

# L'antico come modello: urbanistica anfiteatrale in Italia tra Settecento e Ottocento

Damiano Iacobone

Politencnico di Milano, Dipartimento DASTU

## Abstract

The relationship between the Magnificence of the Ancient, promoted in Italy in the 18th century, in particular by Scipione Maffei and Giovan Battista Piranesi, and the public utility, represents the ground of some urban realizations, referred to the ancient form of the amphitheater.

This happens in Padova, with the construction of Prato della Valle, promoted by Andrea Memmo in the Seventies of the 18th century and directly inspired to the Coliseum, to realize a public market. Also in Milan, during the Napoleonic period, it's realized the public Arena, always referred to the Coliseum and useful to public games. The third important example is realized in Lucca, with the creation - by the architect L. Nottolini - of a commercial area inside the space of the ancient amphitheater in the Thirties of 19th century.

Keywords: Amphitheater, XVIII century

Al marchese Scipione Maffei (1675-1755), veronese, va il merito di aver compreso - già nelle prime fasi di conoscenza e studio dell'antico - la sua importanza civile e il ruolo determinante per una radicale rigenerazione del progettare<sup>1</sup>.

Difatti, nel 1724 - richiestogli un parere dal sovrano sabauda Vittorio Amedeo II sul riordinamento dell'insegnamento universitario - propone di realizzare un museo lapidario per l'esposizione di antiche iscrizioni e bassorilievi.

[Un precedente era stato l'analogo museo allestito presso il Belvedere curato da Mons. F. Bianchi per volontà del Card. Alessandro Albani]

Se il progetto torinese non ebbe seguito, più successo ebbe negli anni '30 del XVIII secolo l'incarico affidato da Maffei al conte Alessandro Pompei, di realizzare a Verona, nella corte antistante l'Accademia Filarmonica, un portico per il Museo lapidario, con riferimento dichiarato al vitruviano foro romano. Ponendo l'antico come parte di una formazione di studi, si avviava "una riforma politica, culturale e urbana che assumeva a modello il primato civile dell'età antica"<sup>2</sup>.

Al poliedrico Maffei, che scriveva opere teatrali ma anche *Della formazione dei fulmini*<sup>3</sup>, si deve una dettagliata conoscenza della storia di Verona, trasmessa attraverso la monumentale opera *Verona illustrata* (dal 1732)<sup>4</sup>, dedicata appunto alla storia e ai monumenti della sua città (e che propone già alcune comparazioni con monumenti greci).

<sup>1</sup> È ciò che viene attribuito da Focillon a Piranesi: Focillon H. 1963 (1a ed. 1918). *G.B. Piranesi*, Parigi: H- Laurens, pp. 286-292 e ripreso in Patetta L. 2008 (1a ed. 1975). *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli, p. 55.

<sup>2</sup> Curcio G. 2000, *Il buon governo e la pubblica felicità: architetture per la città e per lo stato*, in Curcio G., Kieven E. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano: Electa, vol. I, p. XVI.

<sup>3</sup> Maffei S. 1746. *Della formazione dei fulmini*, Verona.

<sup>4</sup> Maffei S. 1732 et seg. *Verona illustrata*, Verona.

Per il nostro discorso è di fondamentale importanza il volume del 1728 *Degli Anfiteatri e singolarmente del veronese. Libri due*<sup>5</sup>. Vengono analizzate, in primo luogo, le ragioni storiche degli anfiteatri (vari spettacoli e fiere), il Colosseo e l’Arena di Verona, per poi entrare nell’ambito propriamente architettonico con la comparazione delle piante, l’analisi delle varie parti, le distribuzioni.

Il testo di Maffei e quello di Carlo Fontana sull’Anfiteatro Flavio<sup>6</sup>, stampato solo tre anni prima (1725), determinano un interesse e una conoscenza notevole degli anfiteatri, sia come architettura, sia soprattutto come luoghi di determinate attività sociali.

Il secondo personaggio rilevante ai fini del nostro discorso è il più noto Giovan Battista Piranesi<sup>7</sup> (1720-1778), collegato in vari modi al primo. Difatti, a Venezia Piranesi apprende i primi rudimenti dallo zio, Matteo Lucchesi, il cui superiore alla Magistratura delle Acque era Giovanni Scalfarotto, zio di Tommaso Temanza. Ora, sia Lucchesi (lo zio), sia il Temanza (nipote del capo dello zio) sono interlocutori di Scipione Maffei e tutti fervidi sostenitori dell’autenticità della tradizione italiana<sup>8</sup>. Sempre a Venezia opera Francesco Algarotti, in contatto con Temanza, il quale analizza l’opera di Carlo Lodoli, opera largamente conosciuta grazie all’edizione critica curata da Andrea Memmo nel 1786<sup>9</sup>.

Nel 1740 Piranesi si trasferisce a Roma. Tralasciando gli aspetti più problematici della sua opera, il suo contributo è notevole nell’osservazione diretta e nel rilievo per la conoscenza dell’antico rispetto alla città moderna.

In continuità con la Grande Pianta di Roma del 1748 di Giovan Battista Nolli (1701-1756), Piranesi realizza (dopo le Vedute di Roma del 1740-60) le 250 tavole pubblicate nel 1756 come *Le Antichità Romane*<sup>10</sup>, pubblicazione inizialmente sostenuta da Lord Charlemont, legato a Scipione Maffei (ma che dopo si defila). Secondo Piranesi stesso, il volume ha come obiettivo “l’utilità pubblica” e far apprezzare il valore dell’antico.

*Le Antichità* è ampliato nel 1761, come *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (Fig. 1)<sup>11</sup>. Viene quindi dichiarata esplicitamente una stretta correlazione tra Magnificenza dell’antico e pubblica utilità e su questa relazione si baserà il mio discorso.

Il 15 marzo 1775 diventava Provveditore Straordinario della città di Padova Andrea Memmo (1729-1792), il quale stava realizzando una buona carriera politica: era stato anni prima chiamato dal Senato tra i Cinque Savi di Terraferma e poi dal 1769 eletto Savio del Consiglio, entrando a far parte del Senato stesso<sup>12</sup>.

Ma per gli storici dell’architettura Andrea Memmo è colui che sistematizza la teoria di Carlo Lodoli, pubblicando nel 1786 il volume *Elementi di Architettura Lodoliana*.

<sup>5</sup> Maffei S. 1728. *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese. Libri due*, Verona.

<sup>6</sup> Fontana C. 1725. *L’Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, L’Aia.

<sup>7</sup> Su Piranesi si rimanda, in sintesi, a: Focillon, citato alla nota 1; Calvesi M. (a cura di) 1967. *Giovan Battista e Francesco Piranesi*, catalogo della mostra, Roma; Panza P. 1998. *Piranesi architetto*, Milano: Guerini; Dal Co F. 2000. *Giovan Battista Piranesi, 1720-78. La malinconia del libertino*, in Curcio G., Kieven E. (a cura di), *Storia dell’architettura italiana. Il Settecento*, Milano: Electa, vol. II, pp. 580-613.

<sup>8</sup> Dal Co F. 2000. *Giovan Battista Piranesi...cit.*, p. 582.

<sup>9</sup> Memmo A. 1786. *Elementi di architettura lodoliana*, Roma. Su Memmo, Algarotti e Lodoli, si rimanda a: Krufft H.W. 1988. *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari: Laterza, pp. 259-262.

<sup>10</sup> Piranesi G.B. 1756. *Le Antichità Romane. Opera di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano divisa in 4 tomi*, Roma.

<sup>11</sup> Piranesi G.B. 1761. *Della magnificenza ed architettura de’ Romani*, Roma.

<sup>12</sup> Sull’attività politica di Memmo a Padova: Puppi L., Universo M. 1982. *Padova. Le città nella storia d’Italia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 170-171; Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle. Due millenni di storia di un’avventura urbana*, Padova: Signum, pp. 109-110.



Fig. 1. G.B. Piranesi, Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo. *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761

La ragione, la funzione e la rappresentazione costituiscono i cardini di questa concezione architettonica. Trasposto in termini di amministrazione, questo approccio diventa, citando Lionello Puppi, "utilitarismo sostenuto dalla fede nei principi della ragione e, insieme, mobilitato dalla coscienza dei valori dell'identità urbana"<sup>13</sup>.

Memmo, appena insediato, si trova a dover risolvere un problema aperto e urgente: permettere lo svolgimento della fiera di S. Giustina, ripristinata nel 1773, che prevedeva attività commerciali ma anche vari spettacoli, individuando un'area opportuna. Viene scelta per questa destinazione l'area Valle del Mercato, poi Prato della Valle<sup>14</sup>: un'ampia area non omogenea, a sud della città, da risanare, ma storicamente un'area strategica perché alla confluenza delle due direttrici viarie verso Este e verso Adria<sup>15</sup>.

La genesi e le vicende del progetto sono indicate in un libretto pubblicato nel 1786 da un certo Vincenzo Radichio, abate di S. Lorenzo di Zumel, pseudonimo sotto cui è riconosciuto lo stesso Memmo, e nel testo si dice: portatosi da sé solo [il Provveditore Memmo] a considerare il prato.."cominciò a scarabocchiare disegni" provando la forma più adeguata da inscrivere nella

<sup>13</sup> Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle...*cit., p. 112.

<sup>14</sup> Sulla vicenda progettuale di Pra' della Valle: Puppi L., Universo M. 1982. *Padova...*cit., pp. 170-186 (L'ultimo gesto della riprogettazione dell'identità: Andrea Memmo e il Prato della Valle); Puppi L. 1986. *Il Prato della Valle in età moderna*, in Puppi L (a cura di). *Prato della Valle...*cit. pp. 69-160, in part. pp. 108-130.

<sup>15</sup> Bosio L. 1986. *L'età preromana e romana*, in Puppi L (a cura di). *Prato della Valle...*cit., pp. 37-49, ivi p. 46.

superficie pressochè triangolare dell'area e scegliendo quella ellittica "che tanto piacque all'universale antico e moderno dell'Anfiteatro Flavio, o sia del Colosseo"<sup>16</sup>.

Il riferimento è esplicito e diretto, e include anche la conoscenza da parte di Memmo dell'Arena di Verona tramite Maffei, il quale aveva operato anche a Padova per la riforma dello *Studium* (*Patavinum*). Ma, a mio avviso, non solo. Difatti, la coscienza dell'identità urbana si riflette nel riferimento anche all'anfiteatro della stessa Padova (del 60-70 d.C.), più antico di quello di Verona, che presentava e presenta resti dell'Arena, e che era stato parzialmente inglobato nelle residenze dei Dalesmanini, poi degli Scrovegni e successivamente dei Foscari, sino alla distruzione del palazzo nel XIX secolo<sup>17</sup>.

L'idea progettuale così forte e caratterizzata viene esplicitata tecnicamente dall'architetto Domenico Cerato, docente di architettura civile (Fig.2). Il primo disegno è del 3 agosto 1775<sup>18</sup>; il 21 agosto iniziano i lavori di bonifica dell'area ma furono trovate a 1,6 metri di profondità le fondazioni del teatro di età romana, lo Zairo<sup>19</sup>. Le fondazioni furono rilevate da Angelo Ciotto e l'intero edificio fu studiato da Simone Stratico<sup>20</sup>.

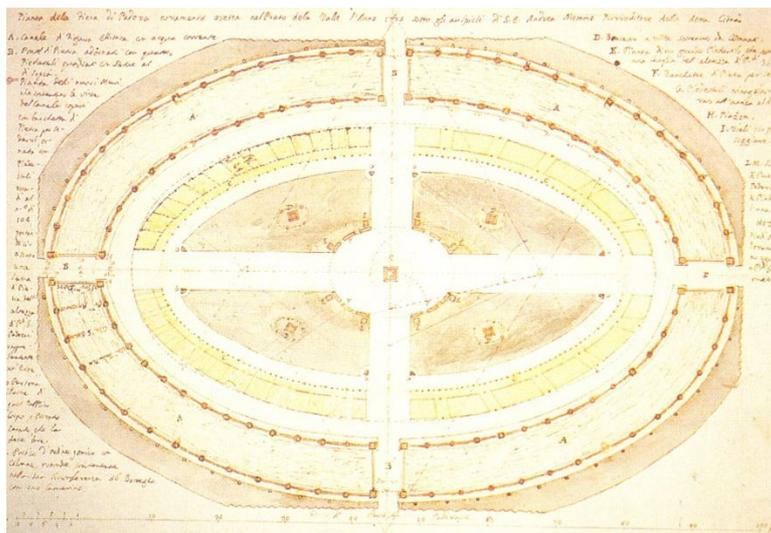


Fig.2. Domenico Cerato, Pianta della Fiera di Padova nuovamente eretta nel Prato della Valle (Padova, Biblioteca Civica), ca. 1776 (da Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana*, Padova: Signum)

È suggestiva l'ipotesi, formulata da Puppi – nella direzione del riferimento all'antico – della consapevolezza da parte di Memmo, in fase progettuale, della presenza dello Zairo<sup>21</sup>; ritengo invece, che in quella circostanza la presenza dei resti del teatro sia stata valutata piuttosto come una complicazione per la realizzazione.

Ma i lavori devono procedere celermente per lo svolgimento della fiera di S. Giustina, nell'ottobre successivo, con una realizzazione temporanea di un anello di botteghe in legno, progettate dallo stesso

<sup>16</sup> Radicchio V. 1786. *Descrizione della generale idea concepita [...] dall'eccellentissimo signor Andrea Memmo sul materiale del Prato che denominasi della Valle*, Roma; Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle...cit.*, p. 114.

<sup>17</sup> Puppi L., Universo M. 1982. *Padova...cit.*, pp. 13-14.

<sup>18</sup> D. Cerato, "Disegno per il Pra' della Valle in Padova". Venezia, Archivio di Sato, Miscellanea Mappe, 420a.

<sup>19</sup> Bosio L. 1986. *L'età preromana e romana*, in Puppi L (a cura di). *Prato della Valle...cit.*, pp. 39-41.

<sup>20</sup> Stratico S. 1795. *Dell'antico teatro di Padova*, Padova.

<sup>21</sup> Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle...cit.*, p. 116.

Cerato<sup>22</sup> e presentate in una veduta ottimistica (Fig. 3) – in merito al completamento – della sistemazione, che avrà luogo solo successivamente con le statue, la prima delle quali, scelta da Memmo stesso prima della sua partenza [prima per Venezia poi per Roma come ambasciatore della Serenissima, dal 1781] fu emblematicamente quella di Cicerone.

Ecco, quindi, che “Magnificenza dell’antico e pubblica utilità” si realizzano, nel caso di Padova, con questa complessa operazione di igiene urbana (risanamento area acquitrinosa), eredità dell’antico e rilancio dell’economia cittadina.

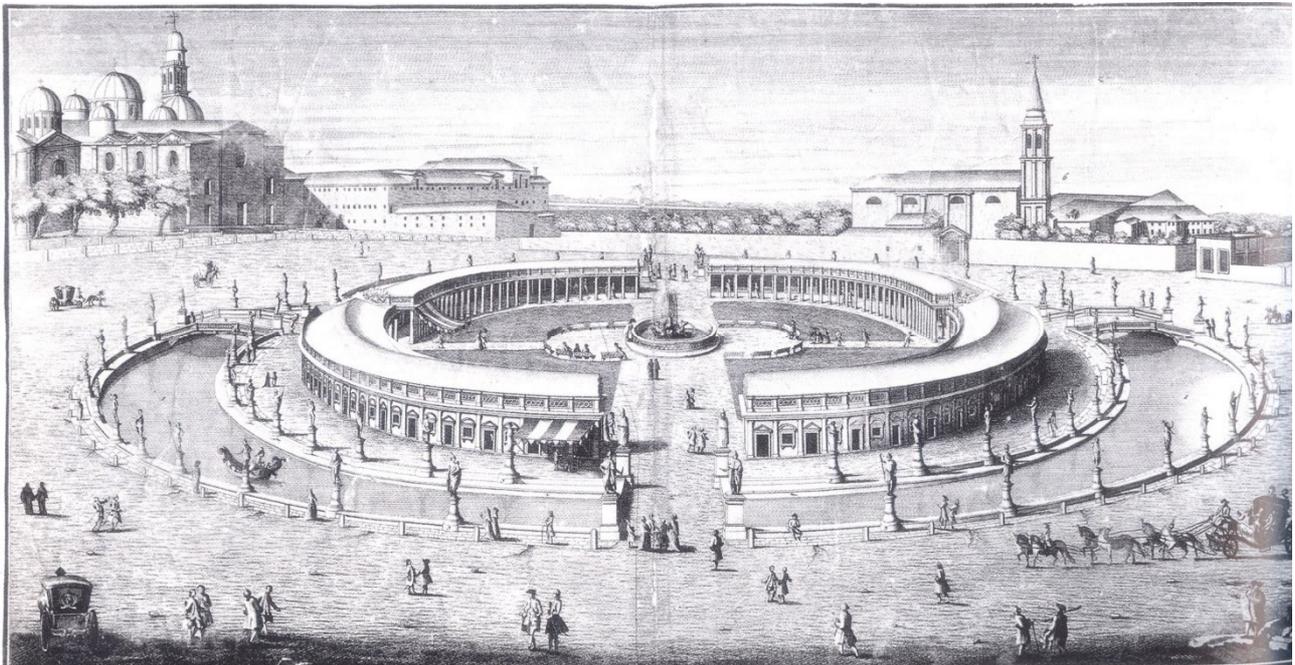


Fig.3. Domenico Cerato, Lorenzo Sacchetti, La Nuova Fiera nel Prato della Valle (Padova, Biblioteca Civica), 1776 (Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana*, Padova: Signum)

“Magnificenza dell’antico e pubblica utilità” vengono realizzate anche a Milano in età napoleonica, sia pure con una forte caratterizzazione politica.

Dopo la demolizione della cittadella del Castello, decretata da Napoleone nel giugno 1800 (in realtà fortemente richiesta dalla popolazione), in base alla quale furono distrutti i baluardi, le mezzelune e i rivellini del periodo spagnolo e austriaco, e lasciando solo l’impianto sforzesco<sup>23</sup>, fu predisposto già dal dicembre 1800 (16.XII) dall’architetto Giovanni Antolini (1754-1842) un progetto per l’area lasciata libera, consistente in una vasta piazza circolare, con diametro di 540 metri, come un vero e proprio Foro da intitolare a Bonaparte<sup>24</sup> (come fu deciso nel gennaio successivo dalla Repubblica

<sup>22</sup> Su progetto di Cerato, le strutture lignee furono realizzate dal falegname Alvise Giacon: Puppi L (a cura di). 1986. *Prato della Valle...* cit., p. 126.

<sup>23</sup> Calvi F. 1894. *Il Castello visconteo-sforzesco nella storia di Milano*, Milano, p. 445. Per una visualizzazione delle ultime fasi e delle demolizioni della cittadella del Castello: Vincenti A. 2005. *Castello Sforzesco di Milano: restituzione delle fasi evolutive da castello a cittadella bastionata, fino a caserma (1450-1849)*, in Colmuto Zanella G., Iacobone D. (a cura di), *Milano città fortificata. Vent’anni dopo*, Milano, in part. Tav. 10-13.

<sup>24</sup> Scotti A. 1989. *Il Foro Bonaparte: un’utopia giacobina a Milano*, Milano: FMR.

Cisalpina), destinato a pubbliche attività, celebrando Napoleone con un'immagine di "romana magnificenza"<sup>25</sup>.

Come sappiamo, il progetto non fu realizzato per diverse ragioni: per un eccessivo costo e impegno finanziario; per l'occupazione dell'area da parte delle truppe stesse, ma probabilmente perché questo progetto – ricco di valenze repubblicane e libertarie – non poteva essere sostenuto da una classe politica che si preparava a passare da una forma repubblicana a un nuovo potere imperiale (proprio in questo frangente si ha il passaggio dalla Repubblica Cisalpina 1797-1801 al Regno Italico 1802-1814).

[Nell'ottobre 1802 viene anche istituita una Commissione con altri progettisti: Paolo Bargigli e Pistocchi, sino all'intervento di Luigi Canonica per strutturare in modo uniforme i prospetti nell'area antistante il castello, sul modello di Rue de Rivoli]

E difatti fu scelta la tipologia di età imperiale dell'anfiteatro per realizzare una struttura stabile dedicata alle feste civiche volute da Napoleone, sostituendo strutture lignee precedenti, come quella messa a punto da Andrea Appiani per celebrare nel giugno 1803 la vittoria di Marengo (26.6.1803). Dopo l'incoronazione di Napoleone (maggio 1805) fu dato avvio al progetto dell'Arena Napoleonica, subito approvato, sull'area della demolita tenaglia.

Su progetto di Luigi Canonica<sup>26</sup> (1762-1844), l'Arena<sup>27</sup> è una imponente costruzione di forme ellittica, con assi maggiori di m 267x156 e assi dell'arena di m 238x116, per una capienza di circa 30000 persone (Fig. 4). Verso la città si apriva la Porta Trionfale all'estremità dell'asse minore il Pulvinare, vale a dire il Palco Reale per l'Imperatore, con portico avanzato con cinque arcate a bugnato.

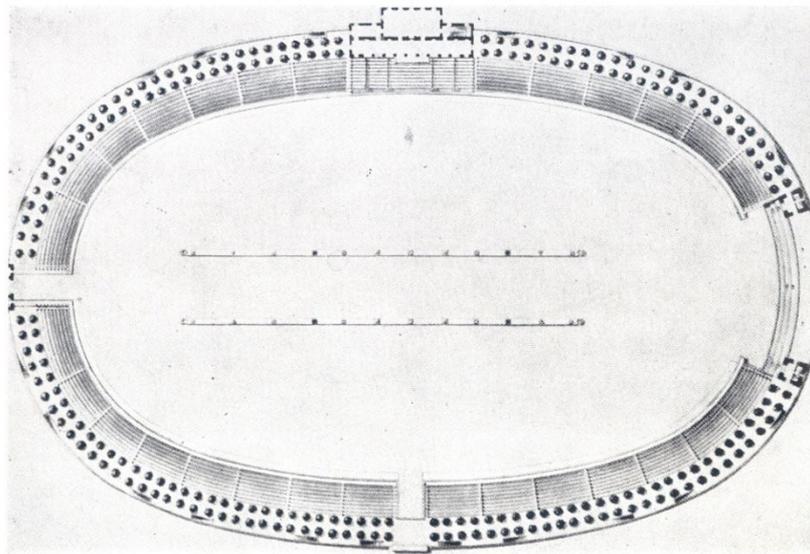


Fig. 4. L. Canonica, Pianta dell'Arena di Milano, 1805  
 (da Cassina F. 1840. *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano)

<sup>25</sup> È emblematica la lettera inviata dall'Antolini a Napoleone cercando la sua approvazione per il progetto: ASC-Biblioteca Trivulziana, Località Milanese, cart. 121.

<sup>26</sup> Tedeschi L., Repishti F. (a cura di) 2011. *Luigi Canonica, 1764-1844: architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio: University Press/Silvana Editoriale.

<sup>27</sup> Giuntini S. 1996. *L'arena napoleonica: storia, costume, sport*, Milano; *L'Arena di Milano*, in "Città di Milano", XXXVI, p. 222; per gli elementi architettonici, oltre che per i rilievi: Cassina F. 1840. *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano.

I lavori cominciarono nel 1806 e fu inaugurato il 17 dicembre 1807 alla presenza dell'Imperatore, con uno spettacolo di naumachia. In realtà fu completato solo venti anni dopo.

L'aspetto interessante, solitamente poco citato, è che per realizzare l'opera<sup>28</sup> fu previsto l'utilizzo di materiali provenienti dalle demolizioni delle fortificazioni a cui si faceva riferimento prima (bastioni, spalti e tenaglia del Castello) ma anche derivati dallo smantellamento del Castello di Trezzo d'Adda. Difatti, la struttura è costituita da corsi di materiali differenti: basamento in blocchi di pietra, ceppo mezzano, provenienti dal Castello di Trezzo d'Adda; una seconda fascia in laterizi, con filari disposti per testa, con laterizi provenienti dalla tenaglia; una terza fascia in blocchetti di ceppo gentile (Fig. 5). I lavori furono diretti dai capomastri Ramelli e Brioschi.

Il riferimento all'antico è diretto ed esplicitato anche nella denominazione del nuovo edificio, inaugurato con una naumachia. Al di là delle feste civiche e degli esercizi corporei pubblici che vi erano previsti, l'Arena crea un forte parallelo tra Napoleone e un imperatore di età romana, in realizzazioni architettoniche così caratterizzate.

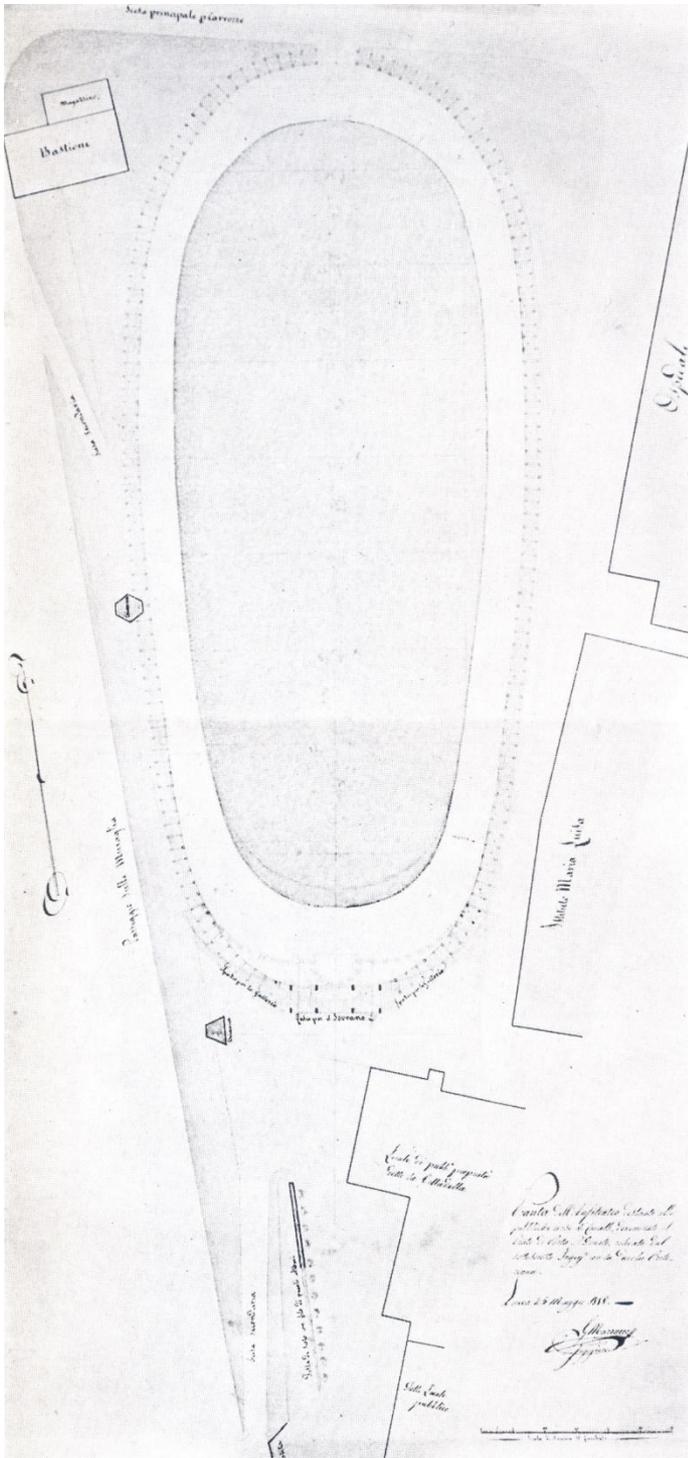


Fig. 5. Milano, Arena civica, particolare della muratura perimetrale. (foto D. Iacobone)

“Magnificenza dell'antico e pubblica utilità” si hanno anche a Lucca.

Dopo il completamento dei bastioni e delle mura a metà Seicento nella parte occidentale della città, si era creata all'interno del tracciato una vasta area triangolare, non abitata, denominata il Prato, dove già nel Settecento si eseguivano corse di cavalli con fantino, in una struttura ellittica denominata

<sup>28</sup> La realizzazione concreta dell'opera e l'utilizzo di materiali di spoglio è accuratamente documentata nel Fondo *Spettacoli Pubblici* dell'Archivio Storico Civico di Milano (cartelle 116-121) e nel Fondo *Località milanesi* (cart. 121).



Anfiteatro, realizzata appositamente, con tribune in legno impostate sulla struttura muraria<sup>29</sup>. Nel 1826 fu deciso il consolidamento di queste strutture, in particolare il palco reale, affidando i lavori all'architetto Lorenzo Nottolini (1787-1851)<sup>30</sup>.

Nottolini – dopo una iniziale formazione locale e una parentesi di circa tre mesi a Bologna (da lui fortemente voluta) presso l'Accademia Clementina, al fine di poter conoscere Giovanni Antonio Antolini, da lui definito “uno dei più celebri architetti italiani, noto per la singolarissima opera del Foro Bonaparte, progettata per Milano”<sup>31</sup>, si era formato essenzialmente a Roma, dal 1812, lavorando con Valadier, il quale in questo periodo sta procedendo attraverso vaste demolizioni dell'area del Pantheon, di Palazzo Venezia e di S. Marta al Collegio romano, al risanamento delle aree per dar vita a funzioni e attrezzature collettive, per esempio i mercati<sup>32</sup>.

Nottolini ritorna a Lucca nel 1817 per essere nominato da Maria Luisa l'anno successivo (1818) Architetto Regio della Corte. Tra le tante e varie opere di cui è responsabile, si occupa anche della regolarizzazione di questo anfiteatro del Prato (Fig. 6), con la realizzazione stabile del palco reale, con esedra centrale e due bracci colonnati. Di questo anfiteatro sono tutt'ora conservati tre modelli in legno presso l'Archivio di Stato di Lucca.

Fig. 6. Lucca, Anfiteatro per la corsa di cavalli nell'area del Prato. Disegno del 1818 di Lorenzo Nottolini per la modifica planimetrica e l'ubicazione del nuovo Palco reale. (da *Lorenzo Nottolini architetto a Lucca*, Lucca 1970).

<sup>29</sup> Lorenzo Nottolini architetto a Lucca, Lucca 1970, pp. 228-231.

<sup>30</sup> *Mostra dei documenti e disegni relativi alla vita ed alle opere del R. architetto lucchese Lorenzo Nottolini*. Catalogo, Lucca 1951.

<sup>31</sup> Archivio di Stato di Lucca, *Carte Nottolini*, filza 1, n. 18, riportato in *Lorenzo Nottolini...cit.*, p. 22.

<sup>32</sup> *Lorenzo Nottolini...cit.*, pp. 23-26.

L'anfiteatro di età romana, nella parte nord della città, dopo l'inclusione nel circuito urbano duecentesco, era stato gradualmente fagocitato come struttura insediativa, utilizzando i cunei radiali come corrispondenti unità abitative, sviluppandosi sui diversi livelli e in parte occupando l'arena<sup>33</sup>. Questo determinò anche l'innalzamento del terrapieno, portando a un mascheramento completo del rapporto tra la struttura romana e quelle successive.

Se il problema dell'area era stato già posto nel 1819, regnante Maria Luisa, per cui Nottolini eseguì saggi archeologici sull'area e realizzò una pianta parziale della struttura, la questione anfiteatro viene ripresa nel 1830, quando Carlo Lodovico istituisce una commissione, con anche Nottolini, per valutare lo spostamento dei mercati dalla piazza di S. Michele all'interno dell'anfiteatro<sup>34</sup>.

Nottolini configurò tutta l'area attraverso un ulteriore rilievo – che costituisce oggi un documento preziosissimo – nel quale è riscontrabile l'innesto edilizio sulla struttura monumentale (Fig. 7). Fu liberata la piazza interna dalle strutture provvisorie e occasionali, riportando gli alzati a una certa uniformità. Ma, se l'obiettivo era di tipo urbanistico, in realtà l'apertura degli accessi principali sugli assi dell'ellisse non corrispondeva minimamente alla struttura circostante.

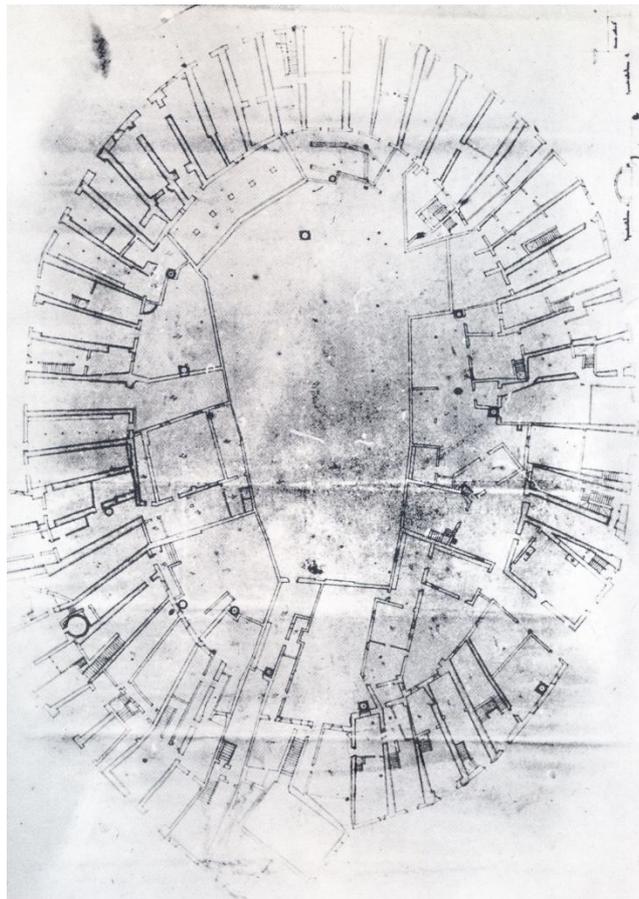


Fig. 7. L. Nottolini, Rilievo dell'Anfiteatro con particolare risalto della struttura radiale e delle superfetazioni edilizie nell'area interna, ca 1830 (da *Lorenzo Nottolini architetto a Lucca*, Lucca 1970).

<sup>33</sup> Kuroda T. 2008. *Lucca 1838. Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia*, Firenze: Maria Pacini Fazzi Editore.

<sup>34</sup> *Lorenzo Nottolini...cit.*, p. 298-301.

I lavori, cominciati nel 1830 saranno portati avanti sino al 1838 (Fig. 8), e purtroppo non se ne ha documentazione nell'archivio di Nottolini, dove gli unici disegni sono la pianta e i dettagli delle nuove porte.

Citando per dovere di cronaca altri due esempi, di Venafro (Isernia) e di Pollenzo (Cuneo), in cui la pianta anfiteatrale è rimasta nella sua completezza ma occupata interamente da abitazioni secondo un lento processo naturale<sup>35</sup>, va ribadita –invece – a Lucca la precisa volontà di far permanere nella sua interezza e intellegibilità il tracciato anfiteatrale, facendo appello alla “Magnificenza dell'antico” ma volta pienamente alla pubblica utilità delle necessità commerciali della città.

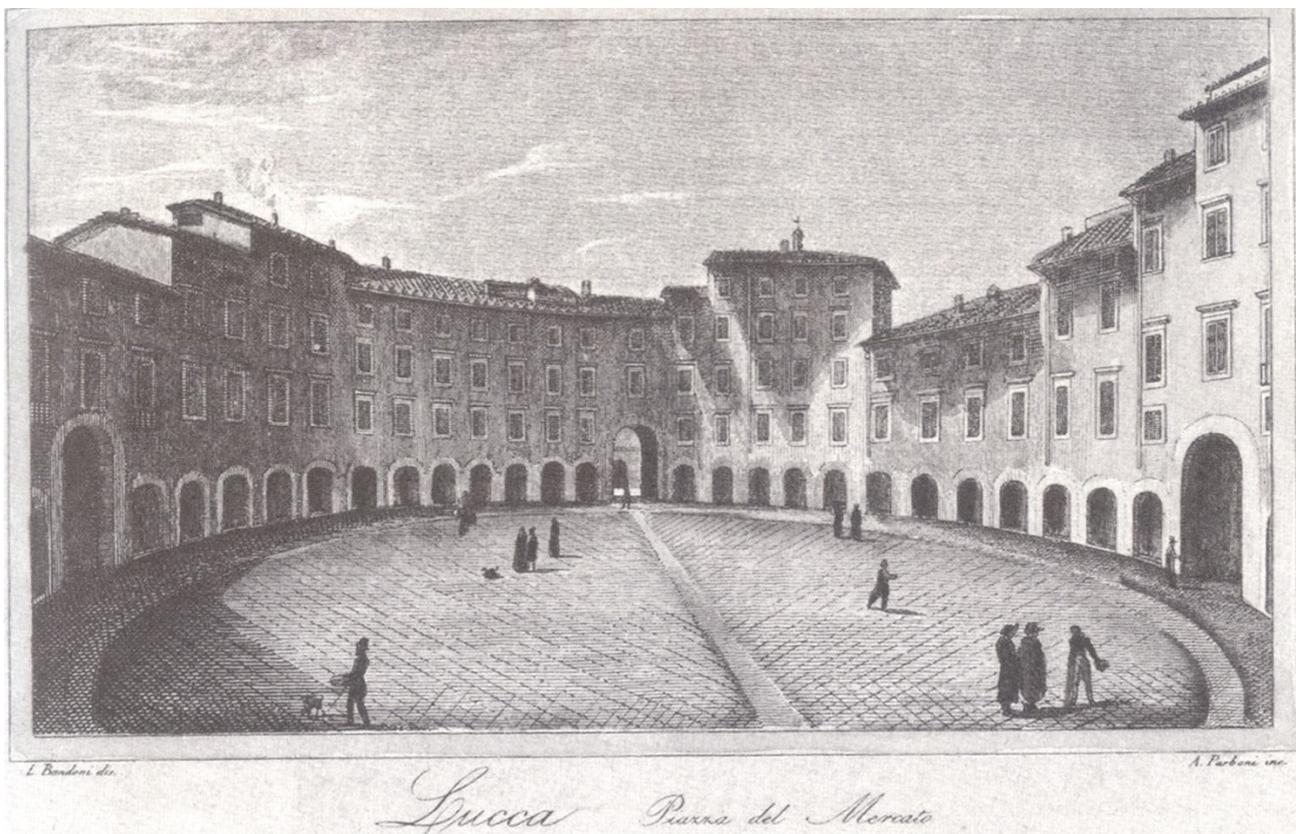


Fig. 8. Lucca. Anfiteatro, nel momento dell'inaugurazione (Veduta di L. Bardoni, 1843)

Si può, quindi, sostenere che la conoscenza dell'antico – e in particolar modo degli anfiteatri – trasmessa da Carlo Fontana, da Scipione Maffei e da Piranesi, contribuisca a una scelta oculata in città diverse come Padova, Milano e Lucca, partendo dal nulla o da preesistenze, della forma anfiteatrale per strutture di pubblica utilità fortemente legate all'antico.

<sup>35</sup> Sul problema più generale del riuso degli anfiteatri: Iacobone D. 2008. *Gli anfiteatri in Italia tra tardo-antico e medioevo*, Roma: Gangemi.