

International Commission for the History of Towns
European Project of National Historic Towns Atlases

CESENA



a cura di Valentina Orioli

Atlante storico delle città italiane
Emilia-Romagna

Bologna
University Press

ATLANTE STORICO DELLE CITTÀ ITALIANE: CESENA

a cura di Valentina Orioli

Comitato Scientifico: Valter Balducci (École Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie, Rouen); Roman Czaja (Nicolaus Copernicus University, Toruń); Patrizia Gabellini (Professoressa onoraria del Politecnico di Milano); Giovanni Leoni (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Ferdinand Oppl (già Direttore degli Archivi Municipali e Provinciali di Vienna).

Ricerche ed elaborazione cartografica: Nicolò Maltoni

Crediti fotografici: Nicolò Maltoni (NM), Pino Montalti (PM), Denis Parise (DP), Edoardo Pironi (EP), Luciano Romano (LR).

Per la traduzione preliminare del testo italiano verso l'inglese è stato impiegato il software DeepL, seguito da un processo di post-editing umano per assicurarne l'accuratezza terminologica.

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
Tel. (+39) 051 232 882
Fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
e-mail: info@buonline.com

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

ISBN: 979-12-5477-686-5
ISBN online: 979-12-5477-687-2
DOI: 9791254776872

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

In copertina

Veduta aerea di Cesena, 1975
Comune di Cesena, Settore Governo del Territorio

Progetto grafico e impaginazione: Nicolò Maltoni

Stampa:

MIG – Moderna Industrie Grafiche, Bologna.
Prima edizione dicembre 2025

INDICE DEI CONTENUTI

PRESENTAZIONE	9
CESENA NEL PROGETTO DEGLI ATLANTI STORICI DELLE CITTÀ EUROPEE	11
DALLE ORIGINI ALL'ALTO MEDIOEVO	14
IL CESENATE TRA PRE-PROTOSTORIA ED ETÀ PRE-ROMANA: IL TERRITORIO E LA CITTÀ (Rosa Smurra)	16
La pre-protostoria	16
ETÀ ROMANA, TARDOANTICA E ALTOMEDIEVALE (Rosa Smurra)	21
L'età romana	21
Spazi e articolazione urbana	23
Dalla città tardoantica a quella altomedievale: la funzione strategica di Cesena	29
<i>Cesena: i piatti d'argento</i> (Paola Porta)	32
DAL MEDIOEVO AL RINASCIMENTO	36
CESENA, UNA STORIA SEGNATA DALL'OROGRAFIA DEL TERRITORIO (Francesca Bocchi)	38
L'insediamento alto medievale sul colle Garampo	38
<i>Castro Vecchio e Castro Nuovo sul colle Garampo</i> (Pino Montalti)	45
<i>Kantèrion / Cantario</i> (Antonio Carile)	47
La città verso il Comune	48
<i>Il perimetro della città fra XI e XIII secolo</i> (Pino Montalti)	51
La costruzione dei conventi dei Francescani e dei Domenicani	52
Forme signorili in Cesena e il cardinale Egidio d'Albornoz	57
<i>La cinta muraria di Cesena nella Descriptio Romandiole</i> (Pino Montalti)	62
Galeotto Malatesta e il Comune di Cesena	65
La fine della signoria malatestiana e il ritorno al dominio diretto della Chiesa	68
IL SISTEMA FORTIFICATO RINASCIMENTALE (Pino Montalti)	74
La fortificazione cesenate nell'età di Transizione	74
Proposte e tentativi di ampliamento "alla moderna"	78
LE FORTEZZE SUL COLLE GARAMPO (Pino Montalti)	81
La Rocca Vecchia e la Rocca Malatestiana	81
La Rocca Nuova pontificia	82
Leonardo da Vinci e il rinnovamento "alla francese" della Rocca Nuova di Cesena	86
<i>Cesena nel XV secolo</i> (Valentina Orioli)	89
LA BIBLIOTECA MALATESTIANA (Giordano Conti)	90
1450-1454: la costruzione della <i>Libreria Domini</i>	90
I principi architettonici dell'umanesimo nella fabbrica malatestiana	93
Il contributo di Matteo Nuti da Fano	95
Leon Battista Alberti a Rimini e Cesena	98
<i>Il sistema delle acque nella città di Cesena</i> (Valentina Orioli)	101
LA CITTÀ	104
EDIFICI E MONUMENTI NOTEVOLI (Valentina Orioli, Claudio Riva e Nicolò Maltoni)	106
Mappa A	108
Mappa B	110
Mappa C	112
Mappa D	114
Cinta muraria - consistenza attuale	116
Principali edifici civili, giardini e monumenti	118
Altri edifici pubblici	123
Chiese, conventi ed istituti religiosi	124
Edifici di abitazione e alberghi	127
L'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA	132
CESENA DALLA PERIFERIA PONTIFICIA ALLA CITTÀ MODERNA (Alberto Preti)	134
Nello Stato della Chiesa	134
<i>Il Ghetto</i> (Maria Giuseppina Muzzarelli)	137
Gli "anni francesi"	141
Dalla Restaurazione al Risorgimento	146
<i>Spazi urbani e architetture monumentali di Cesena: passaggi odeporeici e attenzioni storiche di fine Ottocento</i> (Ferruccio Canali)	151
Dopo l'Unità	158
<i>Davide Angeli, Vincenzo Angeli e il primo Piano regolatore di Cesena</i> (Valentina Orioli)	165
Il Novecento e "l'età dell'oro" del repubblicanesimo	170
Cesena nel regime fascista	174
L'antifascismo, la guerra, la Resistenza	179
Cesena democratica: ricostruzione e modernizzazione	184
I PIANI REGOLATORI E LO SVILUPPO DELLA CITTÀ (Valentina Orioli)	189
<i>Il patrimonio di case pubbliche a Cesena</i> (Valentina Orioli)	199
IL TERRITORIO	204
LA VIA EMILIA E LE FORME DEL PAESAGGIO CESENATE (Enrico Brighi)	206
Lungo la strada, la forma del paesaggio agrario	206
<i>La centuriazione di Cesena</i> (Denis Parise)	209
La via Emilia e la forma del paesaggio urbano	213
I CORSI D'ACQUA COME DOCUMENTO: OSSERVAZIONI GEOLOGICHE PER LA STORIA DI CESENA (Paride Antolini)	216
I corsi d'acqua minori	216
Il fiume Savio	219
I TERRITORI DELLE MINIERE DI ZOLFO NEL CESENATE (Pier Paolo Magalotti)	222
Miniere di zolfo nel Cesenate e società minerarie	224
ANTOLOGIA DI FONTI	232
BIBLIOGRAFIA GENERALE	250

Spazi urbani e architetture monumentali di Cesena: passaggi odeporeici e attenzioni storiche di fine Ottocento

Urban spaces and monumental architecture in Cesena: travel passages and historical interests at the end of the 19th century

Ferruccio Canali

Sonnacchiosa cittadina di provincia – balzata improvvisamente al ricordo della cronaca, allorché il 2 dicembre del 1804 il cesenate papa Pio VII Chiaramonti veniva costretto ad assistere all'auto-incoronazione di Napoleone Buonaparte nella cattedrale di Notre-Dame di Parigi –, Cesena non mancava comunque di attirare anch'essa l'attenzione di qualche insigne viaggiatore e di qualche studioso, un po' per il fatto di trovarsi lungo la via Emilia tra Bologna e Rimini (ed essere importante stazione di posta per il cambio dei cavalli); un po' per ospitare la stazione ferroviaria a partire dal 1861; un po' per avere dato i natali a due papi Pii (Pio VI Braschi e, appunto, Pio VII Chiaramonti, soprattutto legato alle vicende napoleoniche); un po' – anche – per il ricordo di Giorgio Vasari e, dunque, per la sua, non poi così ridotta, dotazione monumentale quale “centro di provincia”.

Cesena non era interessata nel XIX secolo da flussi di viaggiatori che non fossero di passaggio, ma poteva comunque rispondere agli interessi degli eruditi con il decoro e l'eleganza dei suoi ricordi storici, pur “schiacciata” tra la chiara fama della Ravenna bizantina e dantesca e della Rimini augustea e malatestiana.

Cesena nel “primo occhio” degli artisti: lo “sguardo al volo” di William Turner (1819)

Ad aprire la, pur sparuta, serie degli artisti internazionali che si trovano a passare per Cesena – in un itinerario del Grand Tour diretto a Roma che, dal Nord Europa, sceglieva nell'occasione la “via Adriatica e Flaminia” invece che il più consolidato passaggio da Firenze – si poneva nel 1819 il pittore inglese William Turner che, nel suo viaggio da Venezia all'Urbe in 18 giorni, intercettava la via Emilia a Bologna fino a Rimini e poi Ancona, facendo tappa romagnola a Imola, Faenza, Forlì e Cesena, appunto, lasciando schizzi e suggestioni grafiche nel suo taccuino di viaggio.

Era il 1819, Napoleone si trovava ormai a Sant'Elena, la maestà di papa Pio VII era stata ripristinata (fino al 1823) e le guerre in Europa erano finite: Turner aveva 44 anni ed era un artista affermato in Inghilterra, ma era potuto arrivare finalmente in Italia, dopo un fugace “assaggio” nel 1809 ad Aosta, in cerca di un rapporto con la classicità tanto agognato dall'arte anglosassone, ma anche con grandi attenzioni per l'“Italia minore”, romantica e gotica (era John Ruskin non a caso, tra gli altri, ad occuparsi dei suoi primi schizzi italiani, cfr. VAUGHAN 1909; HAMILTON 2008).

Alla fine di settembre del 1819, dunque, evidentemente interessato alle singolari piazze urbane poste lungo la via Emilia e testimoni dei *castra* delle antiche fondazioni romane, dopo una tappa veloce a Imola, il paesaggista inglese lasciava di Faenza (dove pernottava) un disegno della piazza cittadina; annotava rapidi schizzi di Forlì e Forlimpopoli, seguendo le tappe della antica *castramentatio* territoriale, segnate dai vetturini contemporanei; per giungere, dopo

A sleepy provincial town – suddenly leapt into the limelight when, on December 2, 1804, Pope Pius VII Chiaramonti, a native of Cesena, was forced to attend the coronation of Napoleon Bonaparte in Notre-Dame Cathedral in Paris – Cesena did not fail to attract the attention of some distinguished travellers and scholars, partly because it was located along the Via Emilia between Bologna and Rimini (and was an important horse-changing station); partly because it had been home to a railway station since 1861; partly because it was the birthplace of two Popes Pius (Pius VI Braschi and, of course, Pius VII Chiaramonti, who was particularly linked to the Napoleonic events); and partly because of the memory of Giorgio Vasari and, therefore, its not insignificant monumental heritage as a ‘provincial centre.’

In the 19th century, Cesena was not interested in travellers who were not just passing through, but it could still satisfy the interests of scholars with the decorum and elegance of its historical memories, even though it was ‘overshadowed’ by the clear fame of Byzantine and Dante's Ravenna and Rimini's Augustan and Malatesta heritage.

Cesena in the ‘first eye’ of artists: William Turner's ‘glance’ (1819)

The first in a small group of international artists to pass through Cesena – on a Grand Tour itinerary to Rome which, from Northern Europe, chose the ‘Via Adriatica e Flaminia’ instead of the more established route via Florence – was the English painter William Turner in 1819. Travelling from Venice to Rome in 18 days, he intercepted the Via Emilia in Bologna to Rimini and then Ancona, stopping in Imola, Faenza, Forlì, and Cesena in Romagna, leaving sketches and graphic impressions in his travel notebook.

It was 1819, Napoleon was now in St. Helena, the majesty of Pope Pius VII had been restored (until 1823), and the wars in Europe were over. Turner was 44 years old and an established artist in England, but he had finally been able to arrive in Italy after a fleeting ‘taste’ in 1809 in Aosta, in search of a relationship with classicism so desired by Anglo-Saxon art, but also with great attention to ‘minor Italy,’ romantic and gothic (it was John Ruskin, among others, who dealt with his first Italian sketches. See VAUGHAN 1909; HAMILTON 2008).

At the end of September 1819, clearly interested in the unique urban squares along the Via Emilia and evidence of the *castra* of ancient Roman foundations, after a quick stop in Imola, the English landscape painter left Faenza (where he was staying) with a drawing of the town square. He made quick sketches of Forlì and Forlimpopoli, following the stages of the ancient territorial *castramentatio*, marked by contemporary coachmen, to arrive, after Cesena, naturally in Rimini, where his stay was prolonged.

Cesena, naturalmente a Rimini, dove la sua sosta si prolungava. Ma in quelle cittadine romagnole non vi era solo la necessità della sosta, o le tracce della *castramentatio* romana, ma aleggiava anche la suggestione delle attenzioni primo cinquecentesche di Leonardo per Cesena e per Imola (il *Codice Windsor* di anatomia era, del resto, nella Royal Collection di Londra dal XVII secolo).

Per suggestione rinascimentale o soprattutto antiquaria (Turner non dimenticava peraltro nessun centro tra i *fora* antichi della Romagna, come anche *Forum Popilii*), nella successione delle tappe romagnole, non mancava lo schizzo della piazza pubblica cesenate, con la veduta del lato urbano della Rocca, affiancata alla quinta residenziale ancora esistente, con la fontana Masini in primo piano, còlte dal primo piano dell'albergo Leon d'Oro sull'altro lato dell'invaso (dove il pittore pernottava). Dunque se in genere si trattava di appunti grafici per memorizzare caratteristiche fondamentali di paesaggi e architetture, nel caso cesenate, oltre che in quello faentino, si stagliava anche l'attenzione romantica di Turner verso lo spazio urbano, fatto di una stratificazione in grado di testimoniare il legame tra antico e moderno, tra monumento e quartieri abitativi, sì popolari, ma indispensabili però nella creazione sia del "Pittoresco" sia degli stessi invasi cittadini (anche se poi la quinta cesenate di fianco alla Rocca è stata inconsultamente demolita e mai ricostruita).

Turner doveva percorrere tappe precise e, a quanto ne sappiamo oggi, non poté visitare la biblioteca Malatestiana, che certo avrebbe attirato la sua attenzione. La sua visione era "in movimento" oppure "dalla finestra di un albergo" e si appuntava sulla percezione di uno spazio urbano "còlto al volo" e, comunque, riconosciuto nel suo peculiare carattere pittoresco.

Nel suo album Turner annota schizzi (che sono poi stati variamente numerati) e distanze: «Imola. 20 Miles from Bologna | To Faenza 10 M | Forli 9 Miles The tabernacle in the chapel of the sacrament | said to be M Angelo Benedictine Abbey of Mercuria | le | To Forlimpopoli 4 M Cesena 7 Mile. | on Castle and ancient Bridge of 3 arches | 2 Miles in the Pisatello or Rubicon. | St Marino | Savignano. 4 Miles L'Uso 6 M further. | Rimini bridge of the Ariminum marble | Gate and Arch of Augustus».

A Cesena spettano vari disegni, fra i quali la piazza indicata come «Cesena» (f. 51r: "D14581" ovvero "CLXXVI 47") e anche vari schizzi che ricordano il ponte vecchio, anche se non sempre individuati con il corretto riferimento, e panorami che ritraggono scorci della città con il paesaggio collinare e la Rocca o l'abbazia del Monte sullo sfondo. Esempi, questi ultimi, di "schizzi in corsa" redatti lungo le strade della città, rispetto allo "schizzo al volo" dalla camera d'albergo della piazza.

Viaggiatori "a tavolino": le attenzioni del francese Eugène Müntz (1895)

Eugène Müntz era noto storico dell'arte francese, già *personnaire* dell'*École française* di Roma poi dal 1876 bibliotecario e archivista all'*École nationale supérieure des beaux-arts* di Parigi e fino al 1892 professore di Storia dell'arte ed Estetica come supplente di Hippolyte Taine. Egli aveva dedicato una serie di volumi all'arte italiana e al Rinascimento che, per la loro rilevanza scientifica ma anche per la loro qualità di divulgazione colta, venivano tradotti e diffusi

But in those towns of Romagna, there was not only the need to stop, or the traces of the Roman *castramentatio*, but there was also the suggestion of Leonardo's early 16th-century interest in Cesena and Imola (the *Windsor Codex* on anatomy had been in the Royal Collection in London since the 17th century).

Whether inspired by the Renaissance or, above all, by antiquity (Turner did not forget any of the ancient *forums* of Romagna, including *Forum Popilii*), his series of sketches of Romagna included the public square in Cesena with a view of the urban side of the fortress flanked by the still existing residential buildings, with the Masini fountain in the foreground, taken from the first floor of the Leon d'Oro hotel on the other side of the square (where the painter was staying). So, while these were generally graphic notes to memorize the fundamental characteristics of landscapes and architectures, in the case of Cesena, as well as Faenza, Turner's romantic attention to the urban space also stood out, made up of a stratification capable of testifying to the link between the ancient and the modern, between monuments and residential neighbourhoods, which were popular but indispensable in the creation of both the 'Picturesque' and the city's own enclosures (even if the Cesena enclosure next to the Rocca was then rashly demolished and never rebuilt).

Turner had to follow a precise itinerary and, as far as we know today, was unable to visit the Malatestiana Library, which would certainly have attracted his attention. His vision was 'in motion' or 'from a hotel window' and focused on the perception of an urban space 'caught on the fly' and, in any case, recognized for its peculiar picturesque character.

In his album, Turner notes sketches (which were later numbered in various ways) and distances: "Imola. 20 miles from Bologna | To Faenza 10 miles | Forli 9 miles The tabernacle in the chapel of the sacrament | said to be M Angelo Benedictine Abbey of Mercuria | le | To Forlimpopoli 4 miles Cesena 7 miles. | on Castle and ancient Bridge of 3 arches | 2 Miles in the Pisatello or Rubicon. | St Marino | Savignano. 4 Miles L'Uso 6 M further. | Rimini bridge of the Ariminum marble | Gate and Arch of Augustus."

Cesena is the subject of various drawings, including the square indicated as "Cesena" (f. 51r: "D14581" or "CLXXVI 47") and also various sketches reminiscent of the old bridge, although not always identified with the correct reference, and panoramas depicting views of the city with the hilly landscape and the Rocca or the Abbey of Monte in the background. The latter are examples of 'sketches on the run' drawn along the streets of the city, as opposed to the 'sketch on the fly' from the hotel room overlooking the square.

'Armchair' travelers: the observations of Frenchman Eugène Müntz (1895)

Eugène Müntz was a well-known French art historian, former *pensionnaire* of the *École française* in Rome, then from 1876 librarian and archivist at the *École nationale supérieure des beaux-arts* in Paris and, until 1892, professor of art history and aesthetics as a substitute for Hippolyte Taine. He had dedicated a series of volumes to Italian art and the Renaissance which, due to their scientific

in Italia dalla casa editrice Hoepli di Milano, per essere anche dati in omaggio ai lettori del «Corriere della Sera» (sancendo così per Müntz un deciso accreditamento presso l'ambiente culturale e politico italiano). In quei suoi volumi franco-milanesi l'approccio dello studioso era soprattutto storico-culturale ad ampio spettro, ma non vi mancava anche una puntuale ottica di "topografia artistica" che li rendeva delle guide propedeutiche ad ogni visita; cosicché a partire da suggestioni storiche e ricostruzioni, il pubblico e i viaggiatori più avvertiti venivano qualitativamente indirizzati anche verso *Bologne et l'Emilie*.

Nel volume *Historie de l'Art. La Renaissance. Italie: la fin de la Renaissance*, stampato a Parigi nel 1895 da Hachette (non a caso la casa editrice delle famose guide turistiche), nelle pagine dedicate all'analisi topografica delle varie province italiane del Centro-Nord, si stagliava una grande immagine della fontana Masini di Cesena (p. 257), con la breve didascalia «La Fontane de Cesena, par F. Masini». Nel testo, la nota era assai puntuale: «Cesena ha visto elevarsi, su disegno di Francesco Masini, la bella [jolie] piccola fontana qui riprodotta». Un apprezzamento, quello di Müntz, affatto scontato alla sua epoca, ma che non meraviglia in quanto giunto da una Parigi da poco uscita dallo stile "impero" di Napoleone III e sensibile a decori e lavori dello stile "pompiere". Soprattutto si trattava di un notevole apprezzamento che si stagliava rispetto alla ricostruzione generale di una «Romagna che, durante l'ultimo periodo del Rinascimento, era ricaduta nella sua indifferenza, per non dire nella sua sonnolenza» secondo l'autore. Ma Müntz – da avvertito studioso di cose italiane rinascimentali, e specialmente fiorentine, quale era – non poteva non avere nell'orecchio le parole di Vasari, attualizzate da Gaetano Milanese.

L'acribia filologica di Gaetano Milanese sulle Vite di Giorgio Vasari e le "veritiere" notazioni vasariane su Cesena (1878 poi 1906)

Postosi a compiere una nuova edizione annotata e commentata delle *Vite* di Giorgio Vasari nella versione Giuntina del 1568, l'archivista ed erudito Gaetano Milanese, dall'acribia filologica di marca decisamente positivista, si scontrava con i «molti travisamenti ed errori» che l'opera vasariana presentava. La fatica era stata somma e quando, tra il 1878 e il 1885, finalmente l'edizione aveva la luce a Firenze, si apriva una "nuova stagione" (spesso, peraltro, assai riduttiva) per la "fiducia" degli studiosi nei confronti delle asserzioni di Vasari.

Milanese poteva compiere riscontri archivistici soprattutto in Toscana e comunque le pagine cesenati vasariane passavano pressoché indenni – forse anche per ragioni di "impossibilità" documentativa – al vaglio milanese. Era il caso dell'attività romagnola e cesenate dei raffaelleschi Gerolamo e Bartolomeo Genga, trasferiti da Urbino a Cesena, dove avevano lasciato numerose e importanti opere pittoriche manieriste, ma soprattutto, per gli spazi urbani e i suoi monumenti, era il caso delle vicende della "Fontana di Piazza" (la fontana Masini), del suo esecutore e della sua famiglia, i Masini appunto.

L'erudizione e la filologia ottocentesche non avevano molto da aggiungere o da togliere alle parole di Vasari (visto che oltretutto Bartolomeo Genga era stato mandato dal padre Girolamo a studiare

relevance but also their quality as cultured popular works, were translated and distributed in Italy by the Hoepli publishing house in Milan, and were also given as gifts to readers of the *Corriere della Sera* newspaper (thus establishing Müntz's reputation in Italian cultural and political circles). In his Franco-Milanese volumes, the scholar's approach was primarily historical and cultural in nature, but there was also a precise 'artistic topography' perspective that made them useful guides for any visit. So that, starting from historical suggestions and reconstructions, the public and the most knowledgeable travellers were also qualitatively directed towards *Bologne et l'Emilie*.

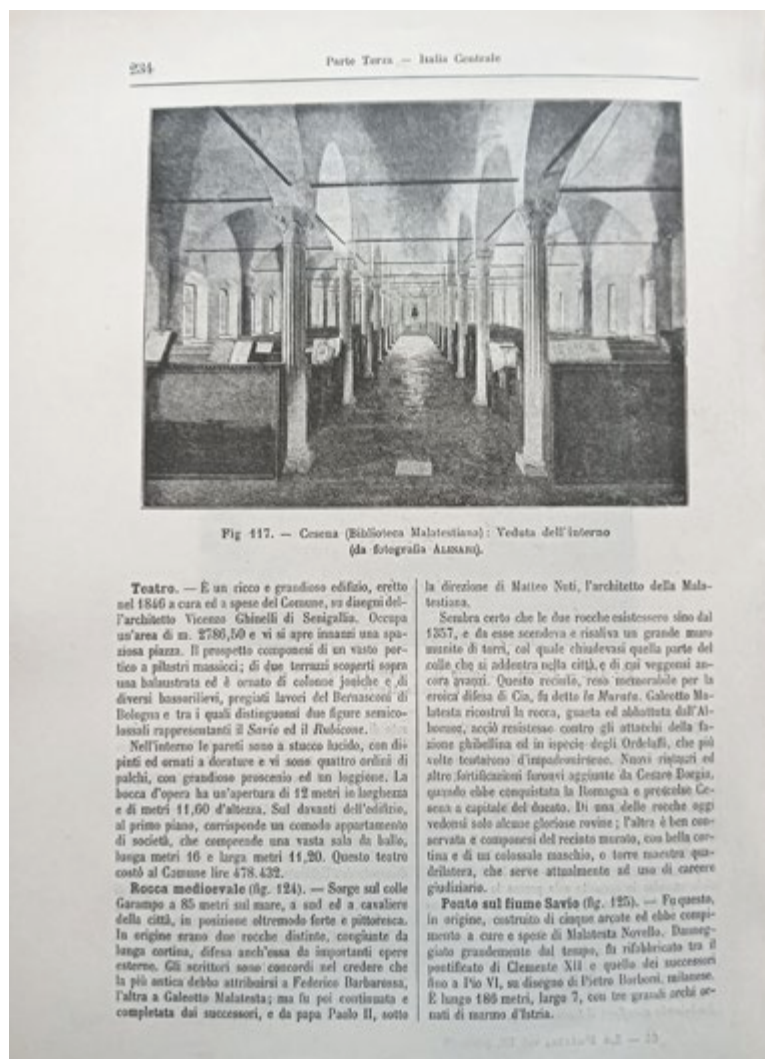
In the volume *Historie de l'Art. La Renaissance. Italie: la fin de la Renaissance*, printed in Paris in 1895 by Hachette (not coincidentally the publisher of the famous tourist guides), in the pages dedicated to the topographical analysis of the various Italian provinces of the centre-north, a large image of the Masini fountain in Cesena stood out (p. 257), with the brief caption "La Fontane de Cesena, par F. Masini." In the text, the note was very precise: "Cesena saw the construction, based on a design by Francesco Masini, of the beautiful [jolie] little fountain reproduced here." Müntz's appreciation was by no means taken for granted at the time, but it is not surprising coming from a Paris that had recently emerged from the 'Empire style' of Napoleon III and appreciated decorations and works in the 'pompiere style.' Above all, it was a remarkable appreciation that stood out from the general reconstruction of a "Romagna that, during the last period of the Renaissance, had fallen back into its indifference, not to say its slumber," according to the author. But Müntz, as a knowledgeable scholar of Italian Renaissance matters, especially those concerning Florence, could not help but have Vasari's words, updated by Gaetano Milanese, ringing in his ears.

Gaetano Milanese's philological accuracy on Giorgio Vasari's Lives and Vasari's 'truthful' notes on Cesena (1878 then 1906)

Setting out to produce a new annotated and commented edition of Giorgio Vasari's *Lives* in the Giuntina version of 1568, the archivist and scholar Gaetano Milanese, with his decidedly positivist philological rigor, came up against the "many misrepresentations and errors" that Vasari's work contained. The effort was enormous, and when the edition finally saw the light of day in Florence between 1878 and 1885, a 'new season' (often rather reductive) began for scholars' 'trust' in Vasari's assertions.

Milanese was able to carry out archival research mainly in Tuscany, and in any case, Vasari's pages on Cesena passed almost unscathed – perhaps also for reasons of documentary 'impossibility' – under Milanese's scrutiny. This was the case with the work in Romagna and Cesena by Gerolamo and Bartolomeo Genga, followers of Raphael, who had moved from Urbino to Cesena, where they left numerous important Mannerist paintings. But above all, in terms of urban spaces and monuments, this was the case with the events surrounding the 'Fontana di Piazza' (the Masini fountain), its creator and his family, the Masini.

Nineteenth-century scholarship and philology had little to add or take away from Vasari's words (given that Bartolomeo Genga had been sent by his father Girolamo to study in Florence 'in friend-



Una pagina del libro di Gustavo Strafforello con l'illustrazione delle emergenze storico-architettoniche di Cesena (STRAFFORELLO 1901, p. 234).

A page from Gustavo Strafforello's book illustrating the historical and architectural landmarks of Cesena (STRAFFORELLO 1901, p. 234).

a Firenze «in amicizia» proprio con Vasari e Ammannati, come si ricordava nella sua *Vita*); e tutto ciò, nell'attualizzazione milanese, finiva per circostanziare un *milieu* artistico-culturale cinquecentesco che aveva creato uno dei principali monumenti della città e ne aveva decisamente caratterizzato il principale spazio pubblico. Era infatti nella celebre *Vita di Raffaello da Urbino* (peraltro nella sola edizione "Giuntina" del 1568) che Vasari delineava un profilo di Francesco Masini in rapporto a Raffaello, sottolineando, soprattutto, di aver avuto quelle notizie da Niccolò Masini, parente di Francesco:

Messer Francesco Masini, gentiluomo di Cesena (il quale senza aiuto di alcun maestro, ma infin da fanciullezza guidato da straordinario istinto di natura, dando da se medesimo opera al Disegno e alla Pittura), ha dipinto quadri che sono stati molto lodati dagl'intendenti dell'Arte. Francesco Masini ha, fra molti suoi disegni ed alcuni rilievi di marmo antichi, alcuni pezzi del cartone che fece Raffaello per l'«Istoria di Eliodoro» [...] nelle «Camere di Palazzo» [in Vaticano] [...] Nè tacerò che [anche] Niccolò Masini, il quale mi ha di queste cose dato notizia, è, come in tutte l'altre cose, virtuosissimo e delle nostre Arti veramente amatore (VASARI, *Vita di Raffaello*).

ship' with Vasari and Ammannati, as he recalled in his *Vita*); and all this, in Milanese terms, ended up circumscribing a sixteenth-century artistic and cultural milieu, which had created one of the city's main monuments and had decisively characterized its main public space.

It was in fact in the famous *Life of Raphael of Urbino* (only in the Giuntina edition of 1568) that Vasari outlined a profile of Francesco Masini in relation to Raphael, emphasizing, above all, that he had obtained this information from Niccolò Masini, a relative of Francesco:

Messer Francesco Masini, a gentleman from Cesena (who, without the help of any teacher, but guided from childhood by an extraordinary natural instinct, taught himself drawing and painting), painted pictures that were highly praised by art connoisseurs. Among his many drawings and some ancient marble reliefs, Francesco Masini has some pieces of the cartoon that Raphael made for the 'Istoria di Eliodoro' [...] in the 'Camere di Palazzo' [in the Vatican] [...] Nor will I fail to mention that Niccolò Masini, who informed me of these things, is, as in all other things, most virtuous and a true lover of our arts (VASARI, *Life of Raphael*, 1568).

Milanesi had little to add or remove, except that in the first quotation from Francesco Masini he noted that "in the Rome edition [of the *Lives*] [by Giovanni Bottari, 1759] it reads 'Massini' and this is how the surname of that family from Cesena is written" (Milanesi-Vasari, *Life of Raphael*, note 1).

Milanesi had some additional information to add to Vasari's account, regarding the *Life of Francesco Francia from Bologna*, who "painted a board in Cesena, also for the church of these monks [the Neri di San Giovanni], depicting the "Circumcision of Christ" in vague colours." The board had been very well received by nineteenth-century art historians (not only in Bologna, but also in Milan "where the board remained for some time", and in Rome): Milanesi noted "the words we gladly use to describe this admirable painting" (VASARI, *Vita di Francesco Francia*, note 1), thus further enriching the artistic panorama of Cesena, also in view of contemporary historical-artistic (and tourist) interests.

Gustavo Strafforello's 'patriotic' survey and 'vision' of Cesena (1901)

Starting in 1891, UTET in Turin published a series of volumes dedicated to *La Patria. La geografia d'Italia* (*The Geography of Italy*), compiled by Professor Gustavo Strafforello, and in 1901 it was the turn of the *Province di Ravenna, Ferrara e Forlì*, a volume edited by Luigi Borsari. The approach was eminently descriptive, "to get to know Italy" which had recently been united and, above all, to make it known to Italians. Cesena, with its surrounding area, also presented its "104,803 inhabitants [...] and 14 municipalities" and, with its "mandamento" (district), included "4 municipalities with a population of 57,414 inhabitants as of December 31, 1900" (more than half of the population of Cesena, compared to the entire surrounding countryside, therefore resided in the centre). After the necessary "historical notes," the city was described – beyond the immutable geographical data – by the fact that "the layout is irregular, but its streets, squares, and buildings are remarkable. Its location is very pleasant [...] with the wide road of the Cavour district [which con-

Milanesi non aveva molto da aggiungere o da levare, salvo notare che alla prima citazione di Francesco Masini «nell'edizione [delle *Vite*] di Roma [del 1759 di Giovanni Bottari] leggesi “Massini” e così scrivesi il Cognome di quella famiglia di Cesena» (VASARI, *Vita di Raffaello*, nota 1).

Qualche notizia in più, rispetto a Vasari, Milanesi, invece, aveva avuto da aggiungerla alla *Vita del bolognese Francesco Francia* che «a Cesena fece una tavola, pure per la chiesa di questi monaci [i Neri di San Giovanni] e vi dipinse la “Circoncisione di Cristo”, colorita vagamente». La tavola aveva avuto una notevole fortuna presso la critica storico-artistica ottocentesca (non solo a Bologna, ma anche a Milano «dove la Tavola stette alcun tempo», e a Roma): Milanesi riportava in nota «le parole che ben volentieri usiamo per descrivere questa mirabile pittura» (VASARI, *Vita di Francesco Francia*, nota 1), arricchendo così ulteriormente il panorama artistico cesenate anche in vista degli interessi storico-artistici (e turistici) della contemporaneità.

La ricognizione “patriottica” di Gustavo Strafforello e la “visione” di Cesena (1901)

Per i tipi della UTET di Torino usciva, a partire dal 1891, una serie di volumi dedicati a *La Patria. La geografia d'Italia*, compilati dal professore Gustavo Strafforello, e nel 1901 era la volta di *Province di Ravenna, Ferrara e Forlì*, volume redatto da Luigi Borsari. Il taglio era eminentemente descrittivo, «per conoscere l'Italia» da poco unita e soprattutto farla conoscere agli italiani. Anche Cesena, con il suo circondario, presentava i suoi «104.803 abitanti [...] e 14 Comuni» e con il suo “mandamento” comprendeva «4 Comuni con una popolazione di 57.414 abitanti al 31 dicembre 1900» (più della metà dei cesenati, rispetto all'intera campagna circostante, risiedeva dunque nel centro). Dopo i doverosi “cenni storici”, la città era contraddistinta – al di là dei dati geografici immutabili – dal fatto che «la pianta è di forma irregolare, ma sono ragguardevoli le sue strade, le piazze e gli edifici. Amenissima è la sua posizione [...] con la larga strada del borgo Cavour [che unisce alla Ferrovia] fiancheggiata da belle case. Una grande strada, il corso Garibaldi, attraversa la città in quasi tutta la sua maggiore lunghezza». C'erano poi i numerosi edifici notevoli (la cattedrale, Sant'Agostino, San Domenico, la chiesa dell'Osservanza, la chiesa dei Servi...) e praticamente per ognuno di essi vi erano parole positive (Sant'Agostino era comunque «opera del Vanvitelli», «San Domenico di buone proporzioni», la «Chiesa dell'Osservanza una delle più belle di Cesena»). Ovviamente, nel panorama complessivo, si stagliava la biblioteca Malatestiana («una delle meraviglie non di Cesena, ma dell'Italia»), mentre, dal punto di vista degli spazi urbani, nella piazza Vittorio Emanuele e palazzo Comunale in una trasposizione d'incisione da uno scatto della “Fotografia Cesenate”, si vedeva al centro la fonte principale di piazza Maggiore, «elegante fontana marmorea, che rimonta alla seconda metà del XVI secolo e fu architettata dal cesenate conte Francesco Masini, discepolo di Raffaello» (STRAFFORELLO 1901, p. 231). Le parole di Vasari, dunque, ormai facevano “cifra interpretativa” e così la «maggior piazza [...] alla quale conducono quasi non ininterrottamente [...] i portici [...] che fiancheggiano le strade [...] e che servono anche di pubblico



Cesena, Fontana Masini (MÜNTZ 1895).

Cesena, The Fontana Masini (MÜNTZ 1895).

nects to the railway] flanked by beautiful houses. A large road, Corso Garibaldi, crosses the city for almost its entire length.” There were also numerous notable buildings (the cathedral, Sant'Agostino, San Domenico, the church of the Osservanza, the church of the Servi, etc.) and practically all of them received positive comments (Sant'Agostino was “the work of Vanvitelli,” San Domenico was “well proportioned,” and the church of the Osservanza was “one of the most beautiful in Cesena”). Obviously, the Malatestiana library stood out in the overall panorama (“one of the wonders not only of Cesena, but of Italy”), while from the point of view of urban spaces, in Piazza Vittorio Emanuele and Palazzo Comunale, in a transposition of an engraving from a shot by “Fotografia Cesenate,” showed the main fountain in Piazza Maggiore in the center, “an elegant marble fountain dating back to the second half of the 16th century and designed by Count Francesco Masini of Cesena, a disciple of Raphael” (STRAFFORELLO 1901, p. 231). Vasari's words, therefore, had become an ‘interpretative code,’ and so the “main square [...] to which the porticoes [...] flanking the streets [...] and also serving as public walkways [...] lead almost uninterruptedly [...] is rather irregular, but quite large and beautiful” (p. 236).

And so, the fountain was further highlighted by a detailed engraving (taken from an Alinari photograph, p. 239).

Italian and international scholars for the Malatestiana Library (1914 and 1925)

Gustavo Strafforello certified that the Malatestiana Library was “one of the wonders not only of Cesena, but of Italy” both in terms

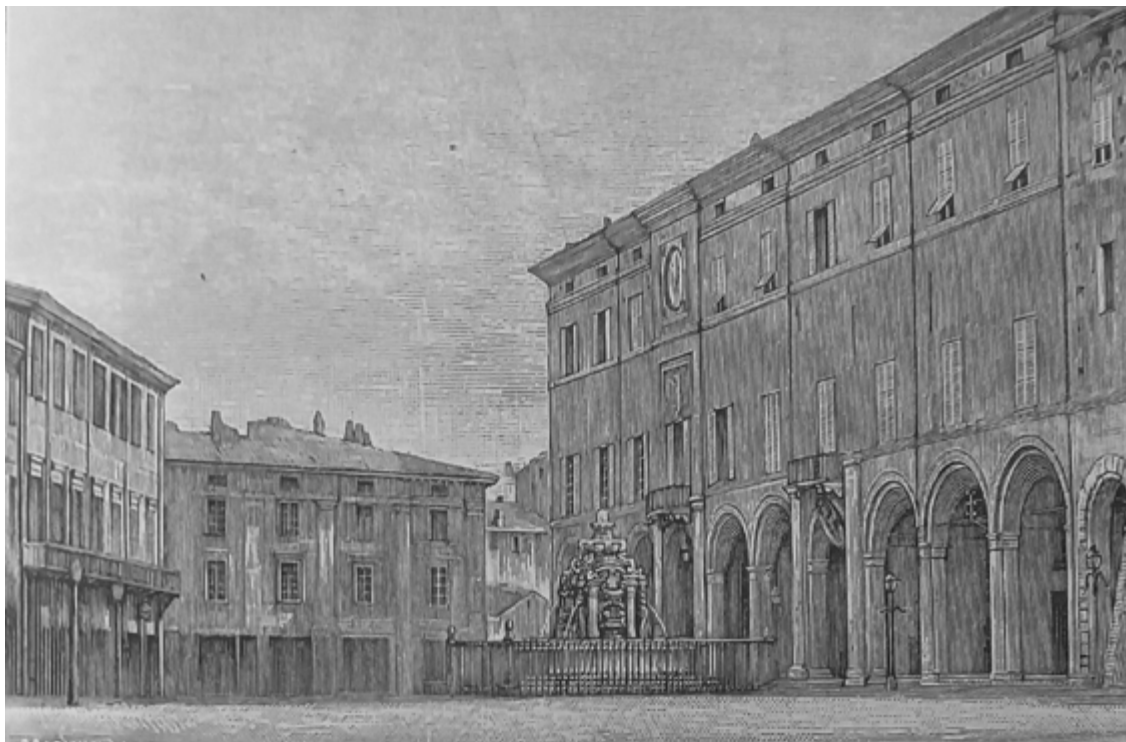


Illustrazione dal libro di Strafforello riguardante piazza Vittorio Emanuele (oggi piazza del Popolo), con l'Albergo Leon d'Oro e il Palazzo Alborno (STRAFFORELLO 1901, p. 231).

Illustration from Strafforello's book showing Piazza Vittorio Emanuele (now Piazza del Popolo), with the Albergo Leon d'Oro and Palazzo Alborno (STRAFFORELLO 1901, p. 231).

passaggio [...] è piuttosto irregolare, ma abbastanza ampia e bella» (p. 236).

E così, la fontana veniva ulteriormente segnalata da una incisione di dettaglio (tratta da una fotografia Alinari, p. 239).

Studiosi italiani e internazionali per la biblioteca Malatestiana (1914 e 1925)

Che la biblioteca Malatestiana fosse «una delle meraviglie non di Cesena, ma dell'Italia» lo aveva certificato Gustavo Strafforello a livello sia di divulgazione colta, sia soprattutto di «politica culturale nazionale» (la sua collana nasceva, infatti, con intenti chiaramente identitari per la nuova nazione italiana e la biblioteca Malatestiana emergeva dunque anche all'interno di quel panorama culturale e politico complessivo). A diffondere la fama questa volta europea del complesso malatestiano cesenate all'interno di un testo scientifico di ampia diffusione pensava Josef Durm (1837-1919) dell'Università di Karlsruhe nel suo *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, all'interno della nota e prestigiosa collana «Handbuch der Architektur. Die Baustile, historische und technische Entwicklung», stampata ancora a Lipsia nel 1914 (in 2° edizione; 1° edizione Stoccarda, 1903). All'interno delle tipologie architettoniche rinascimentali figuravano anche le biblioteche, e se il prototipo delle «nuove biblioteche umanistiche» era stata la biblioteca di San Marco a Firenze (ma il primo ricordo era quello della Sala di papa Niccolò V in Vaticano), si trattava comunque di sale a navata singola o multipla ovvero Aule che riprendevano l'idea delle vecchie strutture in cui venivano allestite pile di codici, che erano attaccati a catene e, quindi, presentavano sedili per i lettori. Una delle più precoci realizzazioni di questo nuovo tipo è stata la Biblioteca Malatestiana di Cesena, costruita nel 1452 per volere di Domenico Malatesta da

of cultural dissemination and, above all, «national cultural policy» (his series was created with the clear intention of promoting the identity of the new Italian nation, and the Malatestiana Library therefore stood out within that overall cultural and political landscape). This time, it was Josef Durm (1837-1919) of the University of Karlsruhe who spread the fame of the Malatesta complex in Cesena throughout Europe in a widely circulated scientific text, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, part of the well-known and prestigious 'Handbuch der Architektur series. Die Baustile, historische und technische Entwicklung,' still printed in Leipzig in 1914 (2nd edition; 1st edition Stuttgart, 1903). Renaissance architectural types also included libraries, and if the prototype of the 'new humanistic libraries' was the library of San Marco in Florence (but the first example was the Hall of Pope Nicholas V in the Vatican), these were nevertheless

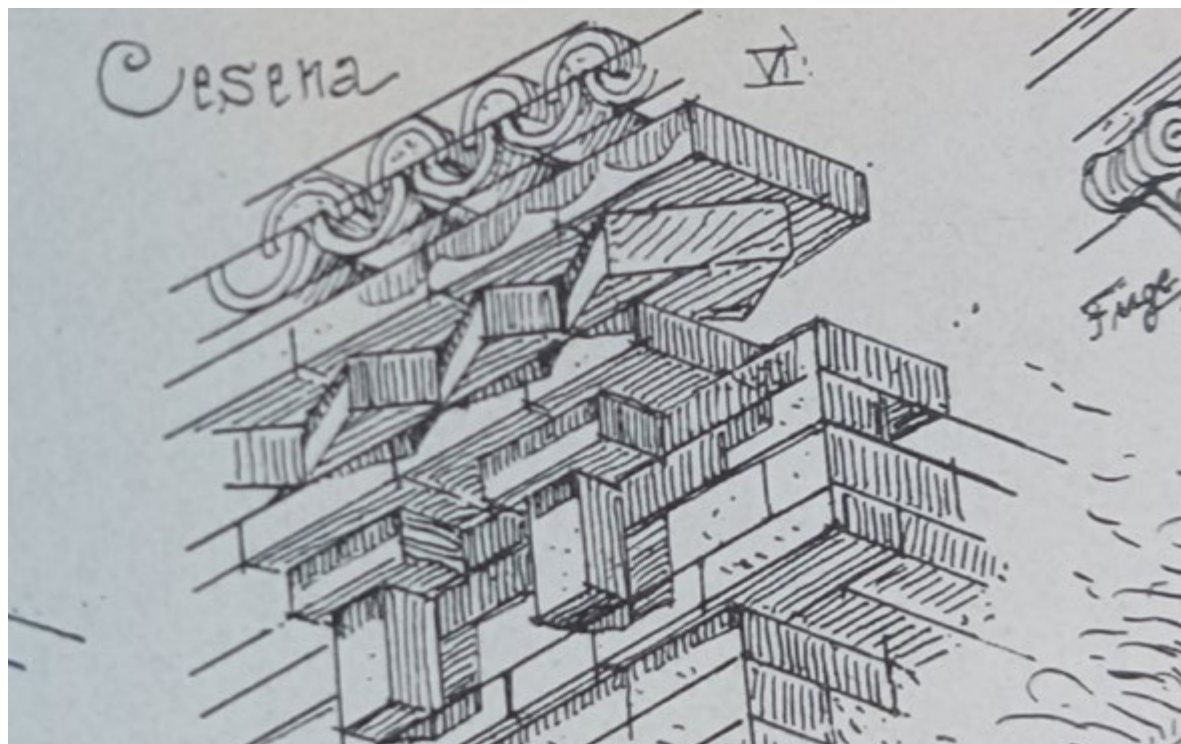
single or multiple nave halls or lecture halls that echoed the idea of the old structures in which stacks of codices were set up, which were attached to chains and, therefore, had seats for readers. One of the earliest examples of this new type was the Malatestiana Library in Cesena, built in 1452 at the behest of Domenico Malatesta by Matteo Nuti. It is an elongated hall with three naves, covered by cross vaults and a barrel vault; the central nave was left free for passage and only the two side naves were equipped with benches for the 4,000 manuscripts. The hall, divided into eleven bays, has windows on both long sides and therefore plenty of natural light (DURM 1914, p. 652).

It is interesting to note that Durm considered the library of San Marco in Florence to be «connected to this» one in Cesena, which nevertheless remained «eines der frühesten Bibliothekgebäude» (*one of the earliest library buildings*).

Adolfo Venturi provided the first in-depth historical and architec-

Illustrazione dal libro di Durm riguardante un dettaglio costruttivo di un cornicione "Cesenate" (DURM 1914, p. 139).

Illustration from Durm's book showing a construction detail of a "Cesenate" cornice (DURM 1914, p. 139).



Matteo Nuti. Si tratta di una sala allungata a tre navate, coperta da volte a crociera e da una volta botte; la navata centrale era lasciata libera per il passaggio e solo le due navate laterali erano dotate di banchi per i 4.000 manoscritti. L'Aula, divisa in undici campate, ha finestre su entrambi i lati lunghi e quindi molta luce naturale (DURM 1914, p. 652).

Interessante il fatto che Durm considerasse la biblioteca di San Marco a Firenze «collegata a questa» cesenate, che restava comunque «eines der frühesten Bibliotheksbauwerke».

A fornire poi le prime approfondite coordinate storico-architettoniche dell'edificio procedeva a livello nazionale Adolfo Venturi nella sua monumentale *Storia dell'Arte italiana* nel 1923: la biblioteca, «il capolavoro di Matteo Nuti» – autore compreso comunque tra i «Maestri albertiani» –, era comunque vista con «cornici non tirate alla maniera classica, sebbene conformi in generale alle porte [...] del Tempio di Rimini; il lavoro del marmo è trasandato, grosse le cornici, condotti a fatica gli ornati, tozze le proporzioni, manchevole il profilo alle basi dei pilastri scanalati. La sagoma del capitello è resa a fatica» (VENTURI 1923, pp. 531-535).

La spazialità invece, data da «navi, viali di colonne scanalate, dalla volta a botte», faceva comunque «dell'aula luminosa [...] il vero tempio del sapere».

In una dicotomia tra spazio e ornato, particolarmente cara al Moderno, la biblioteca poteva rientrare nell'oblio storiografico che l'aveva fino ad allora caratterizzata.

tural details of the building at national level in his monumental *Storia dell'Arte italiana (History of Italian Art)* in 1923: the library, "the masterpiece of Matteo Nuti" – an author included among the "Maestri albertiani" – was nevertheless seen as having "cornices that were not drawn in the classical manner, although generally conforming to the doors [...] of the Temple of Rimini; the marble work is sloppy, the cornices are large, the decorations are laboriously executed, the proportions are squat, and the profile at the bases of the fluted pillars is flawed. The shape of the capital is laboriously rendered" (VENTURI 1923, pp. 531-535).

The spatiality, on the other hand, given by "naves, avenues of fluted columns, and the barrel vault," nevertheless made "the luminous hall [...] the true temple of knowledge."

In a dichotomy between space and ornamentation, particularly dear to the Modernist, the library could fall into the historiographical oblivion that had characterized it until then.