



## Vicende editoriali di un libro fondativo: *Casalesi del Cinquecento* di Giovanni Romano

Alessandro Morandotti

L'avvio di una ricerca sulla genesi dei *Casalesi del Cinquecento*, edito da Einaudi nel 1970 (fig. 1), non può fare a meno di considerare in parallelo il lavoro di tesi sulla giovinezza e la prima maturità di Guglielmo Caccia discusso da Romano nel 1964 all'Università di Torino. Due veri e propri libri, a ben vedere, ben distinti, anche se con molti ingredienti comuni, che la casa editrice, in tempi diversi, accoglie con entusiasmo tra i progetti da realizzare, anche se sarà uno solo ad andare in porto, auspice particolarmente Enrico Castelnuovo, convinto in un caso come nell'altro del lavoro di Romano, presentato con toni lusinghieri all'editore e al collegio dei consulenti della casa editrice. Le carte dell'archivio Einaudi permettono di seguire in modo minuto quanto avvenne. Nel 1965 Romano sottoscrive il contratto per il libro su Moncalvo tratto dalla tesi, ma poi qualcosa matura dentro di lui e il progetto sfuma o perlomeno assume una nuova forma per trovare compiutezza nei *Casalesi*, volume discusso e approvato in casa editrice nel 1969, e uscito quindi subito nei primi mesi del 1970.

Romano vive allora l'inquietudine metodologica che attraversava la disciplina (restituita in breve nella bella recensione al libro scritta da Antonio Paolucci e apparsa sulle pagine del "Bollettino d'arte" del 1971) e sembra non accontentarsi della propria consolidata maturazione dentro la tradizione degli studi longhiani. Di questo legame la tesi di laurea è uno specchio evidente anche nella forma privilegiata di una monografia dedicata ad un artista, la cui produzione è studiata mirabilmente nel suo contesto di origine: una geografia che comprende molte aree dell'odierno Piemonte, con qualche sconfinamento nelle terre di Lombardia, tra le strade che

percorrono l'area torinese, il Monferrato, l'astigiano, il vercellese, la Valsesia, il biellese, il chierese, il novarese, l'alessandrino, il pavese, territori mappati chiesa per chiesa, oratorio per oratorio, dove Romano non si reca più con una bicicletta Racca, come Longhi aveva fatto nei suoi anni giovanili per conoscere uno dei territori su cui eserciterà il suo ruolo di grande interprete delle scuole artistiche dell'Italia nord-occidentale, ma con una lambretta.

È bene descrivere brevemente i due progetti per capirne similitudini e differenze.

Il lavoro su Caccia è articolato in due lunghi capitoli strutturati in serrati paragrafi che seguono la vicenda del pittore secondo la logica cronologica e di contesto. Ad avvio Romano precisa subito la sua idea del pittore, considerato un erede di Gaudenzio per l'afflato sentimentale delle sue storie sacre e non tanto un creato della famiglia Lanino, come tradizionalmente allora indicato negli studi. Attestato, a esordio, in molti centri del Monferrato allora gonzaghesco, e tra l'altro nell'antica capitale del marchesato, Casale, dove si sposa nel 1589, Moncalvo deve avere avuto in quel contesto brevi incontri con le auliche eleganze manieriste di un pittore come Giorgio Soleri, che firma e data nel 1575 la *Sacra famiglia* di San Domenico a Casale. Non è che un temporaneo sbandamento, di cui vediamo qualche riflesso nell'*Annunciazione* di Guarene e in parte, sempre a Guarene, nella coeva pala di San Michele ormai riorientata sugli esempi della scuola gaudenziana, né poteva interessare a Moncalvo quanto avveniva alla corte di Torino, dove Soleri è chiamato nello stesso giro d'anni della pala di Casale e dove lo sguardo verso il Nord Europa rendeva allora quella città, animata dalla presenza di artisti come Argenta, Caracca, Rossignolo,

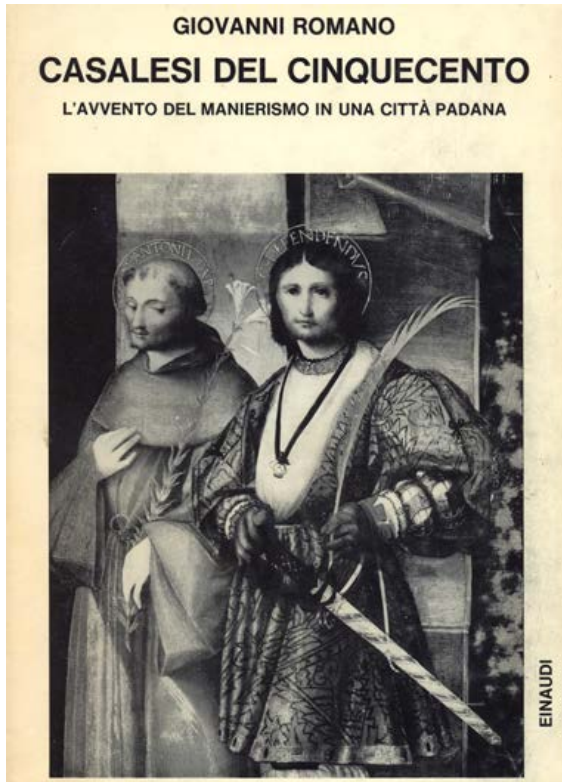
un centro allineato al tardomanierismo delle corti internazionali. Casale però doveva offrire a Moncalvo anche altre esperienze ed è su questa base che Romano affronta, in un'apparente digressione, la ricostruzione della pittura casalese del Cinquecento, o quanto di essa era possibile rintracciare dopo le dispersioni dovute particolarmente alle soppressioni degli ordini religiosi tra fine Settecento e Ottocento. Romano ricuce le tessere terremotate dell'antico patrimonio del Monferato, come ci ricorda questo paragrafo programmatico: "Per rimediare almeno in parte a questo generale naufragio vorrei indugiare più di quanto non sia strettamente necessario al mio scopo particolare, nel raccogliere i resti di una tradizione pittorica che fu spesso di qualità non comune, e sempre di schietta curiosità verso tutte le nuove esperienze, anche le più difficilmente assimilabili".

Sfilano per decine di pagine, con accrescimenti e precisazioni relative al catalogo delle loro opere, Pietro Grammorseo (scelto per la copertina del libro del 1970), Ottaviano Cane e infine, a ridosso degli esordi di Caccia, artisti più allineati al linguaggio gaudenziano come Raffaele Giovenone o Ambrogio Oliva, di cui Caccia aveva sposato la figlia. Lentamente, su questo terreno fertile rievocato, matura la sensibilità di Moncalvo per racconti di commovente quotidianità, per storie sacre che suggeriscono "partecipazione commossa alla vita delle persone più umili"; e attraverso la disamina dei numerosi interventi del pittore al santuario di Crea, dove un nuovo naturalismo e una semplicità di sguardo si oppone al manierismo, si arriva alla *Crocefissione* di Calliano (1593), nella quale si assiste a "un tentativo nuovo di aderire senza tenerezza consolatoria e preziosismi alla dolente e spoglia realtà del fatto evangelico". Questo "nuovo linguaggio pittorico, spontaneo e semplice" (di nuovo Romano) iscrive Moncalvo tra i riformatori della pittura negli anni post-tridentini e si capisce che Romano ha in mente di tracciare un capitolo della riforma antimanierista nel Piemonte di fine Cinquecento, in parallelo a quanto Alberto Graziani aveva saputo fare per Bologna nella sua ricerca su Bartolomeo Cesi. L'incontro con Federico Zuccari nella Torino di Carlo Emanuele I e dei progetti per la Grande Galleria, messo a fuoco da Romano in pagine memorabili

che contengono già in nuce le ricerche per il libro sulle collezioni di Carlo Emanuele I di trent'anni dopo (1995), non scalfirà più di tanto le certezze di Moncalvo, anche perché Zuccari appartiene a quel movimento di riformatori (rispetto alla linea del manierismo romano in cui pure si era formato), che porterà il pittore piemontese a ritrovare "regolarità di gesti, di rapporti psicologici, di azioni ridotte all'essenziale, di una semplicità quasi schematica, ma ancora organizzate secondo formule precise di decoro e di convenienza". Il percorso del Moncalvo che interessa a Romano si chiude con le storie di san Nicola da Tolentino a Casale, dove l'"affettuoso interesse ai dettagli della vita quotidiana" si accompagna al rigore della traduzione pittorica che sembra farsi interprete dei concetti di "giudizio e verisimilitudine" cari al cardinal Paleotti e ai teorici della Controriforma.

È mirabile infine l'intelligenza delle maniere da parte del giovane studioso che smonta i riferimenti di quegli affreschi a "Pocetti, Passignano e Muziano", avanzati da Mina Gregori in un subito celebre testo (*I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, pubblicato nel 1950 sulle pagine di "Paragone") che li aveva resi noti facendo scuola; ripercorrendo i profili di quei pittori evocati a confronto dalla Gregori, Romano ne attesta chirurgicamente le scelte stilistiche, da considerare del tutto distinte da quelle del Moncalvo.

Tutto quello che verrà dopo le storie di san Nicola da Tolentino, salvo rare eccezioni, è, nelle parole di Romano, industria, e per questo Caccia "con la nuova produzione perde il diritto di essere considerato un pittore legato alla riforma cattolica, membro di un gruppo non numeroso di pittori che alla fine del Cinquecento scelgono per sé il compito di rappresentare senza ricercatezza, con "verisimilitudine" l'aspetto più umano e popolare della fede religiosa di quegli anni". Qui risulta chiaro che Romano immagina un dialogo ideale non solo con Alberto Graziani, ma anche con un altro allievo della prima ora di Longhi, Francesco Arcangeli, di cui aveva seguito le lezioni a Bologna; Arcangeli, nelle sue ricerche su Ludovico Carracci, aveva infatti saputo cogliere le qualità del pittore bolognese come interprete di storie sacre essenziali e verosimili. Romano ha la consapevolezza che il Moncalvo tardo nelle sue pale e nei suoi



affreschi non riuscisse più a fare rivivere, come gli era accaduto prima, “una umanità così vera da farci sognare che la sua religione avrebbe potuto essere per secoli, come non fu, il sostegno della nostra vita italiana: questa pietà, questa sobrietà di costume, questa grave, dolce modestia”. Così Arcangeli descriveva i protagonisti delle opere di Ludovico, pensando forse a quadri quale l'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nel suo articolo sul pittore bolognese del 1956. La capacità di lavorare sulle fonti, le efrasi molto efficaci lunghe intere pagine che sostituiscono le schede delle opere e che sono sempre aderenti al testo figurativo, rendono il mancato libro davvero magnifico.

Nei *Casalesi* del 1970, il lavoro di aratura di territori poco praticati dalla storia dell'arte svolto per la tesi serve ancora parecchio a Romano, anche se è solo a chiusura del saggio Einaudi che si indaga la giovinezza di Moncalvo in una Casale che, pur irretita dal manierismo della corte mantovana sotto la cui orbita la città cade nel 1533, mantiene viva sotto traccia una pur relativa varietà di linguaggi artistici utili al giovane Moncalvo ad orientarsi. Cambia però lo sfondo storico-sociale della ricerca. La riforma delle arti nella chiesa post-tridentina timone della tesi,

lascia spazio ora ai mutamenti delle scelte stilistiche in una città che viene assoggettata a una corte ambiziosa dell'Italia padana del Rinascimento.

Il tono militante dell'introduzione ci fa capire molte cose. Romano indica che “tra tante monografie su singoli pittori questo libro vuole distinguersi come una monografia su una città”, indagata in un delicato momento di passaggio tra la spettacolare fioritura artistica che a cavallo tra Quattro e Cinquecento fa della Casale dei Paleologi uno dei centri più sperimentali e aggiornati dell'odierno Piemonte e il ripiegamento se non la crisi degli anni successivi alla presa di potere dei Gonzaga, nel 1533. Una data simbolica che è una vera e propria frattura determinata dal mutamento della situazione politica e culturale, in seguito alla quale si segue il declino di una città “con una tradizione figurativa di buon pregio” ridotta allora “a non produrre quasi più nulla e a dover ricorrere a importazioni dall'esterno”.

L'impianto del libro doveva particolarmente piacere a Castelnuovo che, prima della discussione nelle riunioni editoriali dell'Einaudi, ne offre dettagliato resoconto in una lettera molto circostanziata scritta a Paolo Fossati il 25 luglio 1969, già trascritta e pubblicata da Arturo Galansino in margine alle sue ricerche su Giovanni Previtali e la casa editrice Einaudi; Castelnuovo presenta il volume a un consulente importante della casa editrice, di cui teme forse l'opposizione che non si verificherà pur di fronte a una tiepida accoglienza registrata dai verbali delle riunioni editoriali del settembre e dell'ottobre 1969, dove Fossati avalla la pubblicazione pur temendo che si tratti di una ricerca troppo locale e auspica la scelta di “un titolo più alluzzante”. La lettera di Castelnuovo avrebbe titolo di entrare come premessa di una auspicabile nuova edizione del volume di Romano, e con una sintesi molto efficace restituisce il valore della ricerca nell'esplorazione di territori della storia dell'arte poco indagati e per nulla provinciali, ma anche per l'attenzione a problemi che diremmo di storia sociale dell'arte, già allora particolarmente cari a Castelnuovo, intelligenza però troppo fine per vagheggiare meccanici rispecchiamenti tra la società e la produzione artistica. Rimane implicito in quella lettera, che è bene riprodurre qui



nuovamente per il suo valore documentario e l'acutezza critica, un pensiero che deve forse avere attraversato la testa di Castelnuovo, o così almeno a me pare, e cioè che il libro sui *Casalesi* fosse la seconda valva di un dittico editoriale di cui il suo Matteo Giovannetti alla corte di Avignone, pubblicato da Einaudi nel 1962, costituiva il primo elemento (fig. 2).

Il volume di Castelnuovo aveva segnato, anche se in filigrana, una prima presa di distanza dello studioso dal solco degli studi longhiani in cui si era mosso negli anni della formazione, visto che il fuoco della ricerca tendeva a spostarsi dalla ricostruzione delle personalità artistiche, attraverso la definizione della loro specifica lingua figurativa, allo studio della articolata vita sociale di una città e della corte che ne animava le vicende artistiche. E nonostante venisse sbandierato il nome di Matteo Giovannetti sin dal titolo del volume (sebbene nel sottotitolo...), quasi un indiretto omaggio al suo maestro, sempre convinto che il compito della ricerca in cui lui stesso lo aveva avviato fosse ricostruire il profilo del pittore (e alcuni brani di lettere di Longhi dirette a Castelnuovo riproposti nella prefazione alla seconda edizione del libro nel 1991 ce lo ricordano), si capiva che l'autore cercava altro. Il giovane studioso si era andato via via appassionando alla vita sociale dell'Avignone dei papi, centro cosmopolita capace di sfidare Parigi e molti centri europei in fatto di mecenatismo e di promozione delle novità artistiche, e le pagine del suo volume inseguono il via vai di artisti e letterati, le vite e le residenze dei cardinali, le cronache di ospiti illustri, i gusti artistici di una città improvvisamente al centro del mondo.

Ma, nonostante questa propensione allo studio della storia sociale, Castelnuovo è ancora, all'altezza cronologica del suo libro, un 'soldato' parzialmente fedele e il libro, nell'impianto generale, è un volume dove l'esame dello stile, l'ecfrasi, guidano i capitoli centrali della ricerca, quelli più specificamente dedicati a mettere a fuoco gli impegni e le scelte di Giovannetti ad Avignone, del quale pure si ripercorre la formazione negli anni italiani. I fatti di stile sono restituiti quasi come un atto dovuto alla tradizione di studi da cui discende, ma si sente la spinta di nuove domande, l'attenzione per le attese della committenza. Alla corte di Avignone, Gio-



2. Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Einaudi, Torino 1962

vannetti, "incontrò artisti di ogni paese, qui poté vedere in sculture, miniature, vetrate, alte testimonianze della civiltà gotica, qui soprattutto trovò una cultura, dei committenti, un costume, un ambiente tanto diversi da ciò che aveva lasciato in patria da spingere la sua mente a immaginare [testi figurativi] che nell'Italia 'toscana' per certo non gli sarebbe mai stato possibile realizzare", mentre l'ampio uso di *tituli* sulle pareti di Avignone riflette il nuovo pubblico dell'artista, che non era quello "che riempiva le pievi di campagna e le grandi chiese urbane degli ordini mendicanti" nei suoi anni italiani, ma quello "formato soprattutto da giuristi, da letterati, da cardinali, da altissimi dignitari della corte, tutta gente che sapeva riconoscere e valutare una citazione, cui si poteva proporre per accompagnare le sacre scene, un testo allusivo, ben sapendo che nessun significato sarebbe andato perduto". Per questo, dietro alle indispensabili e dovute letture stilistiche nonché agli esercizi ecfrastici traspare infine prepotente e a stento soffocata la riflessione profonda sulle scelte iconografiche legate ai culti cari ai committenti e maturate entro la solida conoscenza dei sacri testi da parte dei teologi della curia.

Per Romano avviene quasi il contrario: l'esa-

me stilistico, la ricognizione palmo a palmo del patrimonio artistico del territorio sotto indagine, la ricostruzione dei cataloghi credibili degli artisti piemontesi del Rinascimento gravitanti intorno alla corte dei Paleologi a Casale Monferrato sono aspetti della ricerca connaturati al suo talento di storico dell'arte, anche se allora talvolta relegati nelle note, veri preziosissimi ipertesti, per lasciare campo alla lettura politica e sociale dei fatti artistici, al nodo delle trasformazioni della storia di una civiltà figurativa nel momento del passaggio della città e del territorio alla corte dei Gonzaga. Romano è però in modo naturale longhiano, visto che le opere d'arte gli parlano attraverso le loro forme, e non riesce a nascondere fino in fondo il suo talento di prestigiatore, che gli permette, fin da quel primo libro di ampio respiro, di fare emergere dall'ombra della storia, una civiltà artistica, quella piemontese del Rinascimento, che, al contrario di quella lombarda, non aveva ancora avuto il suo Toesca o il suo Roberto Longhi. Romano è, nel profondo, erede della tradizione dei grandi storici dell'arte conoscitori, crede nei censimenti territoriali e nelle ricognizioni a tappeto, come quelle che hanno permesso a Pietro Toesca di maturare il suo *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (1912), e possiede la capillare conoscenza dei testi figurativi che hanno permesso a Longhi di governare molte vicende della storia dell'arte in Italia settentrionale ad altezze cronologiche e su geografie distinte. Ed è così che tra le righe dei *Casalesi* prende allora avvio la conoscenza davvero matura di una storia della pittura in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento da cui noi tutti ancora oggi dobbiamo partire. Nel primo capitolo dei *Casalesi* la storia della produzione pittorica nella Casale a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento si arricchisce di nuovi fatti, di

nuove opere e di nuovi protagonisti rispetto a quanto emergeva nei primi capitoli della sua tesi: entra in scena prepotentemente Martino Spanzotti, il vero genio del luogo, un poco trascurato dalle fonti a favore di Macrino e di Caroto che contarono però molto meno di lui per la maturazione della lingua locale. La mirabile ricollocazione nella chiesa di San Francesco a Casale, sulla base di un'attenta disamina delle fonti, di quello che per Romano è "l'esempio più alto di pala a scomparti dipinto in Piemonte prima dell'avvento di Gaudenzio, modello per le innumerevoli variazioni di Grammorseo, Gandolfino, Defendente", è l'avvio di una ricostruzione serrata ed avvincente della storia artistica di Casale nel Rinascimento, dove c'è sempre spazio per il talento eccentrico di Grammorseo, una grande passione di Romano sin dagli anni della sua tesi, pittore capace di raccordare le esperienze locali con le novità della cultura leonardesca vista però con i toni visionari di Dürer e Grünewald. Un grande libro di storia dell'arte, i *Casalesi*, a ricordarci come la storia dell'arte sia certo una disciplina storica ma con una sua autonomia specifica. Prima conoscitori poi storici, l'adagio di Pietro Toesca caro a molti di noi, vale certo anche per il Romano metodologicamente inquieto dei *Casalesi*. In seguito, il lavoro militante in Soprintendenza e l'attività di tutela del territorio, esperienze tradotte in molte indimenticabili iniziative lungo tutti gli anni Settanta, lo spingono a una matura consapevolezza della responsabilità politica del lavoro dello storico dell'arte, senza per questo annullare la sua profonda e radicata appartenenza alla tradizione longhiana degli studi, che non è certo in contrasto con il proprio ritratto licenziato da Romano nell'introduzione dei *Casalesi*: uno storico dell'arte come storico di pieno diritto e non forbitto deliberatore di pregi solo formali.

## Appendice documentaria

Lettera di Enrico Castelnuovo  
a Paolo Fossati, da Cortina d'Ampezzo,  
25 luglio 1969  
(Archivio di Stato di Torino,  
Archivio Einaudi, Corrispondenza  
con autori italiani, cartella 177, fasc. 2607)

Caro Paolo, ti ho telefonato oggi in casa editrice, ma senza successo. Come ti ho già detto sono di parere favorevole alla pubblicazione del libro di Gianni Romano. Principalmente per due ragioni.

La prima è che si tratta di un libro filologicamente prezioso. Senza esagerazione, la ricostruzione dell'altare di Spanzotti a Casale, la ritrovata fisionomia dei vari componenti dell'atelier di Defendente Ferrari, le nuove attribuzioni a Grammorseo, le tappe giovanili della carriera di Moncalvo, per citare solo le prime cose che mi vengono in mente senza aver qui una copia del testo (ma ce ne sarebbero molte altre) sono oggettivamente delle novità, e talora importanti o addirittura molto importanti. D'altra parte non vi è caduta nel provincialismo. Del resto non credo (e so di dire cose ovvie) che vi siano argomenti provinciali, ma solo approcci e modi di studiare provinciali, e poi personalità come quella di Spanzotti o di Grammorseo provinciali non furono certo.

La seconda ragione che mi spinge a caldeggiare la

pubblicazione del libro è quella dell'interesse che mi sembra avere il metodo adottato. Empirico certo, ma coerente e ricco di possibilità. Grazie al cielo non si parla di inconscio collettivo, ma di preferenze e tendenze di committenti e di gruppi, di status dell'artista, di sviluppo ed esaurimento di una tradizione, delle ragioni di questo esaurimento ecc. Il tutto detto chiaramente, non in modo virtuoso o vanamente evocativo. Il rapporto messo in luce tra il soffocamento economico della borghesia casalese da parte dei Gonzaga e lo spegnersi di una tradizione culturale mi sembra esemplare, come pure promettente l'accento alle preferenze iconografiche e stilistiche della nuova classe di funzionari e burocrati. Io credo che questo sia un buon modo di fare storia dell'arte e che il soggetto scelto, sconosciuto anche a molti del mestiere, si presti perfettamente al tipo di discorso tenuto. In conclusione a) l'aver filologicamente sistemato delle selve (e anche dei sottoboschi) inesplorate e b) l'aver chiaramente e coerentemente costruito delle ipotesi di svolgimento mi sembrano argomenti favorevoli alla pubblicazione, che rientrerebbe del resto nelle tradizioni della casa (che, mi sembra, ha sempre volentieri pubblicato saggi di giovani autori italiani quando fossero filologicamente a posto, apportassero delle novità, e avessero taglio personale). Aspetto di sapere come la pensi tu dopo la lettura [...].

Ho letto una prima redazione di questo testo alla giornata dedicata a Giovanni Romano (31 maggio 2022) organizzata con alcuni colleghi storici dell'arte del Dipartimento di Studi Storici per il ciclo di conferenze della Scuola di Dottorato dell'Università degli Studi di Torino.

Il titolo del mio intervento vorrebbe idealmente iscrivere questo libro cruciale tra quelli da non trascurare in una futura antologia dedicata all'arte del Cinquecento che allarghi lo spettro cronologico di una recente rassegna di studi (*La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, SAGEP, Genova 2017). Avevo sottolineato il valore emblematico dei *Casalesi* nella congiuntura odierna della ricerca storico-artistica, evocandolo accanto a un ideale 'pendant' in area meridionale (G. Previtali, *La pittura a Napoli e nel Vicereame*, Einaudi, Torino 1978), in A. Morandotti, *L'importanza dello studio dei contesti locali alla luce di molti fatti odierni*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano, 1580-1714*, atti del convegno di studi (Torino, Campus Einaudi, Castello del Valentino, Fondazione Luigi Einaudi, 28-29 maggio 2015), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Scalpendi Editore, Milano 2016, pp. 11-19.

La copia della tesi di Giovanni Romano sulla quale ho lavorato, e di cui cito qui testualmente alcuni brani, si conserva all'Archivio Storico dell'Università di Torino: G. Romano, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (dal 1585 al 1615)*, Università degli Studi di Torino, a.a. 1963-1964, relatore Aldo Bertini.

Alcune parti, e particolarmente quelle dedicate alla giovinezza di Moncalvo, sono rifuse nel volume G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Einaudi, Torino 1970. Anche in questo caso ho usato molte citazioni dal testo.

Il progetto della pubblicazione della tesi di Romano poi abbandonato, così come la vicenda editoriale del suo libro sui *Casalesi* edito nel 1970, si segue in modo dettagliato tra le carte della casa editrice Einaudi depositate all'Archivio di Stato di Torino, ordinate per serie e accuratamente inventariate (<https://archiviodistatorino.beniculturali.it/inventari/?id=1618>).

In particolare risulta utile il fondo "Corrispondenza con autori italiani", dove alla cartella 177, fasc. 2607, si conserva un fascicolo dedicato a Giovanni Romano (carte dal 14 giugno 1965 al 17 novembre 1976). Di grande interesse anche il fondo "Segreteria editoriale, Verbali editoriali, Verbali delle riunioni editoriali" (specie la cartella 6, verbali

anni 1967-1969). Sono grato a Walter Barberis, presidente della Fondazione Einaudi, e a Mauro Bersani, direttore editoriale dell'Einaudi, di avermi agevolato la consultazione; a Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino per la sua consueta generosa assistenza.

Gli anni di Castelnuovo all'Einaudi, con riflessi sulle collaborazioni di Romano, sono stati ripercorsi da L.P. Nicoletti, *Enrico Castelnuovo consulente Einaudi, fra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Per una storia dell'arte a tutto campo. Attualità di Enrico Castelnuovo*, in "Ricerche di storia dell'arte", 123, 2017, pp. 15-27.

Il valore del volume di Romano, e il quadro di contesto della ricerca storico-artistica negli anni in cui viene pubblicato, schizzato brevemente in una recensione di A. Paolucci, *Giovanni Romano. Casalesi del Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 1972, p. 132, è poi più dettagliatamente delineato in una riflessione sull'evoluzione della monografia artistica da G. Agosti, *Vicissitudes récentes de la monographie d'art. Réflexions italiennes*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", 66, 1987, pp. 95-104 (particolarmente, p. 98). Sull'attitudine alla descrizione verbale attestata dalla tesi del 1964 una testimonianza specifica è in G. Agosti, *Per Giovanni Romano e per Pietro Grammorese*, in "Solchi", VII, 3, 2003, p. 44.

Ritorna sulla ricezione della ricerca di Romano negli ambienti più all'avanguardia della storia dell'arte di quegli anni, A. Galansino, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, numero monografico di "Prospettiva", 149-152, 2013, pp. 126-127, e particolarmente p. 131, nota 18. In quel contesto è pubblicata per la prima volta la lettera di Enrico Castelnuovo a Paolo Fossati del 1969, utile a caldeggiare la pubblicazione dei *Casalesi: ivi*, p. 290 (indicata per una svista come del 1967).

Sull'importanza dell'esempio della ricerca di Alberto Graziani su Bartolomeo Cesi (ma anche dello Zerri di *Pittura e Controriforma*) negli anni della tesi, interviene lo stesso autore (G. Romano, *Una pala del Moncalvo alla memoria di Alberto Graziani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jurgen Winkelmann*, Paparo, Napoli 1999, pp. 301-305).

Il dialogo tra Longhi e Castelnuovo sulla centralità dell'indagine monografica, senza troppe concessioni al quadro di contesto storico-sociale, negli anni della pubblicazione del libro di esordio dell'allievo presto eterodosso (E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1962) è rievocato nella prefazione di Castelnuovo alla seconda edizione del volume (Einaudi, Torino 1991). Le citazioni del volume che

utilizzo nel mio testo sono da questa edizione. Tra i longhiani, è particolarmente Giovanni Previtali ad accogliere con interesse l'apertura metodologica di Castelnuovo (G. Previtali, *Un pittore italiano alla corte di Avignone* [1963], ora in Id., *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1998*, Paparo, Napoli 1999, pp. 19-21).

Non mi pare che emerga lo sguardo al libro di Castelnuovo al momento della sua uscita da parte dell'autore dei *Casalesi*, almeno a seguire il ricordo recente dello studioso che lo aveva introdotto alla Einaudi, dove pure si leggono parole di ammirazione per quel volume: G. Romano, *Due temi di riflessione per Enrico Castelnuovo, con una nota di M. Ferretti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia", serie 5, 2021, 13/1, pp. 279-292 (in particolare pp. 282-284). Il testo è molto utile anche per seguire il progressivo distanziamento di Castelnuovo dal magistero di Longhi. Adombra invece un debito di quel volume più antico per il Romano dei *Casalesi*, come a me pare evidente, Massimo Ferretti, in un breve e intenso ricordo dello studioso all'indomani della scomparsa: M. Ferretti, *Apprendistato in lambretta*, in "L'Indice dei Libri del mese", 2, febbraio 2021, p. 7. Lo sguardo costante di Romano a Toesca e Longhi è, tra l'altro, documentato da G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Donzelli, Roma 1998.

Per il ruolo delle ricognizioni territoriali di Toesca in funzione del suo volume *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (1912) si veda E. Castelnuovo, *Nota introduttiva* all'edizione del volume pubblicata da Einaudi, Torino 1966, p. XLVI (dove si legge che il volume era sostenuto dalla "fervorosa, appassionata ricerca, nelle biblioteche, nelle chiese, negli oratori campestri, la sistematica esplorazione delle città e dei villaggi [...] la presa di contatto diretta con i luoghi dove si era svolta la lunga vicenda dell'arte lombarda").

La ricostruzione del polittico di Spanzotti già in San Francesco a Casale, avviata nei *Casalesi*, ha progressive messe a punto dello studioso che si seguono fino al recente G. Romano, *Un polittico di Martino Spanzotti per San Francesco a Casale Monferrato*, in "Di fino colorito". *Martino Spanzotti e altri casalesi*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Pinacoteca, 2004), Graficat, Torino 2004, pp. 17-46.

Le ricadute delle esperienze di indagine territoriale dei suoi primi anni di ricercatore negli anni più maturi dell'attività di Romano in Soprintendenza si seguono bene in G. Spione, *Una tutela "globale". Giovanni Romano e il Piemonte*, in *Storici dell'arte, tutela e territorio nell'Italia degli anni Settanta*, in "Quaderni Storici", 170, 2/2022, a cura di G. Capitelli, G. Spione, pp. 413-436.