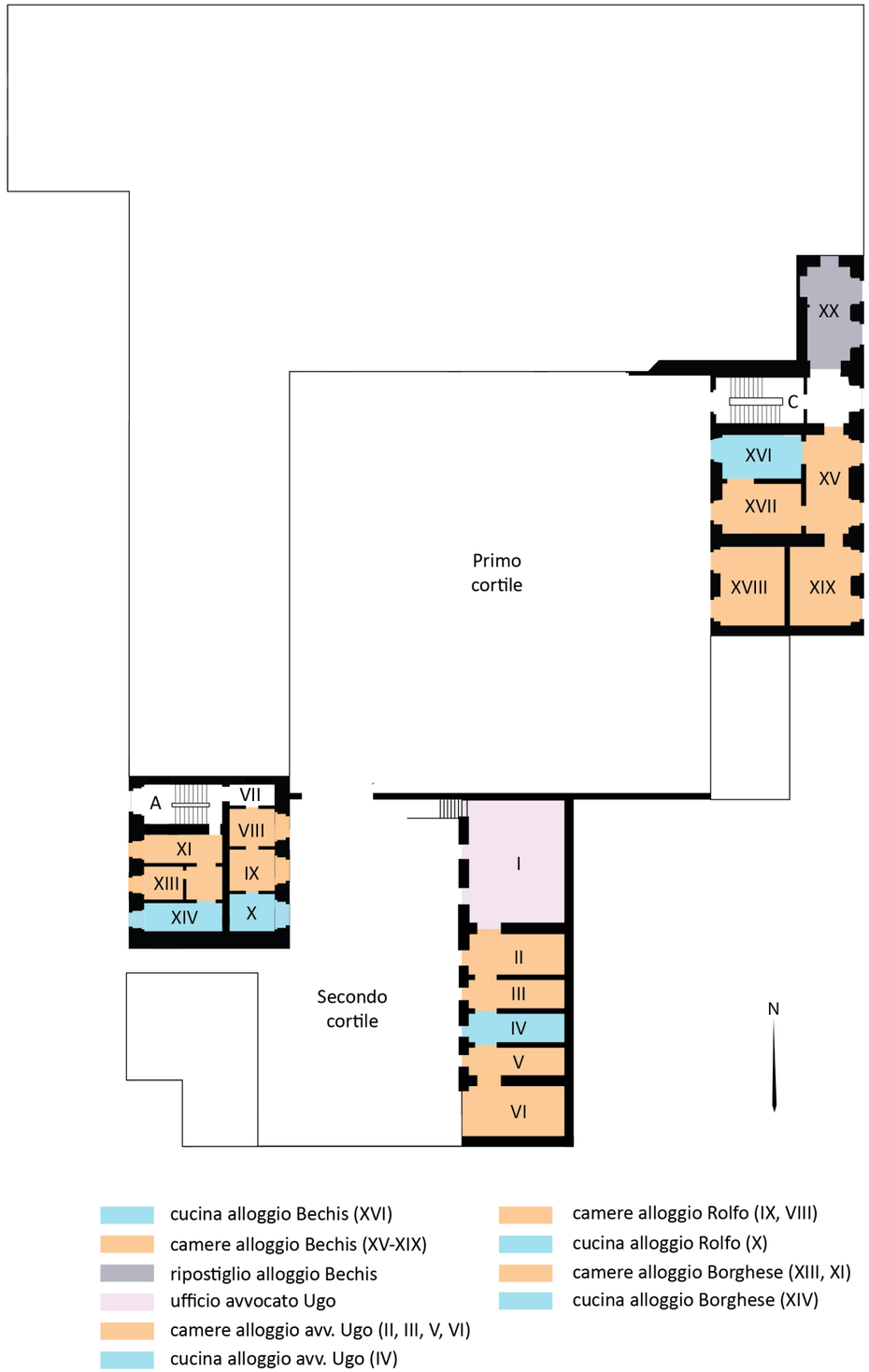


fig. 71 *Alla pagina precedente: Distribuzione del piano ammezzato sul piano terra di palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1883*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

Rolfo e l'Ammezzato Borghese, entrambi serviti con accesso dalla scala A. L'ammezzato Rolfo si compone di quattro ambienti: il primo funge da corridoio di ingresso (VII) permettendo, inoltre, l'accesso al gabinetto sul fondo; seguono due camere (VIII; IX) con finestre sul secondo cortile con inferriate e gelosie a paletta; infine si colloca la cucina (X) con caminetto e fornelli, con ulteriore accesso ad una galleria esterna in legno. L'ammezzato Borghese, invece, si compone anch'esso di quattro ambienti. Dalla scala si entra nel primo (XI), uno spazio senza porte che permette di raggiungere anche una galleria in legno sul lato a ponente. Il secondo ambiente è un corridoio, contenente un armadio a muro a cinque ripiani, dal quale si avrà accesso, tramite porte a vetri, ad una camera (XIII) e alla cucina (XIV) contenente camino e lavandino.
L'ultimo ammezzato descritto è quello *già Bechis* posizionato a levante del primo cortile. Servito dalla scala C, si apre in un primo ambiente (XV) tramite una porta volante, un corridoio di distribuzione contenente un armadio a muro a tre ripiani. Da qui si avrà accesso alla cucina (XVI), con camino e lavandino con rubinetto ad acqua potabile. Le restanti sono adibite a camere caratterizzate da finestra con persiane e scuri e porte con chiambrane, in una delle quali (XVIII) è presente un camino in marmo. In ultimo, in opposto all'ingresso al di sopra della scala C, si posiziona un ulteriore ambiente (XX) adibito a ripostiglio con mobili e scaffali.

7.3.3 - Il piano nobile del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883

Dopo la descrizione del piano ammezzato, il testimoniale espone le consistenze del piano nobile dove si collocano gli ambienti ospitanti due istituzioni: la *corte di Cassazione*, che fino a quel momento aveva risieduto nel palazzo, e la *Società Cooperativa tra impiegati e Commessi di Commercio.* Dalla descrizione si può subito stabilire che il piano nobile aveva conservato il suo ruolo di rappresentanza essendo riportata una ricchezza decorativa maggiore rispetto agli altri piani. Già nel testimoniale del 1861 si era fatto riferimento a permanenze di arredi e decori settecenteschi, nonostante ci fosse stato un profondo smembramento dell'apparato decorativo e d'arredo da parte della

famiglia Cavour. Nella descrizione del 1883 il piano nobile si mostra di grande splendore sotto questo punto di vista, probabilmente dovuto ad azioni di recupero e di ammodernamento degli ambienti avvenuti nell'ultimo ventennio per mano delle istituzioni che vi si sono succedute. Ad avvalorare questa ipotesi è anche la corrispondenza tra la descrizione di alcuni arredi fissi, come camini e porte, corrispondenti con quanto osservabile nel dossier di disegni datati 1872 sopradescritti, per i quali era già stata avanzata l'ipotesi che fossero opera di ammodernamenti da parte della Corte di Cassazione che aveva ottenuto in locazione il palazzo.

Gli ambienti si mostrano, quini, di grande splendore decorativo, già a partire dalle stanze più piccole che seppur di minore rilevanza risultavano con soffitti dipinti, con chiambrane filettate in oro, con porte ricamate dorate e sovrapporte dipinte e tendaggi pregiati. Allo stesso modo sono accurate le descrizioni degli ambienti più grandi, con attenzione alla descrizione dei materiali e dei particolari per sottolinearne la fastosità dell'insieme. Per permettere di comprendere appieno le consistenze interne di questi ambienti ritengo necessario riportare le descrizioni più significative, senza avanzare una analisi ambiente per ambiente che risulterebbe ridondante per via delle conformità dei loro arredi e delle loro decorazioni. Rappresentativa di quanto detto è senza dubbio la descrizione della sala XIV nella quale si legge:

> *"Sala a Nord dei N° XII e XIII tappezzata di arazzi in damasco cremisi a fiorami. Due finestre a ponente con persiana, scuri e panneggiamenti per tende; quattro porte ricamate dorate con sovrapporti dipinti; caminetto in marmo e contro camino dipinto; stufa con lastra di marmo; tre grandi specchi con dorature; ricco lampadario in cristallo e metallo dorato; ampia console dorata con lastra di marmo; due sofà con quattro cuscini coperti in seta damascata simile alla tappezzeria; otto poltrone il legno dorato coperte similmente."*[399]

399 *Ibidem.*

Così come la descrizione dell'ambiente XVI:

> *"Sala grande con soffitto a fiorami dorato con sette porte ed una sola finestra: finestra con persiana e scuri; due porte a vetri; cinque porte con sovrapporti dipinti; caminetto in marmo; stufa con lastra di marmo; tre specchi; ciascuno sormontato da un dipinto a olio; due mensole dorate con lastre in marmo."*[400]

Come è possibile leggere, molte sono le attenzioni ai particolari di arredi e decorazioni. Tra le tante non citate vi sono ambienti con *"soffitto in legno lavorato a cassettoni" (XXII), "grandi specchi con dorature, tavoli dorati con lastre di marmo, tre ritratti di famiglia contornati da specchi" (XXI), "quadro in cornice dorata" (XXV), "tappezzeria in seta a righe bigie e turchine" (XXVIII),* e tante altre che ci aiutano a comprendere lo stato al quale si presentava il piano alla fine dell'Ottocento.

Particolare attenzione va posta, inoltre, ad alcuni ambienti di valore per il palazzo. Si fa riferimento ai due gabinetti (XII; XIII), tra i quali figura il famoso gabinetto cinese andato distrutto con i bombardamenti della Seconda guerra Mondiale, e il Salone d'onore (XXIV). Interessante è quindi leggerne la loro descrizione così da poterne apprende la consistenza e lo stato decorativo.

Del primo gabinetto (XII) si legge:

> *"Gabinetto a specchi: Finestra a ponente con persiane, scuri e tende in damasco complete; due sovrapporti con dipinti di fiori, uno a nord, l'altro a sud; due tende in damasco simili a quelle della finestra sotto i sovrapporti; ricco lampadario in cristallo e metallo dorato; una console con dorature e lastra di marmo nella parete di levante; due console più piccole analoghe alla precedente; due sofà d'angolo in legno dorato coperti di damasco a fiorami."* [401]

La descrizione del gabinetto cinese, invece, risulta poco approfondita

400 *Ibidem.*

401 *Ibidem.*

ma ci consente di entrare a conoscenza di informazioni come la presenza di un tavolo con rifiniture in oro e marmi, la presenza di un ripostiglio nascosto, ma soprattutto il suo collegamento diretto, tramite porta vetrata, con la galleria in legno esterna (VII). Infatti, leggiamo:

> *"Gabinetto chinese con ripostiglio dissimulato da una gran porta che costituisce una delle porte del gabinetto: porta a vetri sulla galleria; tende alla comunicazione Nord e Sud; tavolo in legno dorato lastra di marmo."*[402]

Nella descrizione del salone d'onore, invece, è possibile cogliere un utilizzo preponderante delle rifiniture in oro, senza dubbio conseguenza della volontà di accentuare la rappresentatività di quello che per definizione figura come spazio di rappresentanza per eccellenza:

> *"Salone con pareti filettate in oro, zoccolo in legno a quadri intorno alle pareti stesse. Due finestre verso via con persiane e scuri dorati; tre finestre sovrastanti; due finestre a sud verso la grande galleria con inferriate e scuri; porta a vetri con persiane e scuri dorati sul balcone verso via; cinque porte dorate a due battenti."*[403]

Gli ambienti appena descritti fanno riferimento alla parte del piano nobile ospitante la Corte di Cassazione, che occupa il corpo centrale e la manica di ponente. La manica a levante, invece, ospita gli alloggi della *Società Cooperativa fra impiegati e Commessi di Commercio*. Qui gli ambienti non dimostrano lo stesso livello di arredo e decoro, ma sono più in linea con il livello di quelli a pian terreno. L'accesso all'alloggio avviene tramite la scala C che immette nell'ingresso (XXXII) che risulta un tutt'uno con il corridoio che permette la distribuzione a due camere minori (XXXIII; XXXIV). Oltrepassati questi ambienti si avrà accesso ad una sala più grande (XXXV), fulcro dell'alloggio, con quattro finestre tutte con persiane, due a levante e due a ponente, e contenente un armadio basso ad un solo ripiano, un caminetto in marmo e due

402 *Ibidem.*

403 *Ibidem.*

fig. 72 *Alla pagina successiva: Distribuzione del piano nobile di palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1883*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

specchi sormontati da bassorilievi. Segue poi un secondo corridoio di comunicazione con altri due ambienti minori (XXXVI; XXXVII).

fig. 73 *Alla pagina successiva: Distribuzione dell'ammezzato sul piano nobile di palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1883*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

7.3.4 - L'ammezzato sul piano nobile del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883

Il testimoniale prosegue con la descrizione di un alloggio posizionato al piano ammezzato sopra a quello nobile. In locazione alla famiglia Quattrocolo, l'alloggio è servito dalla scala C, la quale immette in un primo corridoio di distribuzione alle prime tre camere. A sinistra del corridoio si avrà accesso diretto alla prima camera (II) che presenta una sola finestra munita di *scuri* e un caminetto in marmo. Successivamente si ha accesso ad altre due (IV; III), munite entrambe di una finestra ma su fronti opposti, la prima delle quali munita anch'essa di camino. Successivamente si collocano due altre camere più grandi delle precedenti (V; VI), in comunicazione tramite una porta ad un solo battente e munite entrambe di due finestre. In ultimo si colloca la cucina (VII), con finestra verso il primo cortile munita di scuri, contenente un camino e due fornelli. A chiusura dell'alloggio, segue una stanza stretta e finestrata (VIII) dove si colloca l'accesso alla latrina (IX).

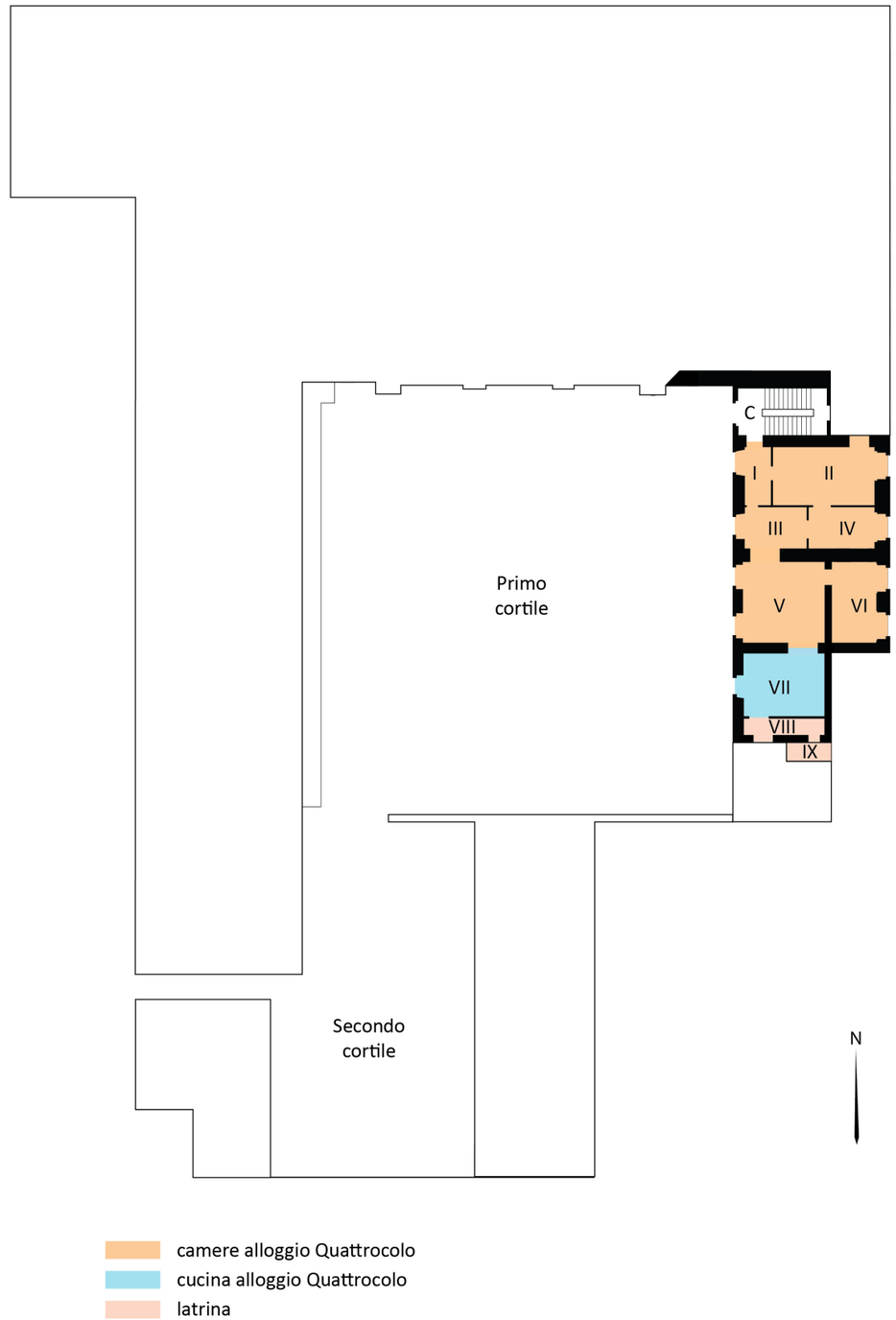


fig. 74 *Alla pagina successiva: Distribuzione del piano secondo di palazzo Lascaris secondo il testimoniale di consistenza del 1883*

Ricostruito sulla base dei "Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour", archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

7.3.5 - Il piano secondo del palazzo descritto nel testimoniale di consistenza del 1883

Il testimoniale, infine, chiude con la descrizione del secondo piano del palazzo, dove si collocano: nel corpo centrale l'alloggio del Genio Civile; nella manica di ponente l'alloggio Dutto; nella manica di levante l'alloggio Musso.

L'alloggio del Genio Civile occupa gran parte del corpo centrale ed è servito sia dalla piccola porta laterale della scala B che dalla scaletta subito a lato del pianerottolo della scala C. Nello spazio centrale, in corrispondenza della galleria sottostante, si posizionano cinque camerette (I; IV; V; VI; VII) tutte con finestra verso il primo cortile, munita di persiana, e porta d'accesso su corridoio di comunicazione con il resto degli ambienti. L'ultima delle camerette (VII) presenta, inoltre, al posto della finestra, una porta a vetri con accesso diretto ad un balcone esterno prospettante sul cortile. Nell'angolo verso ponente si posiziona la cucina (III), con finestra sulla scala chiusa da inferriata. Questa contiene un camino con fornelli posizionato sul lato a levante, mentre a sud, tra la porta e la finestra, si colloca una latrina inglese con rubinetto ad acqua potabile. Nell'angolo a levante si posizionano le sale più ampie (IX; XI;) caratterizzate da finestre su strada munite di persiane, armadi in legno e camini in marmo murati in entrambe le stanze. In successione si trova la sala XII, che dalla descrizione risulta la più ricca ed arredata dell'alloggio. Al suo interno si trovano infatti: *"nel lato a mezzanotte caminetto in marmo con sovrastante specchiera a cornice dorata; sul lato a mezzoggiorno console coperta di marmi e sormontata essa pure da specchiera con cornice dorata identica a quella precedentemente menzionata".*[404] A sinistra di questa sala si colloca la seconda cucina (X) definita *oscura*, probabilmente per mancanza di illuminazione diretta dall'esterno. In essa si trovano un camino con due fornelli, un armadio a muro a due ripiani e nel mezzo della stanza un *"becco a gas".* In successione si trova la camera XIV della quale non è specificato l'utilizzo ma dagli elementi presenti al suo interno, come due becchi a gas nel mezzo della stanza ed un lavandino

404 *Ibidem.*

con rubinetto ad acqua potabile sul lato a nord, si potrebbe pensare che, insieme all'ambiente precedentemente descritto, si svolgessero al suo interno mansioni legate alla cucina.

Il testimoniale prosegue con la descrizione dell'alloggio Musso posto nella manica di levante con accesso tramite il pianerottolo della scala C. Internamente gli spazi si presentano arredati con le stesse consistenze dell'alloggio precedentemente descritto, con sale di grandezza simile nella parte iniziale e cucina (XX) a chiusura. Ulteriori informazioni si possono apprendere in merito a questa locazione. Infatti, è indicata la data di fine del contratto, 30 marzo 1884, al termine del quale l'alloggio passerà al Genio Civile che aumenterà, così, la consistenza della proprietà ad esso associata.

In ultimo, viene riportata la descrizione dell'alloggio Dutto, collocato a sud della manica di ponente, con accesso servito dalla scala A. Il primo ambiente è un corridoio d'ingresso al fono del quale è collocato un rubinetto ad acqua potabile e relativa vaschetta. Susseguono diversi ambienti arredati in modo modesto: una prima camera (XXII) con due finestre su cortile; un gabinetto (XXIV); una cucina (XXIII) con camino a due fornelli; un secondo gabinetto (XXV); infine tre camere, due a ponente (XXVI; XXVIII) e una a levante (XXVII).

7.4 - Il palazzo tra fine 800 e inizio 900

La descrizione riportata dal testimoniale del 1883 ci permette, quindi, di ricostruire l'effettiva consistenza del palazzo, la sua distribuzione, i suoi ambienti e gli inquilini in esso presenti, restituendoci un'immagine che fino ad oggi rappresentava ancora un tassello mancante nella storia della dimora nobiliare.

Il 1884 segnò nuovamente la conformazione del palazzo. È in data 31 luglio di quell'anno, infatti, che il Banco di sconto e Sete presenta un nuovo progetto (fig. 75) che vedeva la firma degli ingegneri Severino Casana e Michele Fenolio, e che annunciava importanti modifiche interne ed esterne al palazzo. Il progetto venne sottoposto alla Commissione d'Ornato che lo approvò in data 16 agosto 1884. Fu dopo questa data che, indicativamente, ebbero inizio i lavori di

ristrutturazione. [405] Il progetto, in linea generale, si caratterizza per la sua capacità di destrutturazione del palazzo e del suo impianto distributivo, fino a quel momento caratterizzato da un sistema assiale largamente diffuso nell'architettura del Settecento. Quello introdotto dai due ingegneri era un nuovo sistema che ne modificava completamente la modalità di fruizione, instaurando un sistema *"centripeto"* il cui fulcro principale, attorno al quale ruotava il tutto, era la corte interna. Quest'ultima subì un importante rinnovo che vedeva l'aggiunta di due nuove gallerie laterali, con portici prospettanti sul cortile e due loggiati in continuazione di quello centrale preesistente di impostazione secentesca, raccordati tramite elementi ad angolo curvilinei. L'intervento verteva, dunque, verso un accerchiamento della corte nella volontà di instaurarvi un sistema distributivo non lontano da un classico sistema "a ballatoio", che permetteva, così, di garantire una fluidità distributiva dal corpo centrale ai laterali senza essere interrotto da eventuali ostacoli. Proprio per questa ragione, affinché la continuità circolare distributiva non venisse interrotta, fu effettuato un intervento allo scalone monumentale, del quale venne ridimensionata la prima rampa al pian terreno, ancora posizionata secondo l'impianto seicentesco, proprio per via del suo ingombro che ne impediva una totale circolarità del nuovo impianto. Di conseguenza si ebbe lo spostamento dell'ingresso allo scalone che dalla quarta campata interna del vestibolo venne portato alla terza. Tra tutti, il mutamento della corte interna rappresenta l'intervento di maggiore impatto per via del fatto che ne modifica la composizione dell'edificio sia a livello planimetrico, creando un nuovo spazio di distribuzione nell'intorno del cortile variandone di conseguenza l'impianto originario, sia a livello visivo perché ne fagocita l'immagine settecentesca che da quel momento in poi non sarà più possibile osservare.[406] Riguardo sempre all'impianto architettonico del palazzo, un altro intervento prevedeva

405 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 72-73.

406 CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.*, p. 143 e 147.
COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, *L'architettura nella città*, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro,* Marsilio, Venezia 1979, p. 22.
MAGNAGHI Agostino, *Ruolo Tipologia Architettura*, in *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro*, Marsilio, Venezia 1979, p.29-30.

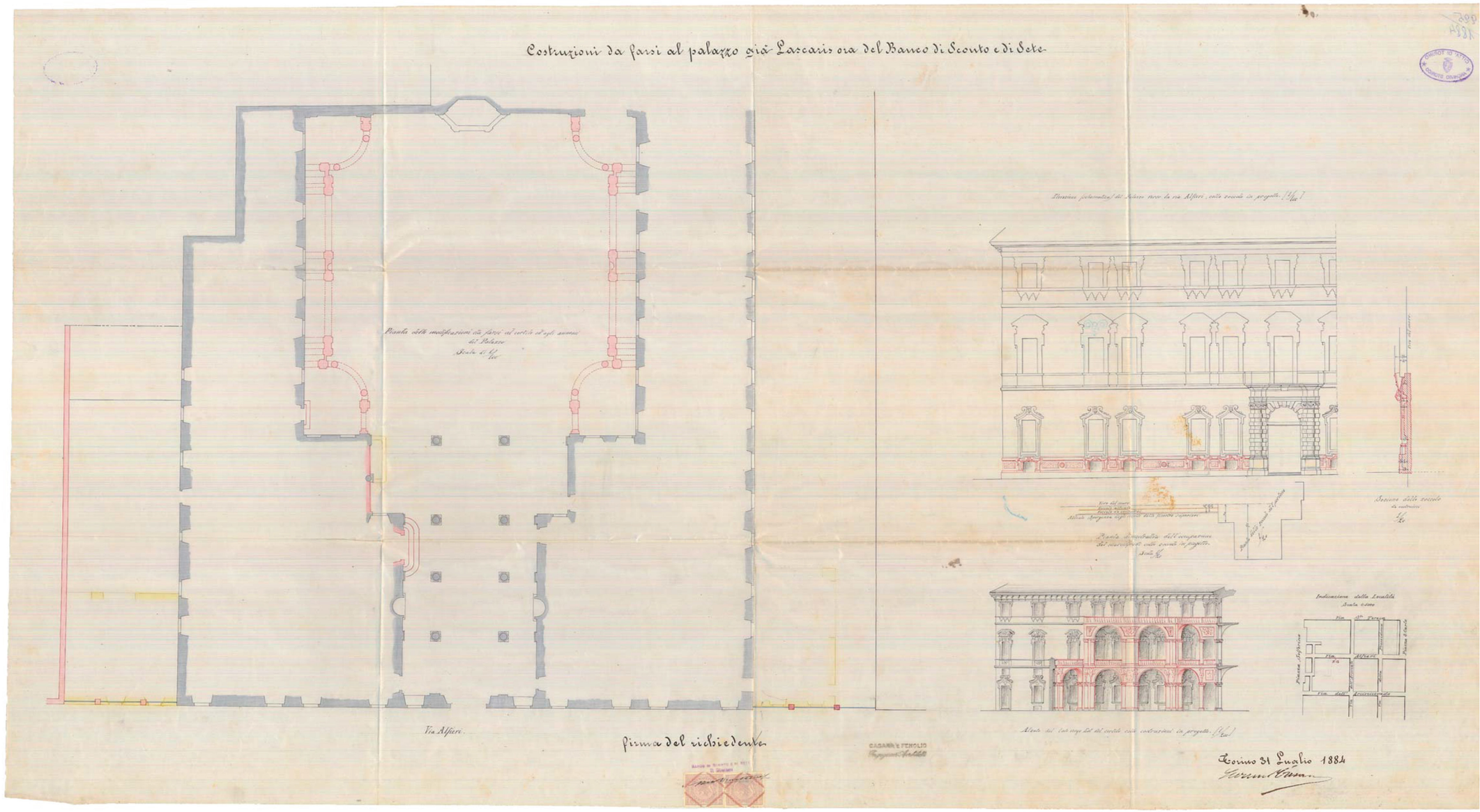


fig. 75 *Progetto di ammodernamento della corte e della facciata del palazzo ad opera di Severino Casana e Michele Fenolio: "Costruzioni da farsi al Palazzo già Lascaris ora del Banco di Sconto e Sete, 1884. Archivio Storico della Città di Torino"*

In: CIFANI Arabella, MONETTI Marco, Ritorno a Palazzo Lascaris, Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013, p. 63

fig.76 *Dettaglio della bocca di lupo relizzata secondo il nuovo progetto per la fascia basamentale del palazzo Lascaris redatto dagli ing. Casana e Fenolio (1884)*

in: CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Ritorno a Palazzo Lascaris,* Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013, p. 18

fig.77 *Alla paggina successiva: Porta a ponente della terza campata dell'atrio di ingresso del palazzo Lascaris*

fonte: *Foto inedita effettuata durante il sopralluogo nel palazzo Lascaris*

la sopraelevazione di una parte della manica di levante, ancora di un solo piano, portata così alla stessa altezza del resto dell'edificio. Esternamente, fu dato ampio respiro alla struttura attuando la demolizione di tutti gli edifici che impedivano la luce sia alla manica di ponente che a quella di levante, con la conseguente creazione di due spazi laterali poi chiusi da cancellate ancora oggi presenti. Altri interventi vennero apportati in facciata, in particolare nella fascia basamentale dove vennero introdotte nuove modanature che portano ad un'enfatizzazione delle bocche di lupo, in corrispondenza delle finestre del piano terra, tramite una incorniciatura irregolare ma simmetrica con l'inserimento di un *mascherone* nel punto di volta della cornice dal quale partono dei festoni con chiaro carattere barocco. Nelle restanti parti, invece, il basamento si estende linearmente, con una fascia in rilievo e un tondo nel mezzo delle luci più ampie. Un richiamo alla fascia basamentale può essere ritrovato all'interno dell'atrio del palazzo, evidentemente anch'esso oggetto d'intervento nell'ambito di questo ammodernamento. Quello che si può notare non è una variazione di impianto, che invece resta fedele a quello originale secentesco, ma un rinnovo negli stucchi e nelle decorazioni. Si può osservare la similitudine tra la decorazione delle porte e quella della fascia basamentale. In esse, infatti, vengono realizzati degli stucchi con mascheroni e festoni ghirlandati, esattamente come in facciata, che ci portano a pensare che siano frutto del medesimo intervento, considerando anche il fatto che nel variare l'impianto da assiale a

centripeto l'entrata allo scalone monumentale fu spostata dalla quarta alla terza campata dell'atrio prevedendo, probabilmente, una nuova decorazione che ne sottolineasse l'importanza delle porte e le rendesse in linea con il resto della decorazione. Dal confronto tra i disegni seicenteschi con il progetto del 1884 è possibile notare che vi è stata una rimodulazione del portone principale. Cosa sia stato effettivamente modificato in esso è difficile da stabilire per via di una scarsa presenza di materiali iconografici da mettere a confronto, ma si può certamente osservare la variazione del basamento che si sviluppa maggiormente verso via, con conseguente avanzamento delle colonne. Questo ci porta ad immaginare che, essendo variata la posizione delle colonne seppur di poco, possa essere stata apportata anche una variazione alla balconata, anche se non segnalata nel progetto. Oltretutto, analizzandone la decorazione, si fa fatica a pensare che questa sia frutto di una modificazione settecentesca o di primo Ottocento, piuttosto, soprattutto nella balaustra che confrontata con i disegni settecenteschi risulta variata, richiama i caratteri neobarocchi che proprio in quegli anni, sul finire dell'Ottocento, si stavano sviluppano nell'ambito torinese.[407]

Il contesto nel quale si inserisce l'intervento di Casana e Fenolio è caratterizzato, infatti, da azioni di ricerca e sviluppo di principi che siano in grado di far fronte alle esigenze di "decoro" e "buon gusto" unitamente alle richieste di unitarietà con quanto la storia aveva già prodotto nel tessuto urbano. Nonostante l'Unità d'Italia avesse portato una profonda crisi per la città di Torino, derivante dalla perdita del titolo di capitale e di tutto quello che questo comportava, la città continuava ad espandersi ed in virtù delle esigenze poco fa esposte, iniziarono a svilupparsi nuovi modi di agire nell'architettura che fondavano la loro fortuna sul *"recupero" e "reinterpretazione"* degli stili del passato, dando il via a quelli che oggi vengono riconosciuti come "storicismo" ed "eclettismo".[408] La differenza tra i due può essere

407 BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982, p. 100-101;
CIFANI, MONETTI, *Palazzo Lascaris, op. cit.,* p. 72-73.
COMOLI MANDRACCI, ROGGERO BARDELLI, *op. cit.,* p. 22.
MAGNAGHI, *op. cit.,* p. 29-30.

408 CERESIO Franco, *Arte in Piemonte: l'Ottocento,* Priuli & Verlucca, Torino 2006, p. 90-91.

sottile ma in alcuni casi fondamentale: se nel primo caso, gli storicismi, stili del passato vengono ripresi e applicati senza alcuna modifica o reinterpretazione, tra i quali neoclassico, neogotico e neobarocco, nel secondo caso, l'eclettismo, questi stili vengono ripresi, reinterpretati ed assemblati in una nuova visuale ritenuta più adatta ai gusti del momento.[409] Furono diversi gli stili ripresi dal passato e sviluppati nella Torino di fine Ottocento, ma come abbiamo visto, in un tessuto in espansione come era quello del primo ampliamento verso Porta Nuova, fortemente connotato dall'architettura sei-settecentesca, risultò quasi indispensabile lo sviluppo un neobarocco, come nel caso dell'intervento per palazzo Lascaris, capace di interfacciarsi con l'edificato esistente. Figura centrale in questa prospettiva di fine secolo, fu senza dubbio Carlo Ceppi, *"molto apprezzato e ricercato dall'alta borghesia e dalle istituzioni ecclesiastiche torinesi per la sua capacità, da vero artista eclettico, di riproporre un ricco repertorio di elementi stilistici liberamente desunti dall'arte del passato, ma applicando e padroneggiando con grande perizia nuovi materiali e nuove tecniche costruttive, secondo le più moderne esigenze."*[410]

Tra le principali opere di Ceppi figura, non a caso, palazzo Ceriana, situato nell'Isola di Santa Francesca sull'angolo opposto a palazzo Lascaris, tra via dell'Arcivescovado e piazza Solferino. Nel progetto per questo palazzo emergono tutte le competenze e abilità di Ceppi nel *"ricreare una serie di motivi neobarocchi che, fusi in modo sapiente, risultano gradevoli anche se, considerati singolarmente, appaiono scorretti e fuori moda. Ispirandosi al linguaggio barocco piemontese sei-settecentesco, rielabora i singoli elementi decorativi accorpandoli secondo il proprio gusto e componendo una partitura molto dissimile dal modello analizzato"*. [411] Il palazzo, la cui costruzione è iniziata nel 1879, rappresentò senza dubbio un modello d'esempio per l'intervento di Casana e Fenolio per palazzo Lascaris del 1884, visata la portata dell'edificio e del suo architetto. Confrontando i due progetti sono

409 CIRANNA Simonetta, DOTI Gerardo, NERI Maria Luisa, *Architettura e città nell'Ottocento*, Carocci, Roma 2011, p. 65.

410 CERESIO, *op. cit.,* 91.

411 DAMERI Annalisa, *Il palazzo eclettico di Carlo Ceppi: immagine ed espressione di una nuova committenza*, in: GRON Silvia (a cura di), «La variante e la regola», Ersel, Torino 2003, p. 36-37.

fig.78 *Nelle pagine precedenti: Corte d'onore di palazzo Lascaris oggi. Nuovo impianto di distribuzione secondo il progetto degli ing. Casana e Fenolio, ricostruito in seguito ai bombardamenti delle Seconda Guerra Mondiale.*

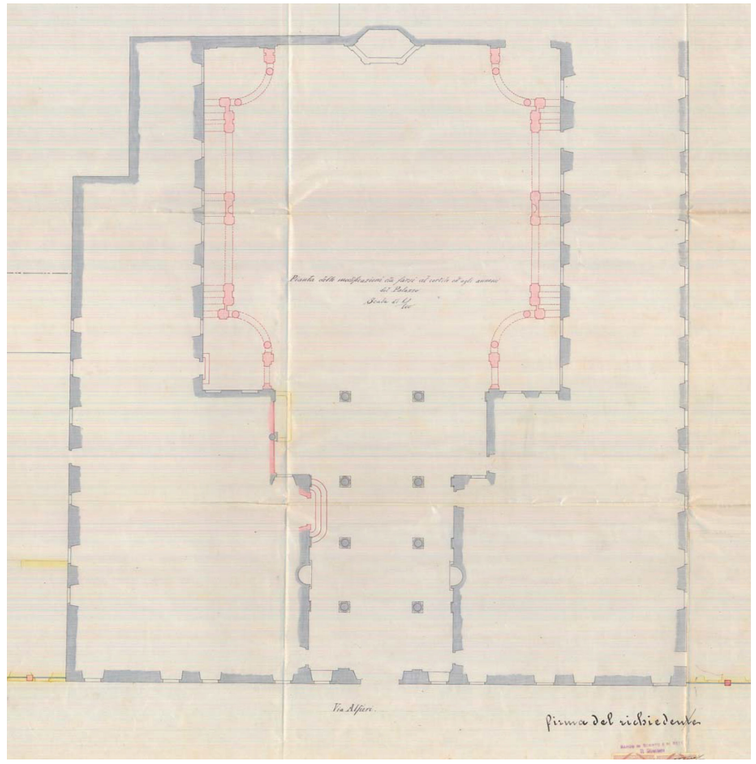
in: STROSCIA Carlo (a cura di), *Tesori di Torino*, Nardini, Firenze 2004, p. 182

evidenti alcune similitudini che, secondo il mio parere, confutano ogni dubbio sul loro interfacciarsi. L'impostazione di palazzo Ceriana, infatti, si costruisce intorno ad un fulcro centrale rappresentato da un androne ellittico che permette l'accesso agli scaloni e agli ambienti circostanti. Anche se nel palazzo Lascaris il fulcro è rappresentato dalla corte e non dall'androne, e la forma è quanto di più lontano da un ellisse, l'impianto distributivo *"centripeto"* funziona allo stesso modo. Oltretutto, anche a livello formale, si possono notare similitudini nell'introduzione, in entrambi i casi, di *"anditi semicircolari"* posti ai vertici del fulcro centrale, i quali svolgono funzione di punto di snodo e di accesso ad elementi e spazi di distribuzione. Le similitudini osservate sono sfumature che, se pur leggerissime, ci permettono di avanzare questa ipotesi che, per la portata del progetto di Ceppi, non risulta poi così inverosimile.[412]

Ritornando alla storia del palazzo, durante la permanenza della proprietà nelle mani del Banco di Sconto e Sete, venne attuata un'ulteriore azione che fece sì che la proprietà, fino a quel momento rimasta intatta nelle sue consistenze, venisse frazionata perdendone per sempre una parte. Venne, infatti, venduto il grande giardino verso piazza Solferino, conservandone solo una parte attigua al palazzo in modo tale da non impedirne completamente l'illuminazione nel caso in cui il nuovo proprietario avesse costruito un nuovo palazzo nell'area ceduta in vendita. [413] Dopo circa vent'anni dal passaggio di proprietà in favore del Banco di Sconto e Sete, però, i nuovi proprietari vengono coinvolti nelle vicende dello "scandalo bancario torinese", e si trovano costretti a vendere il palazzo. La proprietà passa, così, nelle mani di Augusta Tiretta, periodo rappresentativo di una piccola parentesi in cui il palazzo torna a svolgere la sua primitiva funzione di dimora dopo un periodo consistente in cui era stata solo sede di importanti istituzioni. Per volontà della nuova proprietaria vengono apportati nuovi interventi: la costruzione di una veranda, una nuova rimessa, una nuova scuderia, ed una abitazione privata per il cocchiere. In data 12 settembre 1917, però, dopo pochi anni dall'esecuzione dei lavori, il palazzo viene nuovamente venduto a Riccardo Gualino, il quale ne

412 Ivi, p. 38.

413 Ivi, p. 73.



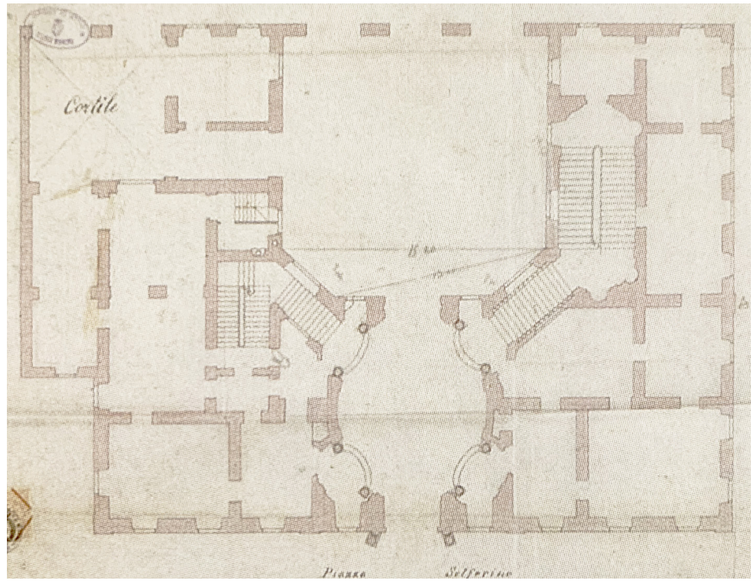


fig.79 e 80 *Confronto tra il progetto di Casa e Fenolio per palazzo Lascaris (nella prima immagine) e il progetto per il palazzo Ceriana di Carlo Ceppi (nella seconda immagine)*

per il progetto di Casana e Fenolio in: CIFANI Arabella, MONETTI Marco, Ritorno a Palazzo Lascaris, Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013, p. 63

per il progetto di Carlo Ceppi in: DAMERI Annalisa, *Il palazzo eclettico di Carlo Ceppi: immagine ed espressione di una nuova committenza*, in: GRON Silvia, *«La variante e la regola» (a cura di),* Ersel, Torino 2003, p. 38

rimarrà in possesso per pochi anni. Infatti, già il 12 giugno 1920 l'edificio viene acquistato dalla Snia Viscova, la quale vi stabilirà la propria sede ufficiale e tale rimarrà per circa un ventennio, fino al 1940, anno in cui la Snia trasferisce la sua sede a Milano. Lo stesso anno il palazzo di Torino venne ceduto in affitto all'Unione Fascista dei Commercianti. Avrà inizio in quegli anni uno dei peggiori declini della storia italiana e mondiale nella quale il palazzo rimarrà coinvolto. I bombardamenti del 1943 causeranno all'edificio gravi danni, provocandone la perdita di una sua parte consistente. Nel 1948, però, avviene la vendita del palazzo in favore dalla Camera di Commercio che si adopera ad avviare una corposa ricostruzione, iniziata nel 1951 e conclusa nel 1954. Nel 1959 l'edificio fu nuovamente coinvolto in un'opera di ammodernamento che ha visto la costruzione di una nuova sala sotterranea, corrispondente al cortile soprastante, un ambiente di grandi dimensioni necessario al soddisfacimento delle esigenze dell'istituzione proprietaria.[414]

Nel 1975 l'edificio raggiunge un equilibrio nel campo delle successioni che numerose hanno caratterizzato la sua storia. La Regione Piemonte ne acquisisce la proprietà insediandovi il Consiglio Regionale, tutt'oggi ancora lì collocato. Un ultimo intervento coinvolgerà l'antica fabbrica nobiliare, indispensabile a soddisfare tutte le necessità della nuova destinazione, dalla predisposizione di nuovi arredi a tutti i servizi tecnici-informatici, ma non solo. Il Palazzo è stato, infatti, oggetto di un profondo restauro mirato al ripristino e alla conservazione di un patrimonio che, avendo attraversato una storia lunga e faticosa, custodisce in sé un forte valore figurativo, storico e architettonico.[415]

414 GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997, p. 95.

415 *Ibidem.*

Conclusione

> *"Il labirinto è fatto perché chi vi entra vi si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato."*
>
> *(H.M. Enzensberger, 1966)*

È con la stessa frase di H.M. Enzensberger con la quale ho aperto questo lavoro di tesi che desidero concluderlo. Un percorso storico, dal mio punto di vista, è facilmente assimilabile ad un labirinto, una strada tortuosa da percorre, frastagliata, a volte interrotta altre volte falsata. Si accetta la sfida di ripercorrere il filo del tempo, ricostruirne le fasi e ricercarne i pezzi mancanti, con la speranza di arrivare alla fine del percorso con la soddisfazione di aver almeno aggiunto un piccolo tassello in più a quel grande puzzle storico del quale non riusciremo mai a ricostituirne ogni fase con estrema certezza. Si può quantomeno cercare di risalirne ad una visione d'insieme della quale una parte sarà inconfutabile, mentre un'altra lascerà inevitabilmente spazio a supposizioni, ipotesi derivanti da similitudini e dissonanze con altre storie non lontane da quella che si sta raccontando. Il Palazzo Lascaris di Ventimiglia, come ampiamente esposto, custodisce in sé secoli di storia caratterizzati da continui mutamenti, passaggi di proprietà, cambi di destinazione e catastrofi. Il suo "labirinto" è risultato, dunque, estremamente tortuoso ma non impossibile da percorrere, nonostante numerosi dubbi che ancora oggi permangono e per i quali si spera che i prossimi studi riescano a risalire a fonti storiche in grado di confutarli così da renderne più chiara la lettura. Nel piccolo di questa tesi si è cercato di proporre una visione più architettonica del palazzo, comprenderne le sue consistenze dal Seicento fino ai primi anni del Novecento, analizzandone i suoi mutamenti sia in funzione delle famiglie che lo hanno abitato, sia in funzione del mutare della sua destinazione d'uso, che lo ha visto passare da residenza nobiliare a sede di importanti istituzioni nel giro di poco tempo. Di fondamentale

importanza a supporto di questo lavoro sono stati i vari *"testimoniali"* redatti nel corso dei secoli, senza i quali arduo sarebbe stato riuscire anche solo ad individuare una proprietà rispetto che un'altra. Questi ci restituiscono molti dettagli laddove ancora le fonti iconografiche non erano presenti, fotografie sotto forma di parole in grado di immergerci in ambientazioni passate ricostruendone l'immagine. Ritengo estremamente importante ripercorrere la storia di queste dimore nobiliari, perché oltre l'architettura, oltre il palesarsi dell'arte pura e delle tendenze decorative, raccontano il vissuto di un popolo, l'evolversi dei secoli, il mutare dei gusti, il progredire di una società. Raccontano una storia, quella di una città, la stessa che è stata luogo di grandi ampliamenti, importanti sovrani, illustri architetti. La storia di un singolo palazzo e delle sue stratificazioni può narrare tutto questo, bisogna solo attraversare quel labirinto, dissolverne il potere, accogliendone con consapevolezza il suo racconto.

APPENDICE

Gli architetti

A seguire verranno illustrate le vite degli architetti coinvolti nella costruzione e successiva conformazione ed evoluzione del palazzo Lascaris di Ventimiglia, così da comprenderne le figure ed il loro posto nel Regno Sabaudo al momento del loro coinvolgimento nelle vicende architettoniche del palazzo.

Carlo e Amedeo di Castellamonte

Più volte è stato citato il nome dei Castellamonte all'interno di questa tesi, soprattutto in merito all'attribuzione del primo progetto riguardante palazzo Lascaris di Ventimiglia, per il quale ancora aleggia un velo di incertezza in tal senso. Da documenti e trattazioni si evince che il progetto di realizzazione della prima conformazione del palazzo fosse realizzato *"secondo il disegno del Castellamonte",* dichiarazione che è stata oggetto di numerosi approfondimenti essendo che i disegni originali d'archivio non riportano nessuna firma né tantomeno figurano documenti ufficiali in cui tale attribuzione venga confermata. L'ipotesi ad oggi più convincente vede le figure dei Castellamonte coinvolte con il palazzo Lascaris in quanto essendo collocato nell'ambito del primo ampliamento della città di Torino questa seguiva le linee guida urbanistiche ed architettoniche che il Castellamonte aveva delineato nella stesura del progetto della città nuova. [416]

Carlo di Castellamonte, secondo i recenti studi di Libero Manetti[417], nasce nel 1571 dal padre Cesare Cognengo, mentre della madre non si ha nessuna informazione. La sua formazione da architetto era stata caratterizzata da un viaggio a Roma e dalla lunga collaborazione che ebbe con Ascanio Vitozzi. Nel 1608 sposò Lucrezia Vinea dalla quale ebbe sei figli: Giovanni e Giacomo (gemelli), Anna Margherita, Vittorio Amedeo, Cesare e Leonora. Di questi, Vittorio Amedeo seguirà la scia

416 CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008, p. 19-22.

417 MANETTI Libero, *Precisazioni sulla data di nascita di Carlo di Castellamonte (1571-1641)*, in: BSPABA, 1988, p. 75-80.

del padre lavorando al suo fianco per lunghi anni e prendendo le redini dei suoi lavori alla sua morte. [418]

Carlo di Castellamonte operò come architetto civile, ingegnere militare ed ingegnere di sua Altezza Reale. L'intervento da lui compiuto di maggior importanza risale al 1620 e fa riferimento al già citato ampliamento della città nuova, ampiamente descritto in questa tesi, al quale subentrò alla morte di Ascanio Vitozzi che ne aveva già redatto una prima versione. Sono stati poi numerosi i suoi interventi nella città di Torino, la quasi totalità legati alla committenza del Sovrano. Nel 1619 si occupò del progetto per la realizzazione provvisoria al Moncenisio, del progetto per la Nuova porta della città (anche questa provvisoria), ma è anche l'anno in cui figurano i suoi interventi al palazzo ducale, sia esternamente che internamente, in particolare gli appartamenti di su Altezza Cristina di Francia. Nel 1622 si occupò di ampliare la piazza del duomo inserendo un nuovo edificio porticato, successivamente rimosso, in fronte alla cattedrale. Nel 1629 si occupò di terminare il palazzo di Viboccone e la residenza suburbana di Mirafiori. Nel 1635 interviene, invece, nella chiesa della Santissima Trinità con il riassestamento dell'altare della Madonna del Popolo, mentre già da due anni prima, dal 1633 fino al 1640 si occupò dell'apparato decorativo del Castello del Valentino. Nel mentre, nel 1637 tracciò il fulcro del primo ampliamento, piazza San Carlo. [419]

Morì a Torino tra il mese di gennaio e quello di febbraio del 1641. Confrontando la sua biografia con il suo possibile coinvolgimento con il Palazzo Lascaris, risulta quindi chiaro che pur volendo immaginare l'attribuzione al "Castellamonte", questa non faccia riferimento a Carlo, essendo ormai morto al momento della redazione del progetto, ma al figlio Vittorio Amedeo. È infatti a lui che Onorato Derossi, all'interno della sua *Guida*, attribuisce ben nove palazzi tra città nuova ed ampliamento di Po.[420] Quello che è da sottolineare è che nonostante

418 BENETOLLO Michela, BOCASSO Maria Francesca, *Per una biografia di Carlo e Amedeo di Castellamonte,* in: MERLOTTI Andrea, ROGGERO Costanz (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia,* Campisano Editore, Roma 2016, p. 23-31.

419 MERLOTTI Andrea, ROGGERO Costanza (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia,* Campisano Editore, Roma 2016;
TAMBURINI Luciano, *Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 21,* Treccani, 1978.

420 DEROSSI Onorato, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino 1781, p. 193-197.

il Derossi nel 1781 assegni la paternità dei progetti al Castellamonte figlio, risulta comunque difficile dare per certa questa informazione, soprattutto considerando una forte mancanza di prove sia grafiche che documentarie, così come era stato per palazzo Lascaris di Ventimiglia.[421]

Vittorio Amedeo di Castellamonte nacque il 19 giugno 1613 dal padre Carlo e dalla madre Lucrezia Vinea. Intraprende gli studi in legge che termina nel 1638, lo stesso anno in cui sposa Ippolita Maria Dentis Fiochetto. Nello stesso giorno delle nozze il padre Carlo redige il suo testamento nominando Amedeo erede universale. Nonostante il suo impegno negli studi, aveva iniziato da tempo ad affiancare il padre nei cantieri. Già dal 1633, infatti, lavorava al palazzo del Valentino che lo portò nel 1639 ad essere insignito del titolo di ingegnere ducale. [422]

Nonostante fosse attivo su importanti cantieri già dall'inizio della sua carriera, è qualche anno più tardi che la sua attività inizia ad intensificarsi. Nel 1648 si occupa di redigere diversi interventi per il castello di Rivoli, al quale ritornerà nel 1654 per effettuare interventi più corposi. Sempre nel 1654 si occuperà sia del castello di Torino che di quello di Moncalieri. Nel 1659, invece, avrà inizio una delle più importanti commesse ovvero quella che lo vede coinvolto nella reggia di Venaria Reale. Nel 1678 fu nominato Primo Ingegnere, ma già in interventi precedenti a questa data si può notare come tale carica fu già occupato da Amedeo di Castellamonte. Infatti, nel 1671 si occupò di alcune fortificazioni per la città di Torino, nel 1676 intervenne nuovamente sul castello di Moncalieri, e dal 1676, invece, si occupò del progetto per la seconda espansione della città, quella lungo l'asse di Po, anche questa ampiamente descritta nella tesi.[423]

È chiaro, quindi, come le figure dei Castellamonte, ed in particolare quella di Amedeo, vengano spesso legate alla costruzione di fabbriche nella città di Torino. Questo sicuramente deriva da una loro centralità

421 PALMUCCI QUAGLINO Laura, *Il palazzo Turinetti-Omera a Torino e i palazzi seicenteschi nella Città nuova*, in: MERLOTTI Andrea, ROGGERO Costanza (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia,* Campisano Editore, Roma 2016, p. 221.

422 BENETOLLO, BOCASSO, *op. cit.* p. 23-31.

423 MATTA Carlotta, Ingegneri e architetti: i Castellamonte nei loro cantieri, in: MERLOTTI Andrea, ROGGERO Costanza (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia,* Campisano Editore, Roma 2016, p. 39-45.

nella scena architettonica torinese che spinge a dover affrontare studi più approfonditi per poterne confermare o smentire il loro coinvolgimento. Sulla questione di palazzo Lascaris permane ancora il dubbio sulla paternità del primo progetto nonostante i numerosi studi portati avanti. Risulta però quasi smentito il coinvolgimento del Castellamonte, se non per un confronto ufficioso con Domenico Bernardi, capomastro del palazzo confermato dalle documentazioni, con il quale era solito scambiare pareri, confronto che nessuna fonte potrà mai, con ogni probabilità, confermare.[424]

Bernardo Antonio Vittone

Bernardo Antonio Vittone è una figura che oltre ad aver svolto un'importante attività architettonica che vanta numerosi interventi, tra i quali quelli che lo legno al palazzo Lascaris di Ventimiglia e per questo più volte nominato in questa tesi, risulta centrale per l'architettura piemontese settecentesca per via della sua attività teorica più volte qui approfondita nelle inerenze ai palazzi nobiliari che egli espone trattandone ogni componente. E' inoltre riconosciuto oggi come *"un maestro capace di portare al massimo sviluppo l'eredità tardobarocca e rococò, senza aprirsi al neoclassicismo e testimoniando in qualità di epigono la chiusura di una lunga stagione."*[425]

Per il palazzo oggetto di studio ricordiamo il suo coinvolgimento nella realizzazione di un nuovo complesso di scuderie, poi distrutte e delle quali non si hanno più traccia se non documentazioni scritte dei lavori realizzati, ma anche la redazione di due progetti per la realizzazione di un nuovo scalone monumentale entrambi singolari per le proposte avanzate che, anche se mai realizzate, hanno permesso l'avanzamento di ragionamenti interessati coniugati alla sua attività da trattatista.

Il Vittone nasce tra il mese di ottobre del 1704 e il mese di ottobre del 1705, presumibilmente a Torino come da ipotesi avanzata da

424 CIFANI, MONETTI, *op. cit*., p. 20-21.
REBAUDENGO Dina, *L'isola di Santa Francesca,* Grafiche Alfa, Torino 1976, p. 21-22.

425 CORNAGLIA Paolo, *Vittone, Bernardo Antonio*, in: «Torino: il grande libro della città», LA STAMPA edizioni del Capricorno, Torino 2004, p. 1023.

Eugenio Olivero autore del primo testo monografico sull'architetto. La sua formazione avvenne a Roma, così come accadeva per la maggior parte dei suoi colleghi, essendo la città in cui più di altre l'architettura ebbe maggior trionfo. Vi si recò presumibilmente intorno ai vent'anni e nel 1732 partecipò al concorso d'architettura "Clementino", vincendo il primo premio con il progetto di una *"città in mezzo al mare"*. Il 16 novembre dello stesso anno *l'Accademia* assegnò al Vittone la riconoscenza di *"Membro di merito"*. La sua attività professionale inizia già due anni prima del concorso. Infatti, le fonti storiche lo vedono impegnato nel progetto per la realizzazione di una staccionata in legno per il giardino di palazzo Carignano, ma anche alcuni interventi per la parrocchia di Pecetto Torinese.[426]

Nella primavera del 1733 ritornò a Torino dove avrebbe preso il via la sua carriera costellata da numerose ed importanti commesse. [427]

La prima importante commessa avvenne su richiesta di Antonio Facio, banchiere, tra il 1738 e il 1739, per il quale realizza a Vallinotto il *Santuario della Visitazione di Santa Maria*. Nel 1740 redige il progetto di una nuova chiesa per i frati di San Bernardino sita a Chieri. Nello stesso anno lavora a Cambiano, occupandosi di realizzare la facciata della *chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio,* a Torino per la realizzazione della ormai distrutta *chiesa dei Santi Marco e Leonardo*, a Corteranzo dove si occupa della *chiesa di San Luigi Gonzaga* e, infine, a Casale Monferrato dove lavora *all'Ospedale di Carità*. Nel 1741 inizia i lavori per la realizzazione della *chiesa dei frati di Santa Marta*, terminata dopo quasi trent'anni nel 1770. La paternità di questo intervento risulta ancora incerta, ne è stata però confermata quella del campanile iniziata nel 1770 e terminato dai suoi allievi nel 1772. Nel 1742, invece, lavora alla *chiesa di Santa Chiara* a Torino e a quella *di Santa Chiara* a Bra. Nel 1744 su committenza dell'ormai defunto Antonio Facio, sotto la supervisione del notaio Frichieri, realizza l'Albergo di Carità, sito a Carignano, un luogo in cui poter ospitare i poveri. Nello stesso anno venne chiamato dai Padri Teatini di Nizza Marittima dove rielaborò il

426 PORTOGHESI Paolo, *Bernardo Vittone: un architetto tra illuminismo e rococò*, edizioni dell'elefante, Roma 1966, p. 83.

427 OLIVERO Eugenio, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVIII,* tipografia del collegio degli Artigianelli, Torino 1920, p. 21-27;
PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 96.

progetto del Guarini sia per la *chiesa di San Gaetano* che per il convento dei Padri. Nel 1749 fu incaricato dalle Monache domenicane di Alba della realizzazione della *chiesa di Santa Maria Maddalena*. Nel 1750 fu invece incaricato dalle Monache clarisse di Vercelli di ristrutturare l'intero complesso del convento. Nello stesso anno lavora a Carignano, per la realizzazione della *cappella della Madonna Assunta*, della *Cascina Cantalupa* e degli *altari della Madonna del Carmine e di San Francesco* nella *chiesa dello Spirito Santo*; a Torino, dove si occupa del *collegio delle Province*, della *chiesa di Sant'Antonio Abate* e del restauro della *chiesa di San Dalmazzo*; a Grignasco dove si occupa della chiesa sita nella parrocchia dell'Assunta. Nel 1751 lavora a Torino nella *chiesa di Santa Maria in Piazza*, con la ristrutturazione del complesso tramite la ricostituzione del presbiterio in congiungimento con il restante corpo della chiesa. Nel 1754, invece, fu incaricato della realizzazione della chiesa all'interno del complesso della *Certosa di Casotto*. Nel 1755 lavora a Villanova Mondovì per la realizzazione della *chiesa di Santa Croce* per la confraternita lì situata. Nello stesso anno si occupa della *chiesa di San Salvatore* a Borgomasino, della *chiesa dei Santi Pietro e Paolo* a Mondovì-Breo, e della realizzazione dell'altare maggiore nella *chiesa di San Rocco* a Torino. Nel 1757 lavora nel duomo di Chieri per la realizzazione della *cappella della Beata Vergine delle Grazie*, mentre nello stesso anno a Torino realizzerà il *Teatro Anatomico*, all'interno dell'*Ospedale Maggiore*, il quale verrà successivamente distrutto. Nel 1758 il Vittone si occupa del restauro della *chiesa di San Michele* a Rivarolo-Canavese su committenza di Don Ghizzardi, del restauro della *chiesa di San Michele* a Buttigliera d'Asti e della realizzazione del pulpito nella *chiesa di San Filippo* Mondovì-Breo. Nel 1760 lavora, invece, a Sant'Ambrogio di Torino nella *chiesa dei Santi Giovanni e Vincenzo*. Nel 1761 si occupa di diversi interventi nella *chiesa di San Francesco* a Torino, tra i quali ricordiamo il restauro della cupola, il riassestamento della facciata e il restauro di una delle cappelle al suo interno. Nello stesso anno lavora anche al restauro della *chiesa dell'Assunta* a Riva di Chieri dove subentra per terminare i lavori del Plantery interrotti diversi anni prima, e al restauro dell'arco trionfale per Emanuele Filiberto. Nel 1765 lavora a *Palazzo Lascaris di Ventimiglia* dove

realizza il progetto per le nuove scuderie, successivamente distrutte, attribuzione confermata dai documenti conservati nell'archivio Carron di San Tommaso a Santena. Hanno inizio così gli ultimi anni della sua vita dove la sua presenza nel panorama lavorativo non viene a mancare. Nel 1768 realizza il Tabernacolo per la *chiesa del Corpus Domini* di Torino. Nel 1769 lavora al *collegio dei Gesuiti* in via Garibaldi a Torino, all'altare maggiore della *chiesa di San Maurizio* a Mathi Canavese e al *Palazzo Comunale* di Montanaro. Nel 1770, poco prima della sua morte, lavora alla *chiesa di San Michele* a Borgo d'Ale, al *palazzo Comunale* di Chieri e alla Chiesa della parrocchia di San Benigno Canavese. Agli ultimi anni della sua carriera e della sua vita sono, inoltre, da riferire i due progetti per la realizzazione di un nuovo scalone monumentale per Palazzo Lascaris, ampiamente descritti in questa tesi. [428]

Alla sua attività architettonica va necessariamente affiancata quella teorica che vede il Vittone autore di due importanti trattati. Il primo venne pubblicato a Lugano nel 1760 dal titolo: *"Istruzioni elementari per l'indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile"*; mentre il secondo pubblicato nello stesso luogo nel 1766 dal titolo: *"Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'Architettura civile"*. [429]

Bernardo Antonio Vittone muore all'età di sessantacinque anni il 19 ottobre del 1770.[430] Che la sua attività e la sua presenza nella regione abbaino portato un patrimonio storico-artistico di elevata importanza è questione indubbia, così come è indubbia l'influenza che il suo operato ha esercitato sugli architetti coevi e successori.

428 TORNIAI Paola, *Bernardo Antonio Vittone architetto e teorico del '700: Corso di Letteratura Artistica Prof. Bianca Tavassi La Greca*, il Bagatto, Roma 1985, p. 24-39;
CORNAGLIA Paolo, *Bernardo Antonio Vittone: i luoghi della religiosità*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Di architetti, di chiese, di palazzi*, ciclo di conferenze Torino Incontra, Torino 2002, p. 159-200.

PORTOGHESI, op. cit., p. 96-174;
OLIVERO, *op. cit*., p. 21-124;
CHEVALLEY, *op. cit*., p. 52-53.

429 TORNIANI, *op. cit*., p. 41.

430 OLIVERO, *op. cit*., p. 21.

Francesco Valeriano Dellala di Beinasco

Il nome di Francesco Valeriano Dellala di Beinasco compare più volte nella trattazione, inizialmente per via di una ripetuta attribuzione del progetto di ampliamento e ammodernamento del palazzo Lascaris, essendo più volte citato nei testi di Modesto Paroletti e Luigi Cibrario come autore di tale intervento[431], e successivamente anche per via di un progetto per il ripensamento dello scalone monumentale ritrovato all'interno dell'archivio Carron di San Tommaso conservato a Santena. Nel primo caso è stato ampiamente esposto come la ricerca storico-archivistica abbia smentito il coinvolgimento del Dellala nell'ampliamento del palazzo, nel secondo caso, invece, risulta importante il progetto ritrovato perché, anche se mai realizzato, porta all'avanzamento di riflessioni utili allo studio della fabbrica in relazione al contesto storico-architettonico. [432]

Il Dellala nasce a Torino il 31 agosto 1731 da Emanuele Filiberto Dellala, signore di Beinasco, e Maddalena Cavallari.[433] Della sua formazione come architetto vengono ricordati i suoi viaggi; il primo fu a Roma nel 1765 dove, sotto la protezione del Cardinale Albani, si prodigò per *"l'acquisto di quella perfezione nell'architettura"*.[434] Nel 1770, invece, si recò a Vicenza per poter approfondire i suoi studi grazie all'osservazione diretta delle architetture del Palladio. Quello stesso anno fece ritorno a Torino dove diede il via alla sua corposa produzione architettonica. E già del 1770, infatti, la stesura del progetto per la costruzione della *villa di Carpeneto* su committenza di Giuseppe Graneri della Roccia. Nel 1771 realizza la *facciata del palazzo di città* del marchese di Osasco, situato nell'isola di San Avventore, all'interno del reticolo romano. Il 1772 rappresentò un anno propizio per il Dellala che venne nominato

431 BERNARDI Marziano, *Introduzione*, in: Rebaudengo Dina, *L'isola di Santa Francesca*, Grafiche Alfa, Torino 1976, p. 9-10.

432 COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, L'architettura nella città, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro*, Marsilio, Venezia 1979, p. 14.

433 BIANCHI Cesare, *L'architetto Dellala di Beinasco*, in: «Edilizia», n. 17, 1-15 settembre 1981, pp. 12-13.

434 *"Lettera di raccomandazione inviata dal ministro degli esteri di Torino, il conte de Viry, all'ambasciatore di Sardegna a Roma, il Rivera, in data 3 novembre 1765."* In: BIANCHI, op. cit., p. 12.

architetto civile dal duca Carlo Emanuele III e grazie a questo titolo avrebbe ricevuto una rendita di L. 7000 all'anno. Nel 1773 realizzò a Casale Monferrato *l'altare maggiore*, andato distrutto, nella *chiesa dell'Addolorata*. Quello stesso anno iniziò l'importante progetto di ristrutturazione di *palazzo Cisterna*, intervento già descritto in questa tesi, rilevante sia per la sua attività che per il palazzo stesso ancora oggi riconosciuto grazie all'intervento del Dellala. Nel 1775, in vista dell'imminente matrimonio tra il Principe di Piemonte e la Principessa di Francia, fu incaricato di redigere il progetto per *l'illuminazione della città*. Nel 1778 elaborò il progetto per la *caserma delle Guardie del Corpo del Re*, in via di Po, la quale venne successivamente distrutta. Nel 1780 si occupò del restauro *dell'Ermo dei Camaldolesi* sulle colline torinesi, ma anche della redazione del progetto per la *chiesa di San Simone e Giuda* sita in piazza Borgo Dora. Nel 1781, nuovamente su committenza di Giuseppe Graneri della Roccia, che ne aveva riconosciuto il valore dell'opera dell'architetto, si occupò della decorazione del salone d'onore di palazzo Graneri. Nel 1783, realizzò il disegno della pavimentazione dell'abside del *Santuario della Beata Vergine del Pilone.* Nel 1792 si occupò, invece, di concludere la costruzione della *chiesa dell'Assunta* a Chieri. [435]

Il Dellala morì all'età di 73 anni il 2 agosto 1805, lasciandoci in eredità il suo operato che rappresentò un vero e proprio punto di riferimento nel panorama architettonico torinese della seconda metà del Settecento, motivo per il quale furono numerose le opere ad esso attribuite, come per palazzo Lascaris, per le quali ancora oggi la ricerca non ha trovato documentazioni in grado di smentire o confermarne tale attribuzione.

435 BIANCHI, op. Cit., p. 12-13;
SIGNORELLI Bruno, *Dellala di Beinasco Francesco Valeriano*, in: Dizionario Biografico degli Italiani, *Vol. 37,* Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-2006, XXI (1989);
CHEVALLEY Giovanni, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo, STEN, Torino 1912.*

Severino Casana

L'ingegnere Severino Casana è coinvolto nella storia di palazzo Lascaris per via del suo intervento, insieme a Michele Fenolio, per il rinnovamento della corte e della facciata del palazzo sul finire dell'Ottocento. Come si è già ampiamente trattato, il suo intervento non rappresentò un semplice mutamento di immagine, seppur estremamente profondo nella corte, ma una vera e propria variazione dell'impianto distributivo che non segue più l'andamento assiale caratteristico delle impostazione Sei-Settecentesche ma si sviluppa su un sistema centripeto grazie all'aggiunta di due nuove gallerie che, unite a quella già esistente, permettevano una distribuzione circolare e interrotta nell'intorno del cortile e sviluppata su tutti i piani.
Severino Casana nasce a Torino dal padre Giuseppe Alessandro Casana e la madre Teresa Cobianchi il 23 ottobre 1842. Si laureò in ingegneria ed architettura intorno al 1863 e già dal 1864 fino al 1869 fu coinvolto in importanti progetti che ancora oggi ne amplificano la sua opera. Tra questi troviamo la realizzazione delle *ferrovie meridionali* e la costruzione del *ponte Mezzanacorti,* interamente in metallo, situato sulla linea ferroviaria che collega Voghera a Pavia. Tra il 1869 e il 1891 si dedica alla carriera accademica divenendo professore della "scuola di applicazione degli ingegneri" di Torino. È tra il 1876 e il 1998 che si dedica anche a progetti più inclini all'architettura incontrando uno stile tra storicismo ed eclettismo, tra i quali figura nel 1884 il progetto per palazzo Lascaris. Lo stesso anno in cui si occupa del progetto per il palazzo oggetto di studio in questa tesi, è in programma a Torino lo svolgimento dell'Esposizione Nazionale, per la quale viene inserito nella commissione tecnica e quindi coinvolto nell'organizzazione dell'evento. Nel mentre, a partire dal 1883, aveva intrapreso la carriera politica divenendo membro del Consiglio Comunale della città di Torino, mentre nel 1889 entrò a far parte del Consiglio Provinciale. La sua carriera nell'ambito politico continua fino ad essere eletto nel 1898 sindaco di Torino con rielezione nel 1901. Successivamente diviene curatore del Regio Museo Industriale e, ancora dopo, si occupa della direzione del Regio Politecnico. Nel 1907 approda in parlamento entrando a far parte del governo Giolitti divenendo il primo civile a ricevere la carica di "ministro della Guerra". Nel 1911 viene chiamato a coprire l'incarico di presidente del Comitato per l'organizzazione dell'Esposizione Internazionale, mentre nel 1912 fu eletto vicepresidente del Senato. Muore il 9 ottobre dello stesso anno.[436]

436 ROCHAT Giorgio, *Casana Severino*, in: Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 21,* Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-2006, XXI (1978);

FRANCO Giuseppina, *Severino Casana: un architetto dell'eclettismo torinese*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, facoltà di Architettura, relatore prof. Giuseppe Orlando, a.a. 2004/2005.

BIBLIOGRAFIA

SERLIO Sebastiano, *I sette libri dell'architettura*, Vol. II, Parigi 1545 (Forni, Bologna 1978).

PALLADIO Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570 (Hoepli, Milano 1976).

SCAMOZZI Vincenzo, *L'idea dell'architettura universale,* Venezia 1625 (Gregg Press, Ridgewood (N.J.) 1964).

LEONCINI Giuseppe, *Instruttioni architettoniche*, Firenze 1679 (Forni, Sala Bolognese 1983).

GUARINI Guarino, *Architettura Civile*, Torino 1737 (riedizione a cura di Nino Carboneri e Bianca Tavassi, La Greca, Milano 1968).

VITTONE Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano 1760 (Dedalo, Roma 2008).

BLONDEL Jacques-François, *Course d'architecture*, Parigi 1771 (Phénix, Villiers-sur-Marne 2001).

MILIZIA Francesco, *Principi di architettura civile*, Vol. II, nella stamperia di Jacopo de' Rossi, Finale 1781 (Sapere 2000, Roma 1991).

DEROSSI Onorato, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino 1781, p. 193-197.

CHEVALLEY Giovanni, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo, STEN,* Torino 1912.

OLIVERO Eugenio, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVIII*, tipografia del collegio degli Artigianelli, Torino 1920.

DALL'ARMI Gian Carlo*, Il barocco piemontese: Palazzo Barolo, decorazioni interne,* Dall' Armi, Torino 1920.

DALL'ARMI Gian Carlo*, Il barocco piemontese: il Palazzo della Borsa e della Camera di Commercio*, Dall'Armi, Torino 1920.

DALL'ARMI Gian Carlo*, Il barocco piemontese: il Palazzo Saluzzo Paesana*, Dall'Armi, Torino 1920.

FENOGLIO Giulio, *Il Palazzo dei Marchesi di Barolo: notizie e frammenti di storia torinese*, in «Torino. Rivista mensile municipale», n.s. VIII (1928), nn. 3, pp. 104-125.

MEZZANOTTE Paolo, BASCAPE' Giacomo, *Milano nell'arte e nella storia*, Bestetti, Milano 1958.

DE BERNARDI FERRERO Daria, *Il palazzo Morozzo della Rocca*, Soc. ingegneri e architetti, Torino 1959.

SERENI Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano,* Laterza, Bari 1961.

MARINI Giuseppe Luigi, *Il Barocco torinese*. Lit. Viretto, Torino 1961.

MARINI Giuseppe Luigi, *L'architettura Barocca in Piemonte,* Maggiora, Torino 1963.

PORTOGHESI Paolo, *Bernardo Vittone: un architetto tra illuminismo e rococò*, edizioni dell'elefante, Roma 1966.

CAVALLARI MURAT Augusto, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, Politecnico di Torino, Istituto di architettura tecnica, UTET, Torino 1968.

CAVALLARI MURAT Augusto, *La tecnica innovatrice del restauro nel palazzo Lascaris*, in: «Cronache economiche», num. 356-357, agosto-settembre 1972, pp. 3-11.

REBAUDENGO Dina, L'isola di Santa Francesca, Grafiche Alfa, Torino 1976.

ROCHAT Giorgio, *Casana Severino*, in Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 21,* Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-2006, XXI (1978).

CICOTERO Amilcare*, Palazzo Cisterna a Torino*, EDA, Torino 1979.

COMOLI MANDRACCI Vera, ROGGERO BARDELLI Costanza, *L'architettura nella città*, in Helg Franca, Piva Antonio (a cura di), *Palazzo Lascaris: analisi e metodo di un restauro*, Marsilio, Venezia 1979.

BIANCHI Cesare, *L'architetto Dellala di Beinasco*, in: «Edilizia», n. 17, 1-15 settembre 1981.

DE FUSCO Renato, *L'architettura del Cinquecento*, UTET, Torino 1981.

BIRAGHI Giuliana, GARBARINO Domenico, TIBONE Maria Luisa, *Palazzo Lascaris: tre secoli di vita torinese*, Eda, Torino 1982.

COMOLI Vera, *Torino*, Laterza, Roma-Bari 1983.

COMOLI Vera, *La capitale per uno Stato*. *Torino. Studi di storia urbanistica,* CELID, Torino 1983.

CERRI Maria Grazia, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985,* Allemandi, Torino 1985.

TORNIAI Paola, *Bernardo Antonio Vittone architetto e teorico del '700: Corso di Letteratura Artistica Prof. Bianca Tavassi La Greca*, il Bagatto, Roma 1985.

MANETTI Libero, *Precisazioni sulla data di nascita di Carlo di Castellamonte (1571-1641)*, in: BSPABA, 1988, p. 75-80.

SIGNORELLI Bruno, *Dellala di Beinasco Francesco Valeriano*, in Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 37,* Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-2006, XXI (1989).

CASTELLO Lorenzo Carlo, *Palazzo Graneri*, Castello, Piazza, Torino 1991.

GUENZI Carlo, *L'Arte di Edificare. Manuali in Italia 1750-1950*, Be-Ma, Milano 1993.

CASSETTI Maurizio, SIGNORELLI Bruno, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Celid, Torino 1994.

SIMONCINI Giorgio (a cura di), *L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo,* Olschki, Firenze 1995.

ROGGERO BARDELLI Costanza, *Torino. Dal palazzo aristocratico alla casa da reddito nel Settecento,* in Simoncini Giorgio (a cura di), *L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo,* Olschki, Firenze 1995.

GRISERI Angela (a cura di), *Il Palazzo Saluzzo Paesana*, Allemandi, Torino 1995.

GIANAZZO DI PAMPARATO Francesco, MUSSA Patrizia, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Paravia, Torino 1997.

COMOLI Vera (a cura di), *Torino: guida di architettura,* Allemandi, Torino 1999.

GHISOTTI Silvia, *Palazzo Barolo*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000.

CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Cisterna*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000.

CORNAGLIA Paolo, Il *Palazzo Graneri della Roccia in Torino*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000.

CORNAGLIA Paolo, Il *Palazzo Birago di Borgaro in Torino*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000.

GRISERI Angela, *Palazzo Saluzzo Paesana*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano,* Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000.

CANAVESIO Walter, *Piemonte barocco*, Jaca Book, Milano 2001.

CORNAGLIA Paolo, *Bernardo Antonio Vittone: i luoghi della religiosità*, in Bassignana Pier Luigi (a cura di), *Di architetti, di chiese, di palazzi*, ciclo di conferenze Torino Incontra, Torino 2002, p. 159-200.

DAMERI Annalisa, *Il palazzo eclettico di Carlo Ceppi: immagine ed espressione di una nuova committenza*, in: GRON Silvia (a cura di), *«La variante e la regola»,* Ersel, Torino 2003.

CORNAGLIA Paolo, *Grandi famiglie tra corte e feudi: palazzi e ville dei Solaro di Govone e dei Roero di Guarene*, in: «Arte Lombarda», n. 142, marzo 2004.

CORNAGLIA Paolo, *Vittone, Bernardo Antonio*, in: «Torino: il grande libro della città», LA STAMPA edizioni del Capricorno, Torino 2004.

STROSCIA Carlo (a cura di), *Tesori di Torino*, Nardini, Firenze 2004.

FRANCO Giuseppina, *Severino Casana: un architetto dell'eclettismo torinese*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, facoltà di Architettura, relatore prof. Giuseppe Orlando, a.a. 2004/2005.

GHISOTTI Silvia, *Torino, Palazzo Lascaris. Gabinetto Cinese*, in CATERINA Lucia, MOSSETTI Cristina (a cura di), *Villa della Regina: il riflesso dell'oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005.

CERESIO Franco, *Arte in Piemonte: l'Ottocento,* Priuli & Verlucca, Torino 2006.

SOMMO Pier Carlo, *Gioielli del Piemonte: sette secoli di Palazzi e Dimore,* Alpi, Torino 2007.

DARDANELLO Giuseppe (a cura di), *Disegnare l'ornato: interni piemontesi di Sei - Settecento*, Fondazione CRT, Torino 2007.

CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Palazzo Lascaris. Da dimora signorile a sede del Consiglio della Regione Piemonte,* Allemandi, Torino 2008.

CORNAGLIA Paolo, *Architetti di corte per il palazzo Morozzo della Rocca a Torino*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», n. 141, 2° semestre 2009.

CORNAGLIA Paolo, *Dalla città dei bastioni alla città dei viali*, in Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella (a cura di), *Torino. Prima capitale d'Italia*, Treccani, Roma 2010.

CORNAGLIA Paolo, *L'architecte Benedetto Alfieri, L'hotel Morozzo a Turin et les «capricciosi modellini francesi»*, in Christophe Henry, Daniel Rabreau (a cura di), *La public et la politiques des arts au siecle des lumieres*, William Blake & Co. – Art & Art, Parigi 2011.

CIRANNA Simonetta, DOTI Gerardo, NERI Maria Luisa, *Architettura e città nell'Ottocento*, Carocci, Roma 2011.

CIFANI Arabella, MONETTI Franco, *Ritorno a Palazzo Lascaris,* Centro stampa Regione Piemonte, Torino 2013.

BO Domenico, *Storia dalle origini ad oggi di Piazza Savoia e le sue quattro isole nel terzo ingrandimento di Torino verso Occidente,* Centro Studi Piemontesi, Torino 2014.

MERLOTTI Andrea, ROGGERO Costanza (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia,* Campisano Editore, Roma 2016.

GIANASSO Elena, *Giuste proporzioni per una privata fabbrica di Filippo Juvarra,* in Malerba Albina, Mola di Nomaglio Gustavo, Gianaso Elena (a cura di), *Palazzo Birago di Borgaro: una dimora juvarriana per la Camera di commercio di Torino,* Centro studi piemontesi, Torino 2019.

FONTI ARCHIVISTICHE

ARCHIVIO CARRON DI SAN TOMMASO - FONDAZIONE CAVOUR - SANTENA

"Convenzioni e patti", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1189, Torino 1663.

"Relazione d'estimo delle fabbriche e palazzo fatto costruire dal conte Giovanni Battista Beggiamo nel sito acquistato dagli eredi Broglia nella città nuova di Torino, con ristretto, conto generale dei lavori e quietanza", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1190, Torino 1665.

"Copia di editti riguardanti le fabbriche nella Citta Nuova di Torino- 1619 25 ottobre; 1621 25 novembre; 1672 28 luglio; 1729 4maggio", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1185, Torino 1674.

"Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232, Torino 1674.

"Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia del giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia (1766)", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225, Torino 1765.

"Capitulazione tra Monsignor Illustrissimo e reverendissimo Arcivescovo di Torino Michele Beggiamo et gl'illustrissimi signori conti Giuali Sales", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1194.

"Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone. 1. "Piano di terra" 'piania comprendente anche il giardino) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 640 x 1110 sc. trab. 2. "Piano superiore" (pianta e sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 520 x 388 [sc. trab.] 3. "Piano dele crote" (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 388 x 530 [sc. trab.]", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1232.

"Transazione tra la contessa Gabriella Marolles e il conte Francesco Agostino Delle Lanze, madre e figlio, per cui è stato aggiudicato alla contessa, per le sue ragioni dotali, tutto il palazzo e giardino di Torino, Città Nuova, verso la Cittadella.", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1200.

"Acquisto del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso dalla marchesa di Caluso Gabriella Caterina de Mesmes de Marolle, vedova in prime nozze del marchese Carlo Delle Lanze e in seconde del conte Giacinto Scaglia di Verrua, di tutto il palazzo, giardino, corte e pertinenze situato in Torino, cantone di Santa Francesca, per il prezzo di 150.000 lire. Capitoli convenuti a parte tra il marchese di San Tommaso e la marchesa di Caluso (Torino, 6 agosto 1720.", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1202.

"l'inventario di tutti i mobili, argenteria, arame, stagno, libri, e lingeria di S.E. il signor marchese di San Tommaso esistenti nel palazzo di Torino, alla cassina di Pozzo di Strada et nel Castello di Sommariva di Perno, et altri luoghi.", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1314.

"*Istrumento di convenzione tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il conte Giovanni Francesco Rombelli in merito alla prelazione per l'acquisto del palazzo di Torino; allegata: Pianta della corte del palazzo proprio dell'ill. signor conte Rombelli, coll'alzata ivi delle muraglie communi tra il medesimo e l'Ill. signor marchese San Tommaso, e meglio come dal qui annesso indice (Torino 24 aprile 1752, s. Carlo Emanuele Rocha architetto, inchiostro e acquerello mm 460 x 367)",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1221.

"*Scrittura con i Padri della Missione autorizzano il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso a costruire una piccola fabbrica nel giardino del palazzo di Torino attiguo a quello di detti Padri",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1224.

"*Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia nel giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

"Istruzioni da osservarsi", contenuto in "*Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia nel giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

"Memoria delli lavori fatti, e fatti fare dal capo Mastro Giò Pietro Fiorino per la costruzione della scuderia, e suoi annessi et propria dell'illustrissimo Signor di San Tommaso, et nel di lui Palazzo*",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1225.

"Pianta del progetto A" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 231 x 378, senza sc. e "Pianta del progetto B" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 243 x 325, senza sc.", archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1240.10 e 1240.11

"*Stato delle riparazioni, necessarie, ed urgenti attorno il palazzo dell'Illustrissima Signora Marchesa Lascaris di Ventimiglia",* archivio Carron di San Tommaso, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 1274.

ARCHIVIO CAVOUR - FONDAZIONE CAVOUR - SANTENA

"*Testimoniali di consistenza del Palazzo Lascaris Cavour",* archivio Cavour, Fondazione Cavour – Santena, fasc. 824

ARCHIVIO PADRI DELLA MISSIONE DI TORINO

"Libro delle Missioni dal 1729 al 1776", vol. II, Archivio Padri della Missione, 20 agosto 1698, Torino.

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI TORINO

"Estimo di un appartamento per ricavarne un annuo affitto", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155

"Consegnamento dei beni", Archivio storico del Comune di Torino, Collezione V, fasc. 1155

*"Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso"*Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. IV

*"Continazione dell'Inventaro de mobili, ed effetti lasciati dal fù Illustrissimo Signor Marchese Giuseppe Bonaventura Carone di San Tomaso"*Archivio Storico di Torino, Sez. Riunite, Arch. Insin. di Torino, anno 1794, libro 2, vol. II

"Censimento di Torino", Archivio Storico del Comune di Torino, Collezione XII, vol. 163, Isola di Santa Francesca, Casa Carrone di S. Tommaso.

ARCHIVIO DI STATO DI TORINO

"*Testamento di Augusto Benso di Cavour"*, Archivio di Stato, sez. riunite

"*Atto d'affittamento per anni dodici del Palazzo Cavour-Lascaris, ad uso del Consiglio di Stato mediante l'annuo affitto di Lire 19.700",* Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

"*Testimoniali di Stato della parte del Palazzo Lascaris Cavour sito in questa Città nella Sezione Monviso via Alfieri Porta N° I5 concessa in affittamento dal Signore Marchese Gustavo di Cavour al Regio Governo con convenzione delli 19 Aprile 1861 ed eseguita in dipendenza dell'Art. 7° di detta convenzione dai Periti sottoscritti, cioè Ingegnere Peyron quale perito nominato dal Regio Governo ed Architetto Panizza quale perito del Sig.r Marchese di Cavour",* Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

"*Verbali per riconsegna dei locali occupati dalla Suprema Corte di Cassazione in Torino nel Palazzo Lascaris-Cavour",* Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, Genio Civile, Versamento 1935/36, mazzo 22, fasc. 93.

ARCHIVIO CARRON DI SAN TOMMASO

CATALOGAZIONE INTEGRALE DEI DOCUMENTI CONSULTATI PRESSO L'ARCHIVIO CARRON DI SAN TOMMASO, PRINCIPALE FONTE DI INFORMAZIONI STORICHE SU PALAZZO LASCARIS, CONSERVATO NELLA SEDE DELLA FONDAZIONE CAVOUR A SANTENA (TO).

FASCICOLO	CONTENUTO DEL DOCUMENTO
1185	*"Copia di editti riguardanti le fabbriche nella Città Nuova di Torino 1619 25 ottobre; 1621 25 novembre; 1672 28 luglio; 1729 4 maggio"*
1189	*"Convenzioni e patti",* Torino 1663.
1190	*"Relazione d'estimo delle fabbriche e palazzo fatto costruire dal conte Giovanni Battista Beggiamo nel sito acquistato dagli eredi Broglia nella città nuova di Torino, con ristretto, conto generale dei lavori e quietanza",* Torino 1665.
1194	*"Capitulazione tra Monsignor Illustrissimo e reverendissimo Arcivescovo di Torino Michele Beggiamo et gl'illustrissimi signori conti Giuali Sales"*
1200	*"Transazione tra la contessa Gabriella Marolles e il conte Francesco Agostino Delle Lanze, madre e figlio, per cui è stato aggiudicato alla contessa, per le sue ragioni dotali, tutto il palazzo e giardino di Torino, Città Nuova, verso la Cittadella."*
1202	*Torino, 6 agosto 1720* *"Acquisto del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso dalla marchesa di Caluso Gabriella Caterina de Mesmes de Marolle, vedova in prime nozze del marchese Carlo Delle Lanze e in seconde del conte Giacinto Scaglia di Verrua, di tutto il palazzo, giardino, corte e pertinenze situato in Torino, cantone di Santa Francesca, per il prezzo di 150.000 lire. Capitoli convenuti a parte tra il marchese di San Tommaso e la marchesa di Caluso (Torino, 6 agosto 1720). Quietanza della marchesa di Caluso (Torino, 19 gennaio 1724)"*
1204	*Torino, 27 settembre 1723* *"Vendita del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso alle monache della Visitazione di Torino di un censo annuo di 850 lire sul palazzo di Torio, mediante il capitale di 21.000 lire convertito nel pagamento di parte del prezzo del palazzo. Procura del marchese di San Tommaso a Pietro Benentino (Torino, 24 settembre 1723). Ratificazione della vendita del marchese di San Tommaso a favore delle monache della Visitazione (Torino, 11 luglio 1724)"*

1205	*Torino, 18 luglio 1724* *"Quietanza della marchesa di Caluso Gabriella Caterina Marolles a favore del marchese Giuseppe Gaetano Carron di San Tommaso della somma di 10.000 lire dovute per residuo prezzo del palazzo di Torino"*
1219	*Torino, 22 maggio 1751* *"Istrumento di quietanza del cardinale Vittorio Amedeo Delle Lanze a favore del marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso della somma di 23.000 lire cedutagli dai Padri della Missione a conto del prezzo del palazzo acquistato dalla marchesa Gabriella Mesmes de Marolle"*
1221	"*Istrumento di convenzione tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il conte Giovanni Francesco Rombelli in merito alla prelazione per l'acquisto del palazzo di Torino; allegata: Pianta della corte del palazzo proprio dell'ill. signor conte Rombelli, coll'alzata ivi delle muraglie communi tra il medesimo e l'Ill. signor marchese San Tommaso, e meglio come dal qui annesso indice (Torino 24 aprile 1752, s. Carlo Emanuele Rocha architetto, inchiostro e acquerello mm 460 x 367)",*
1223	*Torino, 6 luglio 1752 1752* *"Istrumento di quietanza dei Padri della Missione a favore del marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso della somma di 12.000 lire saldo del prezzo del palazzo acquistato dalla marchesa Gabriella Mesmes de Marolle"*
1224	*Torino, 19 maggio 1756* *"Scrittura con cui i Padri della Missione autorizzano il marchese Giuseppe Vittorio di San Tommaso a costruire una piccola fabbrica nel giardino del palazzo di Torino attiguo a quello di detti Padri"*
1225	*Torino, 19 ottobre 1765* *"Scrittura tra il marchese Giuseppe Vittorio Carron di San Tommaso e il mastro da muro Fiorina per la fabbrica della nuova scuderia del giardino del suo palazzo di Torino, con nota delle spese per la nuova scuderia (1766)"*
1226	*"Scritture diverse riguardanti le questioni avute dal signor marchese di San Tommaso per il di lui palazzo nella Città di Torino, in Città nuova"*
1228	*"Convenzione per proibizioni di nuove opere che venissero a farsi dall'artiglieria attigua al palazzo San Tommaso": testimoniali di dichiarazione tra monsignor Michele Beggiamo e i Padri della Missione (Torino, 30 marzo 1676) e scrittura di capitolazione tra Michele Beggiamo e i conti di Sales Carlo e Gabriella Delle Lanze (Torino, 23 pol 1672)"*

1229 *“Calcolo dell’ammontare della spesa che richiedesi per le ristaurazioni 1780 a farsi attorno al palazzo acquistato dall’illustrissimo marchese di San Tommaso dal signor conte Rombelli”*

1230 *Torino, 21 giugno 1785*
“Relazione dei periti sulle opere da falegname fatte nel palazzo del marchese di San Tommaso”

1231 *Torino, 15 marzo 1792*
“Relazione dell’architetto Rocca della visita e estimo di un appartamento del palazzo del marchese di San Tommaso”

1232 *“Tipi antichi del palazzo di Torino appartenente alla famiglia Carrone*
1. “Piano di terra” ‘piania comprendente anche il giardino) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 640 x 1110 sc. trab.
2. “Piano superiore” (pianta e sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 520 x 388 [sc. trab.]
3. “Piano dele crote” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello carta su tela mm 388 x 530 [sc. trab.]”

1233 *“Diverse piante degli appartamenti del palazzo di Torino*

1. “Piano nobile” (pianta, particolare di scala) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 450 x 630 sc. dp:
2. “Piano nobile segue la gionta” (pianta, particolare di camere) - senza sottoscrizione,
inchiostro e acquerello mm 404 x 495 sc. trab. e lipr.; sul verso particolare di altra camera
3. “Piano nobile” (pianta) – senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 430 x 565
4. “Piano ultimo sopra il nobile” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 560 x 435 sc. Trab.
5. “Piano ultimo sopra il nobille del archorea” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 570 x 428 sc. trab.
6. “Piano di terra attiguo l’attrio” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 415 x 620 sc. Trab.
7 “Piano di tera a canto del attrio verso il giardino” (pianta) senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 440 x 570 sc. trab.
8. “Camera del piano di tera” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 305 x 428 sc. trab.
9. “Piano sopra le cucine vechie” (pianta) – senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 406 x 508 sc. trab.
10. “Piano delle cucine vechie” (pianta) senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 408 x 490 sc. trab.

11. “Piano delle crotte sotto le quattro stanze del piano di tera” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 408 x 490 sc. trab.; n.t.: “Piano delle crotte sotto le quattro stanze attiguo atrio”
12. “Piano delli masanegli” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 405 x 490 [sc. trab.]
13. Pianta di tre camere - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 420 x 500 sc. trab.
14. “Alsada della camera di cantone” (sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 243 x 400 sc. trab.
15. “Alsada del anticamera attiguo la scalla segreta” (sezione) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 242 x 402 sc. trab.”

1234 *“Pianta del piano terra del palazzo di Torino”*

1235 *“Piano di terra de mezanelli del palazzo di Torino (pianta)”*

1236 *“Piano dell’androne posto dietro delli appartamenti delli illustrissimi signori marchese d’Avigliana e conte di Buttigliera (pianta)”*

1237 *“Disegno del quarto piano del palazzo di S.E. il signor marchese di San Tommaso in cui vi è la galeria” (pianta)*

1238 *“Pianta dei piani di terra, nobile e superiore e altra pianta del palazzo di Torino”*

1239 *“Sezione del Palazzo di Torino”*

1240 *“Progetti per uno scalone nuovo e sistemazione del giardino del palazzo di Torino*

1. “Piano nobile con la scalla nova da progiettarsi et altri dissegni per variare la scala grande presentanea” (pianta della scala) - senza sottoscrizione, inchiostro mm 342 x 453 sc.trab.
2. “Progetto per l’ingrandimento dell’appartamento d’estate cangiando il scallone et fatto dall’ingeniere Vittone” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 505 x
416 [sc. trab.]
3. Pianta e sezione delle scale - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 380 x 488 sc. trab.
*4. “Disegno per un scallone del palazzo di Torino fatto da ***” (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 493 x 363 sc. trab.*
5. “Piano di tera con scalla nova prcsicttazio (pianta) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 332 x 448 [sc. trab.]
6. “Piano di terra” (due piante di scalone) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello

mm 342 x 451 sc. trab.
7. "Pianta del piano nobile del palazzo dell'illustrissimo signor marchese di San Tommaso col progetto del nuovo scalone" - s. Dellala di Bejnasco, inchiostro e acquerello mm 648 x 488 sc. trab.
8. Pianta del giardino con progetto di fabbrica ad uso di rimesse, scuderie ecc. - s. architetto Mario Quarini, inchiostro e acquerello mm 855 x 635 sc. trab.
9. Pianta del giardino con progetto di fabbrica ad uso di rimesse, scuderie ecc. - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 402 x 565 [sc. trab.]
10. "Pianta del progetto A" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 231 x 378, senza sc.
11. "Pianta del progetto B" (sistemazione scuderie, rimesse ecc.) - senza sottoscrizione, inchiostro e acquerello mm 243 x 325, senza sc.
Prospetto del palazzo di Torino"

1241 *"Prospetto del palazzo di Torino"*

1242 *"Piante del palazzo di diversi piani cioè sotterranei, piano terreno, piano nobile, terzo piano o soffitte" (pianta di due piani)*

1243 *"Sezione del palazzo di Torino"*

1244 *"Progetto di rettilineamento dei fabbricati verso la Cittadella"*

1246 *"Disegno per il sternito dell'atrio"*

1249 *"Pianta e prospetto della scala di ingresso. Sul verso particolare di porta"*

1251 *"Pianta dei due alloggi nel palazzo di Torino al piano nobile e degli ammezzati"*

1. "Pianta del piano nobile"
2. "Pianta delli mezzanelli"

1274 "*Stato delle riparazioni, necessarie, ed urgenti attorno il palazzo dell'Illustrissima Signora Marchesa Lascaris di Ventimiglia"*

1314 *"l'inventario di tutti i mobili, argenteria, arame, stagno, libri, e lingeria di S.E. il signor marchese di San Tommaso esistenti nel palazzo di Torino, alla cassina di Pozzo di Strada et nel Castello di Sommariva di Perno, et altri luoghi."*

1479 *"Ordinati della compagnia di San Paolo per l'acquisto di un censo di lire 48.000 dal Sig. Marchese di San Tommaso, sopra al palazzo medesimo acquistato dalla Sig. Marchesa di Caluso."*

**Per l'orientamento all'interno dell'archivio e la successiva catalogazione dei documenti è stato utilizzato:

CERESA Carla, *Carron di San Tommaso e fondi aggregati: inventario,* fondazione Camillo Cavour, Santena 2003

Ringraziamenti

Quando cinque anni fa ho intrapreso la carriera universitaria non avrei mai immaginato di arrivare qui oggi completamente cambiato. Guardandomi indietro sembra esser passato un attimo, un momento, una parte di vita che ti segna e ti forma, con la speranza di renderti pronto al futuro, migliore, consapevole delle tue potenzialità e competenze. Al Politecnico di Torino devo tanto di quello che sono oggi. Ai professori che ci sono stati in questi anni, a quelli che non ci sono più, ai loro insegnamenti, alla loro pazienza e alle nuove passioni trasmesse. Un enorme grazie.

Un ringraziamento speciale al professor Cornaglia, per la sua pazienza e per la sua fiducia. Grazie per i suoi insegnamenti, per la passione per la storia e la ricerca, per avermi trasmesso un metodo ed avermi dato gli strumenti per affrontare questo percorso. Custodirò tutti i suoi insegnamenti mettendoli al servizio del mio futuro.

Un doveroso ringraziamento alla fondazione Cavour ed in particolare alla Dott.ssa Ceresa, per la sua disponibilità e l'aiuto nel districarmi tra carte e documenti d'archivio. Grazie per il suo lavoro.

Un ringraziamento all'Arch. Francesco Leccese e al geom. Michele Micai per averci ospitato a palazzo Lascaris e averci accompagnato nei nostri sopralluoghi.

Ai miei genitori devo tutto. Grazie a mia madre, alla sua fiducia, al suo credere in me anche quando tutto sembrava impossibile. Grazie al suo essere presente, alla sua capacità di capire il mio stato d'animo anche solo attraverso un telefono. Grazie per la sua pazienza, per la tenacia al non arrendersi al mio carattere instabile, ai miei sbalzi d'umore. Grazie a mio padre, alla sua instancabile voglia di sostenermi, ai suoi sacrifici che un giorno spero di poter ripagare. Grazie, senza di voi tutto questo non sarebbe stato possibile. Siete i miei supereroi, vi sarò per sempre grato.

Ai miei fratelli, grazie per il vostro sostegno, per esserci stati in questi anni nonostante la distanza.

Ai miei nonni, instancabili sostenitori dei miei successi.

A tutta la mia famiglia, alle mie cugine e ai miei zii.

Ad Aurelia, la mia persona. Grazie perché senza di te io, oggi, non sarei la persona che sono. Ai nostri alti e bassi, al nostro equilibrio che la lontananza ha messo a dura prova. Ma come piace dire a lei, siamo ad un millimetro di cuore anche se a mille chilometri di distanza. Quando due cuori sono ad un millimetro l'uno dall'altro allora non ci sarà mai nulla che potrà renderli lontani.

A Pablo, la mia anima gemella. Il mio tutto.

Ai miei amici. Quelli che porto nel cuore. Grazie a Federica, Maria Luisa, Francesca, Martina, Graziana, Irene, Serena e Rebecca. Mi avete fatto sentire a casa anche quando non lo ero.

Alle persone che ho incontrato in questo percorso. Grazie a Martina, con me dal primo giorno. Alla nostra amicizia che è andata oltre la condivisione di un banco in facoltà. Sei stata la mia spalla destra e te ne sarò grato per sempre. A Giulia, uniti dalla disperazione di un test d'ingresso. Grazie perché dal primo momento ci siamo guardati e ci siamo scelti. Tu sei stata la mia spalla sinistra, anche a te sarò per sempre grato. Ad Ilaria, a lei devo tanto. Grazie per essermi stata accanto e per aver compreso le mie necessità, per non avermi odiato, per aver scelto di esserci nonostante tutto. Grazie a Giorgia, per le confidenze e gli abbracci. Come ti ho sempre detto tu per me sei sempre stata il punto di riferimento in questa città, grazie. Infine, ringrazio tutti coloro che nel bene e nel male ho incontrato tra i corridoi di questa università. Custodirò un bel ricordo di tutti voi.

In ultimo vorrei ringraziare me stesso, per non essermi arreso, per non aver ceduto nei momenti di difficoltà. Ho scoperto una forza che non sapevo di avere, dimostrazione che la volontà va oltre qualunque competenza. Se vuoi, allora puoi.

Matteo

"Il Palazzo Lascaris nella sua vita secolare ha subito continui cambiamenti all'esterno e all'interno, a volta profondi e drammatici, come nel caso del bombardamento del 1943; ed ha subito anche mutamenti incessanti di persone. Di tanto in tanto riemergono, fluiscono, nei modi più impensabili, nuovi aggiornamenti, nuove conoscenze che vengono a sedimentare e documentare la storia della sua evoluzione. [...] Sono nuovi tratti di vita di persone che vi hanno vissuto. Conoscenze, se si vuole, sottili, marginali, che però a mano a mano ne arricchiscono la storia; frammenti, tessere di un mosaico complesso in via di definizione, che è però doveroso fermare per una sempre maggior conoscenza del celebre palazzo."

Arabella Cifani e Franco Monetti